

FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

Bogotá/88

Marzo 25-Abril 3

Organización y Coordinación Teatro Nacional Calle 71 No. 10-25 Telex 45242 Bates-co
Teléfonos (571) 2119119 - 2125900 - 2358069 Apartado Aéreo 1667 Bogotá - Colombia

Bogotá 450 Años



Banco de Occidente

Festival Iberoamericano de Teatro

EDUARDO GÓMEZ

JOSÉ PERÉZ

Reproducciones: *Alberto Sierra*

Aspectos del Festival, Bogotá 88

EL MITO DE UN PUEBLO que no puede, según se dice, tener acceso al arte por una especie de incapacidad intrínseca y que no se halla interesado en la cultura, quedó desenmascarado en el Festival Iberoamericano de Teatro, Bogotá 88, por el abrumador plebiscito del público bogotano que, ora frente a los espectáculos gratuitos del teatro callejero, ora disputándose boletas muy costosas, mostró que, al contrario de los que nos dicen los medios de comunicación comercializados, está ávido de verdadero arte, de superarse y de encontrar salidas efectivas a su situación de atraso e ignorancia. Al intento de algunos prelados de impedir la celebración del festival (porque coincidió con la Semana Santa, debido a la necesidad de articularlo con el de Caracas para poder traer grupos que después tendrían que regresar a Europa) o de condenar la representación de piezas como *Teledéum* (lo cual sin duda estimuló, de hecho, el intento de impedir la venta de boletas y la colocación de una bomba en el Teatro Nacional, lo mismo que las especulaciones sobre la excomunión de Fanny Mickey en la prensa amarilla), el público respondió con entusiasmo masivo, que se hizo especialmente evidente en la segunda representación de *Yepeto* en el Teatro Nacional, cuando todavía se estaban removiendo los escombros ocasionados por la explosión, y en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, con manifestaciones afirmativas de centenares de personas que obligaron a replegarse a quienes querían impedir la representación. Desde otro punto de vista, el pluralismo de tendencias artísticas y de países, o sea el carácter verdaderamente internacional del Festival, tornaba grotesca toda acusación de índole macartista. Porque es función del arte hacer conocer en profundidad todos los pueblos y culturas y propiciar un auténtico diálogo entre ellos. El mayor acierto de Fanny Mickey, Ramiro Osorio y Carlos José Reyes consistió en hacer una selección de obras y conjuntos muy exigente y sin paternalismos cínicos o pesimistas sobre la capacidad de nuestro pueblo, ofreciendo un repertorio de alta calidad, precisamente con la intención de elevar el nivel del público y no de rebajarlo, como generalmente se hace en nuestro medio. De ese modo, el Festival significó también un avance considerable y efectivo hacia una cultura abierta, menos amenazada por fanatismos fascistoides de la extrema derecha y de la extrema izquierda y en la que, cuando esa tendencia se consolide, será posible una búsqueda libre de nuevas formas de expresión sin el temor a la amenaza, la condena o el aislamiento.



