

COLECCIÓN
· **Grandes** ·
Creadores del
Teatro Colombiano

[Teatro Experimental de Cali / 60 años]





Ministra de Cultura
Viceministra de Cultura
Secretario General
Directora de Artes

Mariana Garcés Córdoba
María Claudia López Sorzano
Enzo Rafael Ariza Ayala
Guiomar Acevedo Gómez

Asesora Área de Teatro y Circo

Linna Paola Duque Fonseca

Equipo Área de Teatro y Circo

Diana Marcela Castellanos Pérez
Michelle Lozano Uribe
Miguel Ángel Pazos Galindo
Paloma Salgado Jiménez

Coordinación Editorial

Michelle Lozano Uribe

Primera edición, 2015
Bogotá D.C., Colombia

ISBN: 978-958-57628-7-9

© Ministerio de Cultura de Colombia
Dirección de Artes
Área de Teatro y Circo

Fotografías:

Archivo propiedad del Centro de Investigación Teatral
Enrique Buenaventura, CITEB.

Edición:

Teatro R101

Diseño:

Alejandro Grisales Valencia

Corrección de estilo:

Melibea Garavito

Impresión y acabados:

Lineas 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

COLECCIÓN
Grandes
Creadores del
Teatro Colombiano

[Teatro Experimental de Cali / 60 años]

 MINCULTURA

 **TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI
ENRIQUE BUENAVENTURA
TEC: 60 Años de Vida Artística

Comité editorial

Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura
(CITEB)
Unidad de Artes Gráficas – Facultad de Humanidades
(Universidad del Valle)

Fotografías

Archivo fotográfico
(CITEB)

COLECTIVO DEL TEC

Directores

Jacqueline Vidal – Daniel Gómez

Junta Directiva

Jacqueline Vidal
Amparo Pereira
Serafín Arzaméndia
Jorge Esteban Amézquita M.
Irne García Motta

Revisor Fiscal

Nelson Erazo

Contabilidad

Amparo Pereira

EQUIPO TÉCNICO

Diseño sonoro

Talleres TEC

Diseño de iluminaciones

Talleres TEC

Diseño de escenografía

Talleres TEC

Producción

Jorge Esteban Amézquita M.
Amparo Pereira

Colectivo Artístico

Jacqueline Vidal
Serafín Arzaméndia
Daniel Gómez
Maira García
Fernando Reinoso
Mónica Méndez
Daniela Rodríguez
Mauricio Sierra
Blanca Ramírez
Cristian Guerrero



Teatro Experimental de Cali
Enrique Buenaventura
TEC

Calle 7 # 8-63 Barrio Santa Rosa
Tel: 57 (2) 8843820 – 57 (2) 8832632
Cel: 314 7011643
Cali, Colombia
Página web: www.enriquebuenaventura.org
Contacto: tec@emcali.net.co
Facebook: www.facebook.com/TecEB
Twitter: @TEC_EB

COLECCIÓN
Grandes
Creadores del
Teatro Colombiano

[Teatro Experimental de Cali / *60 años*]

“Nosotros tenemos que encontrar las leyes de la sociedad adentro de nuestros personajes y no fuera de ellos. En el ser humano, en sus relaciones reales y concretas, tenemos que encontrar los *problemas eternos* y no meter seres humanos en el corral de los problemas eternos”

Enrique Buenaventura

Contenido

Presentación	[8]
Prólogo por Jacqueline Vidal	[13]
Cómo se monta una obra en el TEC (Fragmento)	[14]
50 años después	[20]
Su vida pende de un hilo	[23]
Reflexiones acerca del montaje de <i>Su vida pende de un hilo</i>	[89]
Breve reseña histórica del TEC	[105]
Reflexiones de actores y directores de antaño	[119]
Sobre Dramaturgia	[139]
Charla de Enrique Buenaventura en La Candelaria	
Hoy: Auto-formación	
Reflexiones de los espectadores	[153]
Repertorio actual	[171]
Índice de fotografías	

Presentación

Por 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.

La presente publicación tiene como objetivo rendir un merecido homenaje al TEC-Teatro Experimental de Cali, agrupación que en más de 60 años de arduo y constante quehacer escénico, ha sido determinante en el desarrollo y evolución del teatro colombiano.

Innumerables y significativos son los aportes que el Maestro Enrique Buenaventura, su esposa Jacqueline Vidal y demás miembros que han hecho parte del grupo han generado en el campo de la investigación, creación y la formación artística de varias generaciones de teatristas, tanto vallecaucanos como provenientes de diversas regiones del país, muchos de los cuales continúan con este legado a nivel nacional e internacional.

Desde sus primeros años en el seno del Instituto de Bellas Artes, del cual se independizaría posteriormente, el TEC-Teatro Experimental de Cali ha sido uno de los epicentros de la actividad cultural colombiana, constituyéndose en un foco de creación y experimentación en donde han confluído artistas

de diversas disciplinas y corrientes, guiados por el deseo de aportar a la consolidación de un movimiento teatral propio comprometido con el entorno social y político de nuestro país.

Sin lugar a dudas, el interés constante del maestro Buenaventura por indagar en las raíces de nuestra tradición oral y prácticas culturales, dio origen a una de las más ricas fuentes de producción dramatúrgica nacional, en la que se destacan obras de su autoría, así como la adaptación de obras de repertorio clásico y moderno. El conjunto de estas obras es testimonio invaluable del pensamiento artístico de nuestros tiempos.

El TEC-Teatro Experimental de Cali, un referente para todos aquellos que creen en la utopía, en la posibilidad de generar pensamiento por medio de un teatro basado en la creación colectiva que trasciende la anécdota y confronta al espectador por medio de emociones, palabras, acciones y posturas éticas para afrontar la fragilidad de nuestra condición humana, para comprender nuestra idiosincrasia y para vernos en perspectiva con el mundo.

Prólogo

Al ser contactada por el Ministerio de Cultura con la propuesta de publicar este volumen en su colección *Grandes creadores del teatro colombiano* sentí pavor, pues el plazo para reunir los materiales era demasiado corto. Sin embargo, tanto los actores del TEC como los investigadores del CITEB decidieron suspender las actividades diarias e involucrarse de lleno en esta hazaña.

Son 60 años de vida efímera. El teatro no existe sino en el momento en que los actores y espectadores lo viven juntos. Lo que queda son huellas. Felizmente para nosotros existe la obra monumental escrita por Enrique Buenaventura y llevamos más de 10 años investigando y publicando obras de teatro, poemas, cuentos y ensayos, partiendo de los manuscritos depositados en el CITEB. Todavía falta mucho y no vamos a parar pero en este libro quisimos poner el acento en el aquí y ahora del teatro vivo. Entender que los jóvenes de hoy condensan esta larga trayectoria y desafiando la muerte encaran nuevos personajes nacidos en esta cuna del Nuevo Teatro Latinoamericano.

Escogimos *Su vida pende de un hilo* por ser el experimento más original que hemos llevado a cabo en la vía de una dramaturgia colectiva. Las reflexiones de actores y directores que componen el elenco actual permiten un punto de vista audaz sobre la eficacia del método de creación colectiva al ser confrontados con pensamientos de antaño.

Nos tocó correr pero celebramos que esta iniciativa del Ministerio de Cultura nos impulsó para abordar una nueva reflexión sobre el teatro experimental.