MONTAJES DESTACADOS DEL FESTIVAL

El Festival fue de una riqueza de tendencias y matices desconocida en nuestra pobre tradición en ese género de certámenes. Era imposible ver todo lo que ofrecía, y diariamente se planteaba el problema de escoger un máximo de dos obras. En esa abundancia de presentaciones, se destacan muy nítidamente, sin embargo, algunos montajes sobre los que hubo consenso más o menos unánime de los especialistas. Entre ellos se cuenta, sin duda, el montaje del grupo Carbone 14 titulado *Hamlet machine*, realizado con base en la obra del dramaturgo de la República Democrática Alemana Heiner Müller y dirigido por Guilles Maheu. Pocas escenificaciones podrán encontrarse en las que el montaje haya sido tan creador de una nueva obra que apenas toma el texto casi como un pretexto para lanzarse por cuenta propia. El texto original es un poema dramático, en el que, por tanto, el lenguaje está muy condensado, en el que no hay diálogos, ni rastro de naturalismo o realismo, y en el que apenas sí se insinúan algunas variaciones sobre los aspectos más nihilistas, especulativos y reflexivos de *Hamlet* de Shakespeare, actualizándolos. Guilles Maheu y su conjunto supieron ampliar y transformar esas posibilidades de manera extraordinaria. El montaje comienza “distanciando” (en el sentido brechtiano más auténtico) a Hamlet y Ofelia, los cuales aparecen primero como marionetas manejadas por los actores. Hamlet, diminuto y de rostro dulce y ligeramente cómico, está separado de una muñeca-Ofelia por un muro de roca, de proporciones decorativas, que divide el escenario en dos hacia el proscenio y que alude al muro de Berlín. Son un Hamlet y una Ofelia manipulados “desde arriba” y para quienes el amor se hace imposible por causa de ese muro, con todas sus implicaciones. Luego aparecen cuatro Hamlets (y otras tantas Ofelias) que encarnan diversos aspectos de los personajes de la obra original pero siempre radicalmente actualizados. Esos aspectos culminan en el Hamlet-enano, en el pequeño monstruo de voz potente que al final exclama: “Yo no soy Hamlet”, desarrollando así los motivos hamletianos con las características del hombre empequeñecido y deformado de nuestra época, reducido a lo escatológico, a lo grotesco e inmanente. La actuación de los canadienses (en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán y español) es de gran estilo clásico que, al ser aplicado a cuestiones actuales, produce un efecto de fascinación especial, lográndose una intensidad ambigua, a veces trágico-humorística. Dos videos, cada uno de los cuales está colocado en un extremo del escenario, muestran algunos perfiles de la actuación que no pueden ser captados por el público, la “distancian” al mostrarla reducida y alejada por medios técnicos (como si se quisiera insinuar que el hombre de nuestra época está asediado por los medios de comunicación) y la enriquecen por medio de asociaciones, mediante imágenes de personajes siniestros y representativos de la guerra, la política, la frivolidad, etc., o con textos traducidos de la obra en grandes letreros. La escenografía es también de una adecuada ambigüedad entre lo clásico y lo moderno: los muros están cubiertos de terciopelo púrpura dispuestos en pliegues ceremoniosos que suscitan la atmósfera de lo palaciego; a lado y lado hay sillones enfundados; en el centro se encuentra el muro estilizado al que nos referimos y al fondo un televisor silencioso parpadea con diversas imágenes al lado de una armadura feudal. Finalmente, la música (con raíces en el rock baladesco y dramático y en la música clásica) refuerza con gran intensidad el carácter trágico y a veces apocalíptico de la pieza.

En *Crimen y castigo*, del grupo Stary de Cracovia, bajo la dirección de A. Wajda (uno de los seis directores más importantes del cine mundial —baste recordar a *Danton*, *Las señoritas de Wilko* o *El hombre de mármol*—) y con la