Naturalmente, el seguir alimentando el repertorio, hoy compuesto de 8 obras y 5 recitales poéticos, es la columna vertebral de este cuerpo teatral que se transforma incesantemente sin perder su identidad.

Jacqueline Vidal

Cómo se monta una obra en el TEC (fragmento) Por Enrique Buenaventura

Vamos a referirnos a nuestra manera de trabajar en la actualidad. El TEC, como teatro-escuela, como totalidad, como suma de trabajos y experiencias, ha cumplido diez años. En esos diez años han abundado los heroísmos, el esfuerzo desmesurado, el sacrificio, pero también la desorientación y los errores.

La gente que formó desde el comienzo la base del TEC fue, en su mayoría, gente de pocos recursos económicos. Clase media, clase obrera, gente sin alto nivel de estudios. Este hecho ha tenido ventajas y desventajas. Las ventajas han consistido en que esa gente está más dispuesta a la lucha, al sacrificio, que aquella que, perteneciendo a clases sociales más elevadas en lo económico, tienen el derecho y las posibilidades de conseguir el más alto nivel de conocimientos. Las desventajas están justamente en ese mismo bajo nivel.

El TEC, en esas condiciones, no podía trabajar y prosperar sino bajo una especie de dictadura de la dirección. Así ocurrió hasta hace unos dos años, cuando la elevación del nivel técnico en los actores empezó a presionar en busca de una transformación.

Con traumas, con problemas y crisis, la transformación vino. Surgió una dirección artística que asegura una amplia participación de los actores en la orientación artística de la institución. Se planteó la necesidad de dar oportunidad de dirigir a miembros del elenco de planta y se constituyó un colectivo de dirección que hace del trabajo de montaje un verdadero trabajo de equipo: el colectivo de dirección y el director.

Por cierto que nosotros no hemos inventado esta manera de trabajar. En todos los teatros estables y de repertorio la absoluta supremacía del director

—fenómeno típico de comienzos del siglo XX— ha comenzado a ceder terreno frente a una forma de trabajo más acorde con los nuevos tiempos, más acorde con el desarrollo de la ciencia y la técnica en todos los campos.

El colectivo de Dirección no limita las posibilidades creadoras del director; la pluralidad de conceptos, si se hace una discusión honesta y exhaustiva, no puede menos que enriquecer los resultados.

En el caso de *El rey Ubú*, que nos va a servir de ejemplo, se trabajó así:

1. La adaptación

Esta etapa es básica. Un buen texto, un texto que llegue fácil y claramente al público al cual está destinado. Un texto elaborado teniendo en cuenta ese público, es la mitad del éxito de una pieza. El texto se atacó como debe atacarse: con audacia y responsabilidad. Partimos del concepto de que el texto es un elemento más del espectáculo y no una intocable y sagrada escritura. Lo importante, lo fundamental en el teatro, es la representación, y esta es un fenómeno nuevo, un fenómeno que parte del texto, pero que no está atado a él. El texto es, pues, *modificable*. Hasta aquí la audacia.

Ahora viene la responsabilidad. El trabajo de reelaboración del texto debe ser confiado a alguien que tenga experiencia en el oficio de escribir. A un dramaturgo. Los textos re-elaborados por directores o actores suelen perder belleza literaria. Este procedimiento no es nuevo. Los isabelinos lo desarrollaron notablemente. Shakespeare aprendió a escribir teatro haciendo este trabajo; generalmente lo hacía en equipo con los actores y estos opinaban y metían la mano no sólo durante la etapa de reelaboración, sino después, durante los ensayos. Obras como *Tomás Moro*, por ejemplo, fueron escritas en equipo por varios dramaturgos isabelinos, asesorados por actores y directores.

Para reelaborar el texto de *Ubú* hicimos un análisis previo de la pieza. Luego se encargó a dos miembros del colectivo la traducción fiel y cuidadosa de todos los materiales relativos a *Ubú*, escritos por Alfred Jarry (quien escribió tres versiones de *Ubú* y muchas “variaciones”, de diferente orden, en torno al tema de *Ubú*). Reunido este material se procedió a la escogencia y mezcla de escenas.

Luego se tropezó con el problema del final: *Ubú* no tiene final. Ajustándonos al espíritu de la pieza, y buceando en todas las versiones, propusimos muchos finales hasta encontrar el que creímos más conveniente para la pieza. Vino luego la traducción de los nombres. Expresiones como “los palotines” de las finanzas, que en el idioma personal de Jarry tienen un significado especial, se tradujeron como “los pandilleros de las finanzas”. Bugrelao se tradujo Bravilao, y el Capitán Bordura (de “ordure”: resto-basura) como el Capitán Puercura.

En los ensayos se reajustó el texto oyendo y discutiendo las opiniones de los actores. Cuando el texto resultó cómodo, eficaz y manejable como un instrumento del montaje, dimos por terminada la etapa de la adaptación. Este trabajo tomó unos quince días, trabajando siete y ocho horas diarias.

2. El análisis

Para proceder al análisis, que prepara el material para el montaje, el colectivo dividió el trabajo así:

- a. Análisis histórico (bases históricas posibles de la pieza, período histórico que comprende desde la Revolución Francesa de 1789 hasta la Primera Guerra Mundial): dos miembros del colectivo realizaron este trabajo y reunieron la mayor cantidad posible de material gráfico.
- b. Análisis ideológico: ¿Qué puede significar la pieza de Jarry como crítica social y qué significa para nosotros, hoy, en Colombia? Todo el colectivo discutió este aspecto, por considerarlo básico.

- c. Análisis del lenguaje: El lenguaje de Jarry fue comparado con el de los *poetas malditos*, con los aportes del dadá y del surrealismo. Un miembro del colectivo, ayudado por intelectuales de lengua francesa, realizó este trabajo. Lo completó con un breve estudio sobre “la lógica de Ubú”.
- d. Análisis de la fábula: Se hizo un resumen lo más seco y escueto posible de la fábula y se dividió el texto por escenas. Además se resumió el contenido ideológico de cada escena, en una sentencia breve.

Todo el colectivo realizó este trabajo. El director de la obra, como miembro del colectivo, participó en todos los trabajos y, una vez reunidos en sus manos todos los materiales elaborados, procedió a planear el montaje. El escenógrafo comenzó a realizar dibujos y la maqueta de escenografía. En este caso, por circunstancias especiales, la participación del escenógrafo en el colectivo no fue tan asidua como es de desear, y los tropiezos que se encontraron luego en el acoplamiento de texto-montaje-escenografía, se debieron a esta falla. En un montaje ideal el escenógrafo debe integrar el colectivo y participar plenamente en el trabajo de equipo. Lo mismo debe ocurrir con el músico, quien, en este caso, también por circunstancias especiales, no trabajó colectivamente.

3. Los ensayos

El director dirige los ensayos pero debe dar mucha importancia a la creación colectiva. La primera etapa de improvisación es de gran importancia. Aunque en el TEC, en épocas anteriores, se habían hecho intentos de utilizar la improvisación en el montaje, esos intentos habían sido esporádicos, un poco caprichosos y anárquicos. La improvisación necesita una base, un punto de partida muy claro y un objetivo, un punto de llegada no menos concreto. Se debe establecer que ella es un *medio*, no un fin, y que no se hace para “*darle algunas ideas al director*”, ni para *pescar lo que resulte espontáneamente*. La improvisación es la traducción concreta e inmediata de las ideas del texto

en imágenes corporales. Por eso hay que partir de una idea del texto bien definida y saber qué se quiere decir con la imagen corporal que la materializa.

No podemos decir que en el TEC hayamos logrado manejar esta forma de investigación. A este respecto, forzoso es confesar que nos hallamos en una etapa muy primaria. El colectivo vigila los ensayos (nuestro colectivo, también hay que decirlo, no lo hace todavía con el cuidado necesario), se reúne periódicamente y hace una crítica minuciosa de los mismos, teniendo en cuenta la gran variedad de aspectos que constituyen la eficacia del ensayo (relaciones director-actores, factores técnicos, clima general del ensayo, disciplina, ambiente creador, rendimiento concreto, etc.). El colectivo vigila y critica el montaje, y mantiene el equilibrio entre audacia y responsabilidad en el montaje.

Conclusiones

a. Impacto en el grupo

Es indudable que esta forma de trabajar nos ha dado más unidad y ha repartido en todo el elenco la responsabilidad artística. El primer resultado ha sido la preocupación de elevar el propio nivel intelectual en todos los integrantes. Un trabajo de este tipo exige más de todos y cada uno, so pena de rezagarse, de ser sobrepasados por otros. El nivel de las realizaciones sube, por lo tanto, el criterio general en cuanto a realización y objetivos del trabajo se enriquece.

b. El repertorio

Este modo de trabajar le da un verdadero sentido al trabajo que realizamos. Nos enfrenta a la enorme responsabilidad que tenemos. ¿Dónde se refleja de modo más concreto esa responsabilidad? En el repertorio, naturalmente. Por eso estamos revisando nuestro repertorio. Nuestro deber es crear un teatro

nacional y elevar el nivel moral y cultural de nuestro pueblo, proporcionándole, al mismo tiempo, una diversión de la mejor calidad posible. Nuestro repertorio —cada vez somos más conscientes de ello— debe, pues, responder a estas premisas.

De acuerdo con eso, ¿por qué escogimos *El rey Ubú*?

1. Por su contenido y la relación de ese contenido con la situación actual de nuestro país. *Ubú* es una sátira del aventurismo, del golpismo y una crítica de la violencia, de la corrupción administrativa y de la impunidad.
2. Es la primera y continúa siendo una de las más avanzadas piezas de vanguardia del siglo XX.
3. Por su forma y por la multiplicidad de problemas que plantea en cuanto a actuación y montaje, es una experiencia nueva para el director y los actores. *Ubú* ha sido para nosotros una pieza experimental en el más profundo y amplio significado del término. Ya se va escribiendo el texto durante el proceso.

Enrique Buenaventura
1965

50 años después

Durante los 50 años que nos separan del momento de la escritura del texto anterior, solo hemos creado obras originales. Ya no hacemos adaptaciones, pero aun así reconocemos nuestras raíces.

El colectivo de dirección es todo el conjunto de actores, incluyendo al director. Nuestra escritura teatral, hoy por hoy, es original y parte de la materia prima, que son los actores en acción. Eso sí, también hay especialidades que requieren experiencia en sí misma, como la música y la escenografía. La literatura es una disciplina muy exigente a nivel personal y por eso los integrantes que escriben los textos, al final del proceso, son personas que han cultivado este arte, desde muy jóvenes.

Con este método se derrotó la costumbre de opinar y discutir. Al descubrir, con Enrique Buenaventura, que la unidad mínima del discurso teatral es el conflicto y que la materia prima del teatro son los actores en acción, desarrollamos la técnica de la improvisación por analogía del conflicto. Es decir que todo el elenco se concentra en estudiar y analizar el tema escogido, convirtiendo el texto en un esquema de conflictos, de fuerzas en pugna.

Al descubrir esas fuerzas; los actores, el director y los participantes discuten la obra a tratar, estableciendo la polémica (del conflicto) como referente indispensable para entender lo que se está elaborando. Se escriben fábulas, en las que el actor hace énfasis en el planteamiento de puntos claves que ayudan a aclarar el esquema de conflicto. Esto da paso a las improvisaciones por analogía, alejadas totalmente del texto literario, que exploran, en la acción, los lenguajes teatrales. De estas nacen núcleos: propuestas espaciales, proxémicas, kinésicas, objetos, imágenes sonoras, situaciones y embriones de personajes. Esos núcleos serán los que guían el acercamiento al montaje

incluyendo al texto literario. Poco a poco, se construye la pieza en relación con el público. Durante toda la etapa de montaje, se abre la posibilidad de realizar la "visión imaginaria" de un actor que proponga un boceto de puesta-en-escena de la totalidad de la pieza. Con este método, las improvisaciones no son caprichosas ni anárquicas. Lo que se habla puede aterrizar en la acción.

Tanto los escenógrafos como los músicos que llamamos para trabajar en nuestro colectivo son personas que han trabajado con el TEC desde hace tiempo. En los dos últimos montajes, nosotros mismos diseñamos y realizamos la escenografía y el vestuario, pues muchos de nuestros actores se han dedicado a las técnicas de la imagen visual.

Colectivo TEC

Julio, 2015





SU VIDA PENDE DE UN HILO

2014



Su vida pende de un hilo. Comiendo carroña.

Prólogo

Volar de aves de rapiña en la calle de la amargura.

TRUJAMÁN: Alma tímida, antes de penetrar semejantes páramos inexplorados, dirige tus pasos hacia atrás y no hacia adelante, así como los ojos de un hijo se apartan respetuosamente de la augusta contemplación del rostro materno. ¿Quién te dice que no has de olfatear, con tus orgullosas narices anchas y afiladas, la importancia de este acto?

El Vengador se da a conocer. Se admira en un espejo monumental.

EL VENGADOR: Bello. Bellísimo. ¿De qué color son esos ojos? ¡Color oscuro! ¡Color cuchillo! ¡Color piedra! Dos piedras negras en la verde profundidad de un río. *(Canta)*
Yo soy el vengador
todo de negro
en mi caballo blanco.
De noche, bajo la luna,
cruzo los campos.
Yo soy el vengador
todo de negro,
en mi caballo blanco.
No. Dos piedras negras en el fondo de un pozo.
¡Y el que bebe se envenena!

AVE 1: Ingenuo.

AVE 2: Ignorante.



Su vida pende de un hilo. En la basura nacen.

- AVE 3: Tonto.
- AVE 4: Idiota.
- EL VENGADOR: ¿Más hermoso? ¿Menos atractivo? ¿Para quién?
- AVE 5: Loco.
- EL VENGADOR: ¿Loco? ¿Dijiste algo así? Nadie hay más lúcido. ¿Sabés cuál es el colmo de la lucidez? ¿La lucidez más brillante? ¡La locura!
- TRUJAMÁN: ¡Loco! Mirá, mirá hacia acá. Ahora mirá hacia allá. Ahora mirá hacia arriba. ¿Me ves? Te conozco muy bien sos capaz de atrapar a un hombre en tus garras y exprimirle el jugo en plena calle.
- EL VENGADOR: ¿Vos acusando? ¿Con qué autoridad?
- TRUJAMÁN: ¡Yo no tapo la mierda con tierra, como los perros y los gatos!
- EL VENGADOR: La mierda está aquí. Soy yo.
- AVE 1: ¿Quién te entregó un púlpito? ¿O un tribunal?
- AVE 2: ¿Quién te puso toga y te coronó con birrete?
- AVE 5: ¿Cuál es tu código? ¿Te otorgó alguien, también, el derecho a condenar?
- TRUJAMÁN: 21 ¿De cuál derecho hacés gala si no he visto jamás a nadie más torcido?