dirección artística de S. Radwan y la actuación de Jerzy Radziwilowicz, J. Stuhr y Malacha-K. Bernadetta, encontramos una concepción radicalmente opuesta a la anterior pero también realizada de manera extraordinaria. Se trata aquí del teatro esencial, concebido como diálogo, expresión corporal y gestual, sin espectacularidad de ninguna clase y en una escenografía que experimenta leves variaciones. Aunque no era posible juzgar la calidad específica de la adaptación del texto de la novela de Dostoievski hecha por Wajda (ya que no se repartió una copia en castellano, sino que se hicieron apenas unas cuantas observaciones previas a la representación), sí era posible percibir con bastante precisión de qué episodios de la novela se trataba. La adaptación elabora las escenas de la investigación del crimen que se desarrollan mediante diálogos de gran intensidad y su sutileza entre Raskolnikov y Porfirio, complementándolas con los encuentros entre el primero y Sonia, cuando la joven lo presiona amorosamente a que se entregue. Era posible, entonces, captar la estructura de las escenas, el ritmo de la dicción, los movimientos escénicos, el gesto expresivo y la escenografía, de acuerdo con una idea artística general de la adaptación que era patente para quien hubiera leído e interpretado la novela. La puesta en escena es de tal fuerza matizada que (sin entender el polaco) provoca emociones insinuantes y abstractas, como las de la música, suficientes para una comprensión integral de la pieza. La escenografía, además, con su lenguaje plástico y complementario, hacía el resto, al crear una atmósfera interior y laberíntica, un tanto sórdida, mediante tabiques de madera vieja con amplias vidrieras que configuran habitaciones descuidadas, débilmente iluminadas por lámparas rojas y verdes (semejantes a lámparas votivas) de estilo muy ruso. Esos tabiques se iban adaptando al juego escénico con sencillez perfecta. En síntesis, un montaje magistral en donde se conjugan una serie de factores privilegiados, como el hecho de que el genial director Wajda se haya especializado en adaptar obras de Dostoievski para el teatro (ha adaptado fragmentos de *El idiota*, *Demonios* y otras obras) y haya contado con actores del grupo Stary, herederos de una tradición teatral de más de doscientos años y que ya han participado en películas de Wajda.

En el teatro latinoamericano se destacó en lugar de vanguardia la pieza *Teledéum*, montada por el grupo Ornitorrinco, del Brasil, bajo la dirección de Caca Rosset. La concepción de este montaje plantea una dualidad antagónica: se trata de un encuentro de las diversas iglesias de origen cristiano (protestantes, católicos y ortodoxos) con el fin de llegar a un acuerdo que las unifique en lo fundamental. Ese intento de reconciliación tiene lugar frente a las cámaras de televisión pero hay largos intervalos entre cada presentación televisual, de modo que el comportamiento ante el público siempre busca crear una imagen de fraternidad, tolerancia, misticismo y amor, mientras que sus relaciones en la realidad cotidiana de los intervalos son opuestas y dejan aflorar sus discusiones en torno a la Biblia, sus competencias comercializadas, sus rencores y su intimidad neurótica. En esa forma, un ámbito distancia al otro por contraste y pone de relieve que en el primero se tiende a hacer teatro dentro del teatro y que se trata solamente de "personajes" que no viven en la realidad lo que predicán. En las escenas de "reconciliación" ante las cámaras prevalece la actuación rítmica y mímica de conjunto (con momentos "solistas" para cada personaje) y en los entreactos, donde se desvela la realidad, la actuación se hace más individual, más contrastada y conflictiva, aunque sigue predominando el ritmo de los conjuntos. En esa concepción prima la dirección sobre la inventiva individual de los actores, y Caca Rosset se afianza una vez más como un director con penetrante sentido de lo satírico y lo picaresco que se enfrenta con risa aristofanesca a los sectores más retardatarios de Hispanoamérica.