Su vida pende de un hilo. Dos piedras negras en el fondo de un pozo.

- CORO: ¡Torcido y retorcido!
- EL VENGADOR: Estás loco, perdidamente loco, loco de atar, de camisa de fuerza, de calabozo en el más sórdido de los manicomios. ¡Qué clase de sociedad es esta, esta que permite la existencia de peligros como vos! No merecés otro regalo. Merecés la muerte.
- TRUJAMÁN: En realidad, cada vez que matás te corre un escalofrío por todo el cuerpo, te da fiebre, terror, pánico, te corre el sudor sobre la piel de hielo.
- EL VENGADOR: ¿Pretendés asustarme?
- TRUJAMÁN: En realidad has muerto y matás para revivir. ¿Oíste eso? ¿Cómo suena? ¿Cruel? ¿Muy cruel?
- EL VENGADOR: El instinto no es cruel, pero la inteligencia sí.
- TRUJAMÁN: Pero... ¿no te das cuenta de que estamos filosofando?
- EL VENGADOR: ¡Qué querés! ¡Qué buscás!
- TRUJAMÁN: Aprender algo de cordura.
- EL VENGADOR: Pero estás loco.
- TRUJAMÁN: Quizá.
- EL VENGADOR: ¡No quiero tener nada que ver con vos! ¡No quiero tener nada que ver con alguien que no sale de sí mismo! Eso me enferma.



Su vida pende de un hilo. El instinto no es cruel pero la inteligencia sí.

Pasa el Mendigo con la Soñada en los brazos. El Vengador y el Trujamán los siguen. Los actores cantando "El Vengador" construyen el espacio del sacrificio.

I. Sacrificio

Entra Trujamán, después el Vengador. El Mendigo deja a la Soñada en el altar del sacrificio.

MENDIGO: ¿Alguna vez
 has sentido
 la hermosa sensación extraña
-aunque lo dudes
 así es-
 de asesinar a tu prójimo?

¿Has visto una mujer descuartizada? ¡Es bella! Un seno por aquí, otro por allá, un brazo que busca algo, otro que, lejos, abre y cierra la mano. Abiertas las caderas. ¡Una mujer entregada! ¡Detenida en el goce!

CORO: No busqués la muerte.

EL VENGADOR: No busqués la muerte.

MENDIGO: Es ella la que nos busca.

EL VENGADOR: Pero depende de cómo se venga.

TRUJAMÁN: Yo siempre la estoy esperando. Nos pasamos la vida esperándola.



Su vida pende de un hilo. ¿Qué dijiste? Yo nada.

MENDIGO: Pero ¿quién es usted?

EL VENGADOR: ¡El héroe del crimen! ¡El ángel impulsivo y justiciero!
¡El que decide quien debe vivir y quien no!

MENDIGO: ¿Qué te proponés?

EL VENGADOR: No sé.

El Mendigo ataca y el Vengador lo desarma.

EL VENGADOR: No te hagás ilusiones, nunca me vas a matar.

El Mendigo huye. Al entrar los Caballeros y la Dama, el Vengador se mimetiza.

CORO: ¡Pssst! ¡Pssst! ¡Pssst!

CABALLERO 1: ¿Qué dijiste?

Los Caballeros se acercan a la Soñada.

SOÑADA: ¿Yo? Nada.

CABALLERO 1: ¡Son estúpidas! ¡Son idiotas! Las buenas, las malas, las bellas, las feas, las niñas, las viejas.

CABALLERO 2: ¡Psst! ¡Psst! ¡Hey, niña!

SOÑADA: ¿No se cansan?

CABALLERO 2: ¿De qué?

SOÑADA: De andar de aquí para allá, de allá para acá, de acá para acullá...

CABALLERO 2: ¿Acuqué?

SOÑADA: ¿Explicarle? ¿Tendría sentido explicarle? (A la Dama)
¿Qué es usted, monja?

DAMA: Alguien que se preocupa por el prójimo.

EL VENGADOR: Todavía queda gente honesta.

TRUJAMÁN: Si yo fuera honesto haría algo.

SOÑADA: Y... ¿Quién es el prójimo?

DAMA: Usted es el prójimo.

SOÑADA: No necesito lástima.

EL VENGADOR: Le están tendiendo una mano y ella la desprecia.

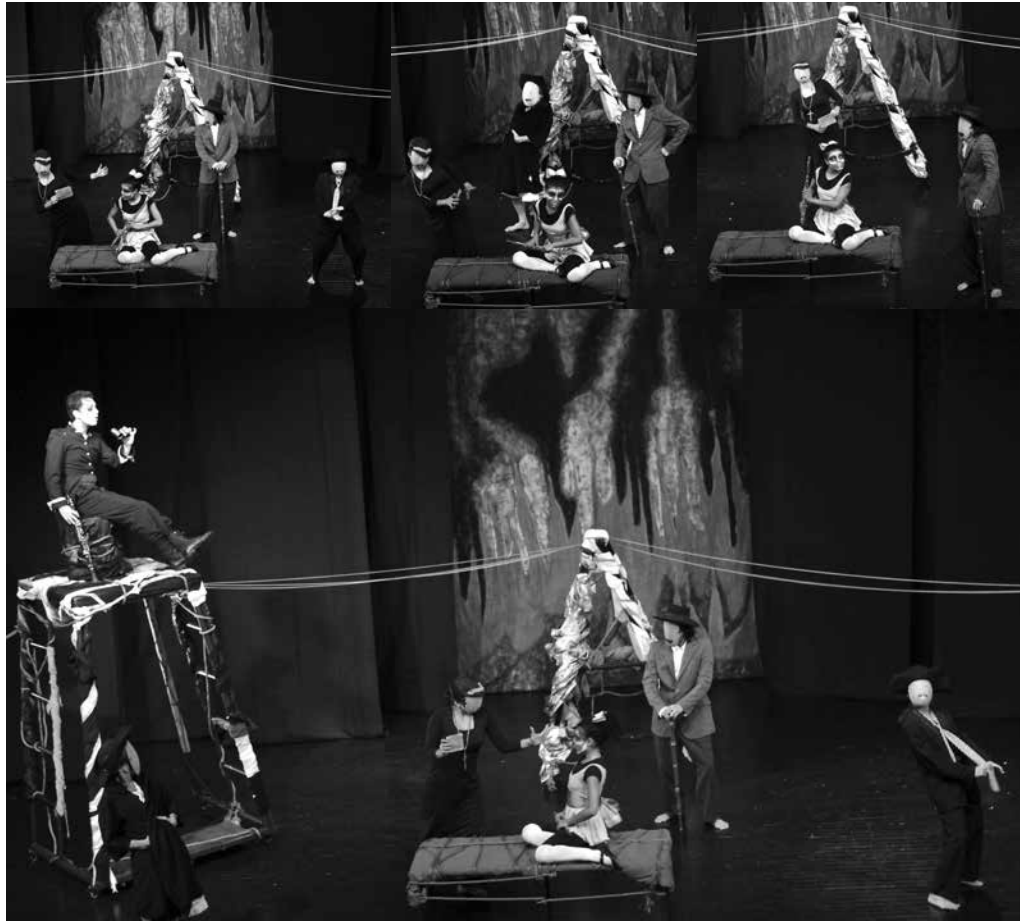
TRUJAMÁN: ¿Será que esas locas caritativas existen todavía?