Yepeto, la obra del dramaturgo argentino Roberto Cossa (quien asistió al Festival), dirigida por Omar Grasso, constituyó otro acierto. Se trata de un estudiante universitario (deportista y bien parecido) que va a donde un profesor de literatura —y escritor— de su misma universidad para hacerle groseros y amenazantes reclamos porque cree que ha seducido a su amada, una estudiante poeta, que sigue, con mucho éxito, los cursos del profesor-escritor. Este toma el asunto a broma y le contesta con ingenio ágil pero dándole a entender que solo hay una relación platónica de maestro a discípula. Poco a poco el estudiante va comprendiendo al profesor y vuelve con regularidad a su apartamento, interesado por ese mundo nuevo que aquél con humor y brillantez, le hace vislumbrar. El profesor le habla de literatura en tono sarcástico y se burla de sí mismo como escritor no muy vocacional. Las confidencias sobre Cecilia, la amada del estudiante, se hacen cada vez más íntimas, sobre todo por parte del estudiante, y éste comienza a hacer tímidos ensayos en el campo de la poesía, atiende solícito al profesor y llega un momento en que la relación entre los dos parece más importante y afectiva que con Cecilia. Incluso hay un momento en que el profesor se confiesa que tal vez quiere más al estudiante que a la muchacha. Sin embargo, finalmente la relación del estudiante con Cecilia se hace efectiva y el profesor, otra vez solo, se sienta a escribir sobre el incidente, despide al estudiante, se lamenta por los amores fracasados y, medio en broma, maldice a la literatura que le hace perder la verdadera vida y el amor. *Yepeto* es, pues, un cuestionamiento del escritor que apuesta todo al arte, se intelectualiza y resulta incapaz de amar efectivamente. Su posición frente al amor (y frente a la literatura) es de una lucidez cínica que le impide una verdadera entrega, y su egocentrismo intelectual lo hace buscar admiradores y discípulos pero no verdadero amor. Todo esto impide que él participe y lo lleva a la posición del solitario espectador de la felicidad de los demás. La literatura se vuelve un sustituto de la vida intensa y plena y se separa y escinde en un limbo asfixiante. La actuación de Ulises Dumont (el profesor) y Darío Grandinetti (el estudiante) es fluida, aunque a veces excesivamente naturalista y costumbrista, pero convence en conjunto por su vigor y espontaneidad. En cambio, la escenografía es demasiado convencional e insignificante en su abigarramiento. Con todo, *Yepeto* constituyó un acontecimiento teatral, porque era el descubrimiento de un texto complejo y profundo que, montado decorosamente, logró impactar a los asistentes.

La adaptación que de *Mariana Pineda*, el drama lírico de García Lorca, hace el director cubano Roberto Blanco, bajo el sencillo título de *Mariana*, despertó mucho interés en el público. Blanco intenta (suprimiendo personajes del original, agregando otros e introduciendo al mismo García Lorca como coprotagonista) establecer una analogía y una hermandad entre el destino de la heroína (sacrificada por el gobierno de Fernando VII como colaboradora de la insurrección) y el de García Lorca, ajusticiado por el franquismo. Pero la analogía resulta bastante forzada y el personaje Lorca embrolla el argumento, lo desvía y termina debilitando el poema dramático, al diluir su atmósfera deliberadamente ingenua, provinciana e intensamente lírica con agregados que no tienen la gracia inimitable del gran poeta y que a veces se desvían hacia alusiones políticas de otro ámbito. Lorca, además, no escribe un drama político o crítico, sino que se concentra en las reacciones de una dama que resulta heroína, pero por amor a uno de los conjurados (don Pedro Sotomayor). ¿Cuál es su falta? Bordar una hermosa bandera para don Pedro y recibirlo clandestinamente en su casa. Su tragedia surge de que ella se creía tal vez más importante en la vida de don Pedro que la acción política que su amante acaudilla y, cuando es puesta presa por Pedrosa (ante todo porque no

accede a sus requerimientos amorosos), se queda esperando en vano a su héroe, el cual tiene que preservarse para la insurrección, a la que ha entregado su vida. De ese modo, Mariana lo vive todo como una aventura romántica que la hace sentirse heroína y perseverar, por orgullo y por amor al ingrato, hasta el final. Al equiparar a Mariana y a Lorca en su muerte, Blanco reescribe la pieza pero sin la inspiración (ardiente, delicada y deliciosamente *kitsch*) del poeta. Las españolerías, el ambiente aristocráticamente provinciano, la fuerza suave, y finalmente heroica por el orgullo herido, de Mariana, desaparecen y, en lugar de la concentración intensa del poema dramático original, Blanco trata de hacer un gran espectáculo épico-lírico introduciendo dos ángeles negros, un coro de Erinias, muchachos con blancos turbantes, conspiradores a caballo y un verdugo, convirtiendo así la fina estructura del poema en un gran espectáculo que tiene algo de las Mil y una Noches y del trópico caribeño pero que no es mejor que Lorca, ni representa un enriquecimiento o actualización válidos. Sin embargo, también fueron visibles muchas cualidades en el montaje cubano, como, por ejemplo, una gran calidad en la actuación del grupo, especialmente en la de quienes representaron a los protagonistas: Susana Alonso (como Mariana) y Roberto Bertrand (como Lorca), una técnica escenográfica y una precisión admirables y momentos muy logrados en complejas escenas de conjunto. Se comprende que el teatro cubano está muy avanzado y que lo que falló aquí fue la adaptación y concepción de la obra por tratar de actualizarla, olvidando que el más reacio a la actualización es precisamente el teatro poético. Todo esto y la espectacularidad de la obra se ganó al público, que aplaudió entusiasmado.

Otros montajes, como la graciosa fábula de animales *Entre gallos y medianoche* del grupo *El Galpón*, del Uruguay, el *Don Juan* de la URSS (que no pudimos ver), la danza-teatro presentada por Bélgica y *Antes que todo es mi dama* de España (que no pudo representarse la tarde que elegimos), seguramente merecen comentarios especiales. Pero era imposible verlo todo y, además, nos haríamos interminables. Es necesario, en cambio, comentar *la representación de Colombia en el festival*. En términos generales, esa representación se caracterizó por el hecho de que los montajes fueron numerosos relativamente pero su calidad muy discreta y poco representativa, teniendo en cuenta el desarrollo de nuestro teatro en los últimos decenios. Los conjuntos teatrales "fundadores" del teatro moderno en Colombia (La Candelaria, El Local, el Tec, el Teatro Libre de Bogotá) no presentaron lo mejor de su repertorio que, aunque no es nuevo, hubieran podido valorar muchos críticos extranjeros y gran parte del público colombiano que hasta ahora había permanecido ajeno al teatro o un tanto indiferente a esta actividad. Obras como *Diálogo del rebusque* o *Guadalupe años sin cuenta* de La Candelaria, *El adefesio* de El Local, *Fuiste a ver a la abuela* de la Enad, *El arquitecto y el emperador de Asiria* del grupo de Samuel Vásquez, de Medellín, estuvieron ausentes, lo mismo que el teatro experimental de Beatriz Camargo de la Enad o algún montaje de Gustavo Londoño, Gustavo Cañas o Germán Moure, para no referirnos sino a directores de los últimos dos años de actividad teatral. Faltaron montajes nuevos y obras colombianas en este gran acontecimiento lo que inevitablemente da la impresión de cierto estancamiento, así como de una *falta de apoyo oficial y privado al teatro colombiano*. Sin embargo, algunas obras más o menos recientes representaron con dignidad al país, como el montaje del joven director del Teatro Libre de Bogotá, Ricardo Sarmiento, de la obra de Ionesco *El rey se muere*, en la que una espléndida escenografía y una inteligente dirección y actuación configuran un montaje de calidad; la puesta





en escena de *No hay que llorar* de Roberto Cossa, bajo la dirección de Carlos José Reyes (en representación del TPB); *Orquesta para señoritas* de Jean Anouilh, bajo la dirección de Antonio Corrales (del Teatro La Baranda) y los graciosos títeres de Enrique Vargas y la Libélula Dorada, los cuales mostraron aspectos renovadores del teatro colombiano.

Eduardo Gómez

Bogotá, D. E.: “Otra época, otro lugar”

Crónica del Primer Festival Iberoamericano de Teatro

Varias ciudades reunidas, que bordean los cerros orientales, que van desde la amplitud y tranquilidad de los barrios del norte al aglutinamiento infrahumano del sur y, para unirse, encuentran un centro sórdido. Las tres, una. Siempre gris; de un lenguaje impersonal escoltado por el clima frío y seco que provoca en la gente una actitud hermética.