EL VENGADOR: Descarada, cínica, perversa.

DAMA: Tome mi tarjeta. Llámeme en un momento de desesperación.

SOÑADA: Pensé que una señorona como usted...

DAMA: No se haga ilusiones. Simplemente soy cristiana.



Su vida pende de un hilo. Tome mi tarjeta - llámeme.

EL VENGADOR: Es una ingenua.

SOÑADA: ¡En un momento de desesperación!

EL VENGADOR: ¡Un ataque de dignidad! ¡Como si uno no las conociera!

Caballero 3 toca a la Soñada.

SOÑADA: La distancia. Mantenga la distancia. Ustedes no me inspiran confianza.

TRUJAMÁN: Ahora es la gente decente la que tiene que inspirar confianza.

CABALLERO 3: ¡Estúpida! ¡Son una lacra! ¡Una peste! ¡Perdónalas, Señor, porque no saben lo que hacen!... Pero son indispensables.

Los Caballeros acosan a la Soñada.

EL VENGADOR: Estos caballeros me están cayendo mal.

Los Caballeros huyen al ver el Vengador.

EL VENGADOR: Sos hermosa, realmente hermosa y, con ese vestido casi transparente, veo tu cuerpo. No estás tranquila, no. No has venido a descansar.

TRUJAMÁN: No lo puedo evitar. Lo sigo. Vaya donde vaya, lo sigo. Fatalmente, contra mi voluntad, porque, de ninguna manera, puedo soportar lo que hace.



Su vida pende de un hilo. Los amados de los dioses mueren jóvenes.

- EL VENGADOR: ¿Qué buscan tus ojos? ¿Qué quieren?
- TRUJAMÁN: Se podría pensar en una pasión, en una especie de enajenación, porque ocurre a pesar de mí...
- EL VENGADOR: Usted debe vivir en una casa rica. ¿Por qué te perdiste? ¿Por qué te dejaste robar? *(Al público)* La abuela se descuida, la nodriza se descuida, los maridos no existen, a los parientes no les importa. Ellos no nos han parido. Miran para otro lado y ¡zás! cuando vuelven los ojos ¡Nada! ¡Ya no hay nada!
- TRUJAMÁN: ¿Has visto algo peor que la familia?
- SOÑADA: ¿Quién sos?
- TRUJAMÁN: Tu condena, si supieras cómo me duele. Una joven mujer en toda la flor de su hermosura.
- EL VENGADOR: Tu verdugo.
- TRUJAMÁN: Estás condenada muchacha y yo no puedo prevenirte.
- SOÑADA: ¡Hay alguien cerca! Siento a alguien cerca.
- TRUJAMÁN: Debería irme. Es como una película de miedo y yo ya sé el final.
- SOÑADA: ¿Hay alguien? ¿Hay alguien cerca?
- EL VENGADOR: Cálmate. No, no des vueltas. No hay escapatoria. ¡Quieta! ¿Ves? Eras de cuello frágil. Casi no apreté. Ya

estás tranquila. Te he evitado lo peor: las arrugas, las canas, los hijos, la carne fofa, la fealdad que arrastran los años. Viviste bella y has muerto bella. Los amados de los dioses, decían los paganos, mueren jóvenes.

TRUJAMÁN: Algún día, algún día fallás.

El Trujamán baja al altar del sacrificio donde está la Soñada

Soy Humano

Como humano te acecho,
maldito prójimo.
Las fieras caminan
con pies de plumas
detrás de su presa.

Lo que dejan las fieras
lo descuartizan las hienas.
El resto es de los cuervos
y de las ratas y de los gusanos.

Pero yo soy humano.
Tan humano que te persigo
a ti, humano. Y, si te descuidas
o aún estando alerta, te mato.

No para devorarte
-los caníbales son seres sublimes-
no para vengarme, ni siquiera por odio
ni por placer, ni por nada.

Escojo las muertes, perfecciono las armas.



Su vida pende de un hilo. Lentamente se cierra el círculo del hambre.

Cada vez mi arsenal
es más completo
ya estoy llegando a la perfección.
Lo demuestra el hongo atómico.

El Sacrificio

La presa da vueltas
y gime con un llanto
que nace en los ijares.

Se retuerce lamiéndose
la herida y va dejando
un reguero de sangre.

Los perros salvajes
han olido la muerte
y salen de los bosques.

Ya las negras aves
de rapiña oscurecen el cielo.
Lentamente se cierra el círculo del hambre.

II. LOS POMPOSOS

Entran bailando y tocando "Hojas muertas" los Pomposos.

TRUJAMÁN: Y sabré que muchos
reprimidos poetas rechazarán
mis venenosas letras
pero les advierto en su pomposidad



Su vida pende de un hilo. Aquí le enseñamos a defenderse contra las armas blancas, las armas de fuego...



Su vida pende de un hilo. ... y contra las armas secretas.

que continuaré escribiendo
sin adulación...

MENDIGO: *(Burlándose)*... abominando la belleza
de vuestro planeta
perverso por naturaleza.
Ustedes me quieren hacer creer que viven en las nubes
pero tienen las pezuñas en la tierra. Yo, en cambio, sé
que vivo en el infierno. *(Los Pomposos atacan al Mendigo,
este les roba la muerte)*. Siempre debemos contar con la
depravación de esa mala raza que es la especie humana.

Trujamán arma su entremés "Artes marciales"

TRUJAMÁN: Su vida pende de un hilo.

GEISHA 1: Aquí le enseñamos a defenderse contra las armas blancas...

GEISHA 2: ... Contra las armas de fuego...

GEISHA 3: ...y contra las armas secretas.

El Pomposo 1 y la Geisha 1 entran al área de combate

POMPOSO 1: Mi vida pende, ahora más que nunca, de un hilo.

GEISHA 1: La suya y la de todos los miserables seres humanos.

TRUJAMÁN: ¿Ha practicado?

POMPOSO 1: Sí, maestro, he estado practicando pero me canso. ¿No
estaré demasiado viejo?

- TRUJAMÁN: Uno decide su propia edad.
- POMPOSO 1: ¿Y el almanaque?
- TRUJAMÁN: Es un papel. Un papel con unos números.
- POMPOSO 1: ¿Y el cuerpo? El cuerpo ¿no envejece?
- TRUJAMÁN: Ni envejece ni muere.
- POMPOSO 1: Dios lo oiga.
- TRUJAMÁN: Ya sabe todas las posiciones. ¡Tome la tercera!
- POMPOSO 1: De todos modos ese papelito, el almanaque, con sus numeritos, me aterra.

La Geisha 1 saca al Pomposo 1 del área de combate. Entran la Geisha 2 y el Pomposo 2.