Un oasis de tranquilidad, en cada uno de sus puntos cardinales, sólo para la gente que ya pertenece a su propio lugar.

El ritmo de esta ciudad de cinco millones de habitantes está siempre controlado individualmente por una actividad o varias que cada persona realice. Provoca altibajos el hecho de que el mundo del que envolvemos un trozo aquí no posea un ritmo propio al que se tenga acceso; el ritmo es uno, muy pocas cosas existen sin uno. Dentro del hábitat cultural, por ejemplo, la sensación es siempre la misma que puede provocar una sala de espera.

Bogotá cuenta con un público que permite durante el año el funcionamiento permanente de salas donde se presentan compañías nacionales, elencos formados para diferentes montajes y, de cuando en cuando, gente de fuera. Este, sumado al de otras ciudades, se volcó repletando diez salas, sede del Primer Festival Iberoamericano de Teatro. Un público sin mucho conocimiento teatral, espontáneo hacia cualquier representación artística, lleno de sentido común, sobre todo entre los jóvenes y la clase media, que es el grueso de la audiencia.

El ámbito de la ciudad se transtornó, la atmósfera y el clima de la gente se volvió euforia; el gusto de caminar por la carrera séptima, cerrada al paso de vehículos las dos primeras noches del festival por el *boom* que desató la Iglesia contra el espectáculo *Teledéum* de Brasil, y en general el ambiente de teatro que creó un aire de gratitud entre el 25 de marzo y el 3 de abril. Ejemplo de esto fue la multitudinaria congregación que suscitó el espectáculo del grupo español de teatro callejero Comediants con la obra *Demonios* el sábado 2 de abril en la Plaza de Bolívar. El sitio se cerró desde la mañana y se dio acceso sólo unas horas antes de iniciar el espectáculo, por razones de seguridad. A las ocho y veinte minutos de la noche sonaron dos petardos, entró el grupo a la plaza y entre música, pólvora, luces y una impresionante cercanía física en un espacio tan amplio, logró que las personas que llenaban el lugar estuvieran durante

más de una hora desbordantes de felicidad; aquí, donde más de tres individuos detenidos ante algo generan sólo paranoia.

Una tristeza enorme y un profundo silencio invadieron la plaza cuando los Comediantes se “tomaron” el Palacio de Justicia y lo “incendiaron”.

A esto siguieron imágenes sobrecogedoras de un ritmo veloz y la energía avasallante de las ochenta mil personas convocadas por el placer. El festival estaba amenazado y, cuatro noches antes —el martes 29 de marzo—, estalló en el interior del Teatro Nacional una carga de dos kilos de dinamita durante la función de estreno del grupo argentino que presentaba el montaje *Yepeto*. A raíz del incidente se citó a una “marcha silenciosa”; afortunadamente, las directivas del festival se opusieron a la idea. Un equipo de trabajo readecuó provisionalmente la sala, la noche del miércoles hubo función, el grupo dobló el número de representaciones y llenó la casa.

Desde el punto de vista organizativo, se cometieron varios errores. El más incómodo para el público asistente fue el de la boletería. No se respetó la asignación de puestos numerados. En varios teatros, dos y hasta tres personas tenían la misma silla: la del abonado, la de la boleta vendida por taquilla que —a veces— se repetía. Se dio el caso de abonos en blanco, vendidos en su mayoría fuera de Bogotá, que no le permitían al espectador tener segura su localidad en ningún espectáculo, a pesar de que —en algunos casos— lo obligaban a pagar el doble del valor de una boleta. Hubo abonos sellados por el festival con errores de información; se envió a la gente a teatros y en fechas que no correspondían a la programación asignada, sin que sea para esto excusa el hecho de que —durante los diez días— haya aparecido la programación en los diferentes medios divulgativos locales.