- TRUJAMÁN: No importa
si es tu enemigo,
ni mucho menos tu amigo,
al que traicionas
sin testigos, ni conciencia
todo depende
de tu furia y la destreza
con la cual te comprometes
a terminar dichosa existencia.
- GEISHA 2: Usted vive solamente para afuera.



Su vida pende de un hilo. Mientras oyes los consejos de los sabios no bajas la guardia.

- POMPOSO 2: No le entiendo.
- GEISHA 2: *(Le da un golpe)* ¿Entendió?
- POMPOSO 2: No me esperaba eso de usted. Maestro, fue un golpe bajo.
- GEISHA 2: Si viviera para adentro, nadie podría sorprenderlo.
- POMPOSO 2: Pero usted me sorprendió desde afuera.
- TRUJAMÁN: Tome la segunda posición. No olvide, las manos bien abiertas en señal de amistad. ¿Ve? Usted mismo se golpeó. Se lanzó con más ímpetu del necesario.
- POMPOSO 2: ¿Puedo descansar un poco?
- TRUJAMÁN: ¡Claro! Pero cobro más por el descanso.
- GEISHA 2: Es como un taxi. Si rueda cobra, si debe esperar cobra más.
- POMPOSO 2: ¿Por qué?
- GEISHA 2: Pierde otras carreras.
- POMPOSO 2: Ya conozco su lógica.
- TRUJAMÁN: Pero no aprende.
- POMPOSO 2: ¡Ay! ¿Me quiere matar?
- GEISHA 2: Mientras oyes los consejos de los sabios, no bajes la guardia. ¡Bien, está aprendiendo amigo mío!

TRUJAMÁN: No seas cobarde
al hacerlo
ya que tu contrincante
aprovechará un momento
y con ágiles movimientos
acabará contigo sin pensar
dos veces la acometida
diciéndote burlonamente:
lo siento.

POMPOSO 3: Me ha podido romper el cuello.

GEISHA 3: Soy su enemigo y su amigo al mismo tiempo.

POMPOSO 3: Pero la amistad no es mucha.

GEISHA 3: La amistad es rigor, no tolerancia.

POMPOSO 3: Le tolero todo y, el día que no aguante, se las cobro todas.

GEISHA 3: Uno no debe cobrar nada.

POMPOSO 3: Bueno, lo digo en un sentido...

TRUJAMÁN: ... vengativo. Sabio es aquél que hace todo y no se aferra a nada. No se aferra a los resultados de sus realizaciones. No olvide la lección del sabio. Lo fuerte necesita lo débil.

POMPOSO 3: Ya lo veo. Se está propasando.

TRUJAMÁN: Unos avanzan, otros retroceden. Unos vencen en la lucha por la vida, otros sucumben.

POMPOSO 3: ¡Pare! ¡Pare! Conozco esos sermones. Soy abogado. ¡El mundo está lleno de leyes y abogados que ahogan la justicia! ¡El hombre es malo, es asesino por naturaleza!

GEISHA 3: Dios lo hizo a su imagen y semejanza.

POMPOSO 3: Pues se le fue la mano.

TRUJAMÁN: Pero no es su culpa
que seas tan torpe,
deberías avergonzarte
si te derrotan
sin ningún fraude.

Es por esto
que te aconsejo
mi amigo,
o así seas mi enemigo
escucha bien lo que digo,
cuando tengas de frente
tu víctima o adversario
no le des ni un respiro
pues tú eres el temerario
y de ti depende
que él muera repentinamente.

El Mendigo y el Trujamán entran al área de combate.

MENDIGO: Pero no hay que temer
ni dudar de la maldad,
gracias a que ella
nos libera de la rutina



Su vida pende de un hilo. El violento muere de su propia violencia.

- rutinaria y estresante
en la cual sufrimos tanto.
Me preparo para algo muy difícil. O mato o me matan.
- TRUJAMÁN:** El violento muere de su propia violencia. El que esgrime un puñal termina volviéndolo contra sí mismo.
- MENDIGO:** ¿Y si es el otro el que tiene el puñal?
- GEISHA 3:** Tome este. Atáquelo.
- MENDIGO:** ¡Uff! Estoy demasiado viejo.
- TRUJAMÁN:** No. Respira mal. Eso es todo.
- GEISHA 2:** Ahora tome esta pistola. Dispárele.
- MENDIGO:** No. Está cargada.
- GEISHA 2:** Yo sé lo que le digo.
- MENDIGO:** Bajo su absoluta responsabilidad.
- TRUJAMÁN:** ¡Hágalo! ¡Rápido!
- MENDIGO:** ¡Maestro! ¡Maestro! ¡Por favor! Tengo que escapar de aquí.
- TRUJAMÁN:** Es un truco que le pueden hacer. No se confíe nunca. El ser humano es un asesino innato.
- MENDIGO:** Un día ese criminal me va a descubrir y necesito estar preparado para aniquilarlo.

TRUJAMÁN: Tenga cuidado.

MENDIGO: Es un juego.

TRUJAMÁN: Con esa bestia no hay juego que valga. Es muy hábil.

Fin del entremés. Los Pomposos cantando “El Sacrificio” recuperan la muerte Entrevista de pomposos.

MENDIGO: ¿Qué vio?



Su vida pende de un hilo. ¿Vieron algo? si le preguntan niégenlo.

- POMPOSO 1: Yo, yo no vi nada. Nada. Absolutamente nada. Soy miope.
Soy sordo.
- MENDIGO: ¿Usted qué vio?
- POMPOSO 3: No vi, no oí, ni supe, ni me di cuenta.
- MENDIGO: ¿Y usted?
- POMPOSO 2: Soy sordo, mudo y ciego.
- MENDIGO: (Al público) ¿Vieron algo? Si les preguntan, niéguenlo.
¡No vieron nada!

Incineración de Pomposos.

- MENDIGO: La presa mira en torno.
No conoce la muerte
sólo siente la vida que se apaga.
Lame y traga su sangre
sus flancos se hundan
y sale un último bramido.
- AVE 3 : Se le inundan de lágrimas los ojos,
un temblor la sacude desde
la testa hasta los cascos...
- AVE 2: ...y la posee la muerte,
con un placer lleno de estertores,
y gemidos y llantos.

Canción de la suerte

Dicen que el que nace lleva
bajo el brazo la mortaja.
Más bien lleva una baraja
de naipes y en vida juega
con copas,oros y bastos.

No sabe si pierde o gana.
Un día sube y otro baja.

III. EL LEVANTAMIENTO

- MENDIGO:** Ayúdame cual Virgilio
para emprender
el intrincado camino
a través de los círculos tenebrosos,
donde tu antorcha
puede ser mi guía
iluminando aquella senda prohibida.
- EL VENGADOR:** Aquí nadie nos encuentra.
- MENDIGO:** ¿Qué? ¿Quién anda aquí?
- EL VENGADOR:** Eso no importa. Soy el que lo juzga.
- MENDIGO:** ¿Por qué?
- EL VENGADOR:** Porque usted juzgó y condenó.
- MENDIGO:** ¿Y usted? ¿No dice que me está juzgando? ¡Lléveme
ante la justicia, entrégueme!



Su vida pende de un hilo. Usted y yo sabemos que la única justicia es la divina.

EL VENGADOR: Usted y yo sabemos que la única justicia es la divina y que ambos estaremos más pronto que tarde ante ese tribunal.

MENDIGO: No quiero sermones.

TRUJAMÁN: Sin altanerías. Lo podés enfurecer y termina el juicio.

OFICIAL: ¡No toquen nada! Rápido. ¡No quiero curiosos!

ENCARGADO: Es un paraje solitario. Un callejón oscuro que rodea la ciudad. Los curiosos tardarán en llegar.

OFICIAL: La muerte los atrae como a las moscas, a los gusanos y a los gallinazos.

ENCARGADO: Ya deberían estar acostumbrados.

SECRETARIO: ¿Quiénes?

ENCARGADO: Los curiosos.

OFICIAL: Será siempre el mejor de los espectáculos. Siempre tendrá público. ¿Conoce a ése?

ENCARGADO: Éste, que la muerte dejó más flaco, era llamado “el Zancudo”. Sus picaduras eran mortales y dicen que le gustaba la sangre.

OFICIAL: A todos estos les gusta.



Su vida pende de un hilo. Los pocos años que pasó fuera de la cárcel los gastó en robar y matar.

ENCARGADO: Pero a éste le gustaba el sabor. Siempre la paladeaba. Era medio vampiro.

SECRETARIO: O me equivoco o éste es "el Piojo".

ENCARGADO: ¡El Piojo! Los pocos años que pasó fuera de la cárcel los gastó en robar y matar. Al que le ponía el ojo podía darse por condenado.

OFICIAL: Hacía respetar su territorio.

SECRETARIO: Creo que mató más intrusos que gente.

OFICIAL: ¡Me hace reír! Sale usted con cada cosa.

ENCARGADO: Lo rapábamos y, en la cabezota rapada, tenía siempre liendres. Se las arrancábamos con pinzas y una vez le echamos tanto kerosene...

OFICIAL: ¿Qué le echaron?

ENCARGADO: Veneno, veneno para esos bichos. Lo bañamos y se envenenó.

OFICIAL: Y no lo dejaron morir.

ENCARGADO: Los médicos cuidan más a estas ratas que a un ser humano.

SECRETARIO: ¡Listo! Argemiro Miranda, sin oficio ni beneficio.

ENCARGADO: Evangelino Nazanyez.

OFICIAL: Terminen el levantamiento.

TODOS: Hay días con la buena suerte
y hay otros días con la mala.
No diga si usted está arriba
que de allí nadie lo baja.

No sabe si pierde o gana.
Un día sube y otro baja.



Su vida pende de un hilo. Porque nadie nunca sabe dónde la suerte lo espera, donde la muerte lo aguarda.

Parta el naipe, ahora baraje,
guarde una carta en la manga,
porque nadie nunca sabe
dónde la suerte lo espera
dónde la muerte lo aguarda.

No sabe si pierde o gana.
Un día sube y otro baja.

TRUJAMÁN: Domina la bestia
de tu adversario querido
sobreviviendo al destino,
corajemente dando lucha
al brillante cuchillo
estrechado en tu mano,
queriendo devorar
su semblante sano.

EL VENGADOR: Yo no regalo la muerte. La reparto, la administro, la distribuyo. ¿Quién te autorizó a vos para entrometerte?

TRUJAMÁN: Tiene su propio código penal.

MENDIGO: Jamás imaginé que la muerte tuviera dueño.

EL VENGADOR: Lo tiene y, usted, es un ladrón.

TRUJAMÁN: En una época les cortaban las manos. En otros lugares y tiempos, la cabeza. Nuestro héroe va más allá del ojo por ojo y diente por diente de las Sagradas Escrituras.

ENCARGADO: “El Empedrado”

OFICIAL: ¿Cómo?

ENCARGADO: Se le endurecieron las viruelas. Agujeros y granos. Por eso se tapaba la cara.

SECRETARIO: ¡El enmascarado de seda!

ENCARGADO: El mismo. Mató señoras sólo para robarles las medias.

TODOS: Que a lo mejor donde cree que le va a llegar la suerte,



Su vida pende de un hilo. Ahora confiese.

lo que llega sin ruido
y sin aviso es la muerte,
pues nunca oyó la campana.

No sabe si pierde o gana.
Un día sube y otro baja.

EL VENGADOR: La vida es un vicio. La vida es un vicio del cual no es fácil liberarse.

MENDIGO: Una esclavitud.

EL VENGADOR: Ahora confiese.

MENDIGO: Tuve que hacerlo.

EL VENGADOR: ¿Quién lo obligó?

MENDIGO: Nadie.

EL VENGADOR: ¡No comparto el poder con nadie! No se meta en mi área.
¡Váyase a la mierda!

SECRETARIO: Y... ¿este?

ENCARGADO: Este pobre diablo era apodado así: el Diablo. Toque, toque, capitán. Tiene dos cuernitos y, en la oscuridad, le brillaban como dos luciérnagas.

SECRETARIO: Toque, toque, capitán.

OFICIAL: Cuentos.

ENCARGADO: El hecho de ser tuerto le favorecía la puntería y, siendo manco del brazo izquierdo, no fallaba con el derecho. Usaba una escopeta recortada para llenar las caras de sus víctimas con perdigones. Las dejaba irreconocibles.

TODOS: El que juega siempre arriesga,
está entre el riesgo y la trampa,
entre el oro y la miseria,
entre el muro y la navaja,
quizá triunfa, quizá escapa.

¡No sabe si pierde o gana!

EL VENGADOR: *(Cantando).* Yo soy el vengador...

TRUJAMÁN: Ya teniendo en tus manos
su existir atrapado,
enséñale ante un espejo
su cuerpo maltratado.
Cántale una canción
o recítale un poema
con frases reconfortantes
donde olvide sus problemas.

El Vengador desarma al Mendigo.

EL VENGADOR: Ya puede contar su cuento. Cuente, cuente no más.

MENDIGO: ¡Es terrible! ¡Es algo espantoso! ¡Máteme! No, no me mate.
Por Dios Santísimo, no me mate.

TRUJAMÁN: Y llora. Llora como un niño.



Su vida pende de un hilo. No hay pena en forma legal ¿no? pues muy sencillo, uno la aplica.



Su vida pende de un hilo. Yo soy el vengador, todo de negro, en mi caballo blanco.

EL VENGADOR: No quiero sacarle la historia de las tripas.

MENDIGO: El destino de esa gente era morir a manos de un justiciero como yo. Es gente que no tiene remedio. No hay pena de muerte en forma legal. ¿No? Pues muy sencillo. Uno la aplica.

EL VENGADOR: Pero no cualquiera.

TRUJAMÁN: Los escogidos.

OFICIAL: Vamos. Ya empiezan a llegar curiosos. ¡Salgan de aquí! ¡Ahuequen! ¡Los quiero lejos!

ENCARGADO: Cayetano Cuero.

SECRETARIO: ¿Cayetano qué?

ENCARGADO: Cuero, cuero renegrado y agujereado. No quiere cerrar los ojos, Se los cierro y los abre. No quiere irse.

SECRETARIO: Sigue mirando la muerte. Dicen que los que mueren sin saber por qué, abren los ojos en la fosa.

ENCARGADO: De todos modos ya no ve.

SECRETARIO: No ve ni lo que hablamos.

OFICIAL: Usted sale con unas...

ENCARGADO: Las gentes de malmorir llegan asustadas al otro lado.