Vale la pena destacar la labor de producción en cuanto a dotación de salas que, normalmente, no habrían tenido la posibilidad de presentar un espectáculo, o la readecuación de otras para ampliar su capacidad; el magnífico tratamiento que se les dio a los grupos participantes, y la respuesta de ellos al festival, como en el caso de Francia, que reemplazó durante dos días la obra de España *Antes que todo es mi dama*, suspendida por la lesión que sufrió uno de sus actores durante la función del viernes 10. de abril, y la colaboración de los demás grupos que hicieron representaciones adicionales para permitir el acceso a una mayor cantidad de público.

Veintiún países invitados, veintidós grupos colombianos. Es necesario destacar, por su excelente trabajo, al grupo español Comediantes, con *Demonios*; al canadiense Carbón 14, con *Hamlet machine*; al Sary, de Cracovia (Polonia), con *Crimen y castigo*; al español Teatro de la Plaza, con *Ay, Carmela*; al cubano Irrumpe, con *Mariana Pineda*; a la Compañía Francesa de Teatro, con *Circuitos clandestinos*; al Teatro Estudio de Georgia (URSS), con *Don Juan*; al italiano Teatro da Piazza d'Ocassione, con *Framenti*; al colombiano Mapa Teatro, con *Casa tomada*.

El Festival contó también con la presencia de importantes dramaturgos latinoamericanos, críticos especializados, la directiva general del Iti (Instituto Internacional de Teatro). Hubo mesas redondas, encuentros sobre teoría teatral con el público, talleres dictados por los grupos participantes, una muestra de Teatro en el Cine que, aunque proyectada en una salita del centro de la ciudad, fue bien seleccionada. Se firmaron convenios culturales y se



anunció la venida de personajes del teatro mundial que estarán aquí para realizar actividades en el medio.

Hubo también espectáculos callejeros, unos programados por el festival y otros espontáneos.

El historiador y teatrista colombiano Carlos José Reyes asegura que tal vez desde finales del siglo XVIII, con la llegada del señor virrey Ezpeleta, la capital no registraba un hecho cultural de la importancia de este certamen. Olvida Carlos José la llegada de Kennedy, las dos visitas papales a Bogotá y la entrada triunfal de Lucho Herrera, vencedor en la vuelta ciclística a España. Beneficia informar que, a partir de ahora, estaremos cada dos años recibiendo al señor virrey Ezpeleta.

Que sea esta la oportunidad para referirnos al “teatro colombiano”. Para que después del festival no lo anquilese el conformismo mediocre, que casi siempre lo asiste internamente, y adquiera el sentido de proyección necesario para que despegue.

En un país donde la idea de cultura, por lo general, carga el peso de un nombre, donde todavía no se ha entendido el corto tiempo que esto le da a la vida de algo que no es tan efímero como los seres humanos, donde la pretensión llega al punto de sentirse inventando —por ejemplo— la “dramaturgia nacional” y teorizar creyendo en esto. En un país donde —de la noche a la mañana— los arquitectos son escenógrafos de una manera absurda, no por falta de talento o de interés, sino por improvisación, por falta de conocimiento del medio; donde las “reinas de belleza” conducen las labores económicas de un teatro; donde no existe aprecio alguno por las labores técnicas, salvo contadas excepciones, y esto impide un desarrollo profesional dentro del campo. Donde, en algunos casos, la función política del arte se confunde con una posición sectaria; donde hay personajes que se creen propagadores de una verdad absoluta, que evidentemente no existe, y no logran salir de la confusión en la que traman a un público que a veces responde anonadado; donde la “lagartería” alcanza niveles infinitos, donde reina la precariedad. En un medio así no se puede hablar de teatro colombiano. Se puede, en cambio, hacer referencia a ejemplos concretos, a hechos aislados que, por solidaridad y por deferencia, es mejor no mencionar.

JOSÉ PERÉZ