OFICIAL: ¡Santo Dios Bendito!

ENCARGADO: ¡Hágase tu voluntad! La muerte encarga su carne como cualquiera.

SECRETARIO: Y les llega porque les llega.

Los encargados terminan el levantamiento y, cantando, se llevan los cuerpos.

IV. LEY DE FUGA

El Mendigo enfrenta al Vengador

EL VENGADOR: Estás loco.

MENDIGO: Aferrarse al propio destino es, para mí, la mejor señal de buen juicio.

EL VENGADOR: Y... ¿los dedos?

MENDIGO: Un bellaco con colmillos de tigre. Traté de taponarle la boca y se me llevó dos dedos.

EL VENGADOR: Tiene gracia. ¿De verdad fue un mordisco?

MENDIGO: Una tarascada, una violenta dentellada.

EL VENGADOR: Y... ¿se los tragó?

MENDIGO: Enteritos. En el hospital hicieron después los cortes así como ve. Bien pulidos. No lo harían mejor en un salón



Su vida pende de un hilo. Es generoso con la vida y con la muerte.

de belleza. *(El Vengador le apunta con la pistola)* ¿Me va a matar?

EL VENGADOR: Quien pregunta aquí, soy yo.

MENDIGO: Necesito saberlo.

EL VENGADOR: ¿No ha hecho testamento?

MENDIGO: Dejo tres mujeres. Cada una con un hijo.

TRUJAMÁN: Es generoso con la vida y con la muerte.

EL VENGADOR: ¿Y es sustanciosa la herencia?

MENDIGO: Más o menos.

EL VENGADOR: Más bien más que menos, pero no habrá amasado esa fortuna matando sin permiso únicamente. Te voy a dar una oportunidad. La ley de fuga. Echá a correr. *(Lo mata)*

TRUJAMÁN: Estas pautas que te enseñaré
a continuación
son para realizarlas
con súbita pasión
y procura hacerlas
con mucha dedicación,
así que ponte a prueba
o serás tú el que lleva.
Por eso pon mucho cuidado
ya que te juegas
una apuesta ante el destino

y si no crees en el azar
es mejor rezar
pues los dados te tocará lanzar;
conserva la modestia
y realiza seguro la tarea
o te llevarás un muerto a cuestas.

EL VENGADOR: ¡Enano de mierda! ¿Qué pretende usted? ¿Qué busca?

TRUJAMÁN: Virgilio, he presenciado casi todos tus crímenes pero, este, este crimen contra alguien que solamente te hizo competencia, me parece cobarde, ruin, miserable.

EL VENGADOR: ¡Hoy es mi día! ¡Hoy es el día de encontrarme con los locos!

TRUJAMÁN: Pues, ese loco, tan loco como querás, tenía razón.

EL VENGADOR: ¿Tendré que acabar con todos los locos?

TRUJAMÁN: Sos demasiado racional como para pretender el exterminio de los locos. Hay algo que salva a los locos. No nos importa la muerte.

El Trujamán se lleva el cuerpo del Mendigo. El Vengador sale tras él.

Canción de la muñeca

A la muñeca le falta
una manita:
¡Pobrecita la muñeca
sin manita,
pobrecita!

A la muñeca le falta
otra manita:
¡Pobrecita la muñeca
sin la otra manita,
pobrecita!

A la muñeca le falta
una patica:
¡Pobrecita la muñeca
sin la otra patica,
pobrecita!

A la muñeca le falta
la cabeza:
¡Pobrecita la muñeca
sin manitas,
sin paticas,
sin cabeza!
¡Pobrecita!
¡Pobrecita!
¡Pobrecita!



Su vida pende de un hilo. Soy tu verdugo.

V. LA MUÑECA

Aves de rapiña jugando con "A la muñeca". Entra el Vengador.

EL VENGADOR: No te hagás ilusiones. No hay salida.

VIRGEN: Pero... ¿qué pasa?

TRUJAMÁN: Son preguntas inútiles.

VIRGEN: ¿Quién es usted?

TRUJAMÁN: Más preguntas inútiles.

EL VENGADOR: Soy tu verdugo.

VIRGEN: Mi... ¿qué?

TRUJAMÁN: Y, de algún modo, tu amante. Va del amor a la sangre como un péndulo.

EL VENGADOR: Ver-du-go. Las nuevas generaciones no conocen su propia lengua. Tienen un vocabulario tan restringido como sus cerebros.

TRUJAMÁN: Ella entiende, pero está ganando tiempo.

VIRGEN: Restrín.. ¿qué?

EL VENGADOR: ¿Sos tonta? ¿O... astuta?

VIRGEN: Hay alguien más en este encierro. Siento que hay alguien más...



Su vida pende de un hilo. Tiene razones que la razón no entiende.

- EL VENGADOR: Nadie.
- VIRGEN: No entiendo... ¡Créame que no entiendo!
- EL VENGADOR: Deje de buscar, deje de corretear. Es como una tela de araña. Mientras más se agita más se enreda.
- VIRGEN: Y... ¿por qué yo?
- EL VENGADOR: No sea pretenciosa. No la escogí. La atrapé, no más.
- TRUJAMÁN: Tiene razones que ninguna razón entiende. Es inútil todo lo que haga. Lo calcula todo. Hasta el más mínimo detalle.
- EL VENGADOR: ¿Cuántos años tiene?
- VIRGEN: Quince.
- EL VENGADOR: Parece de trece.
- TRUJAMÁN: O de doce.
- VIRGEN: Catorce.
- EL VENGADOR: ¿Es virgen?
- VIRGEN: Sí.
- EL VENGADOR: Excepcional en estos tiempos de perversión. ¡Virgen y mártir! ¡Desvístase! ¿Quiere que la desvista yo?

VIRGEN: ¡No! ¡No voy a desvestirme! ¡Suélteme!

EL VENGADOR: Tiene buenos dientes. Muerda, muerda un poco más, araÑe.

VIRGEN: ¡Auxilio! ¡Socorro!

EL VENGADOR: ¡Cállese! Los aullidos dañan las tragedias. Amo la tragedia y la tragedia es silenciosa como una fiera que sigue su presa, como un pitón arrastrándose en la selva para atrapar un pajarito... Usa ropa interior muy fina.

VIRGEN: Bueno. ¿Ahora me deja ir?

EL VENGADOR: Viven a prisa. Demasiado a prisa.

VIRGEN: ¿Qué le he hecho yo a usted?

TRUJAMÁN: Nada. Sus víctimas no necesitan hacerle nada.

VIRGEN: ¿Le hice algo?

EL VENGADOR: Agradarme.

VIRGEN: Y eso... ¿es malo?

TRUJAMÁN: ¡Es perverso!

VIRGEN: ¿Hay alguien por allí? ¿Alguien que le impida a este loco asesinarme?

TRUJAMÁN: Eso, ni yo lo sé.

VIRGEN: ¡Alguien habló!

EL VENGADOR: Nadie puede ayudarte.

VIRGEN: Pero... ¿por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

EL VENGADOR: ¡No corrás! ¡No te escondás! ¡Si querés una muerte de rata, la vas a tener! ¡Las ratas mueren en los escondrijos!

La Virgen se escurre detrás de un telón de llamas.

TRUJAMÁN: ¿Oyes ruidos en las afueras?
No te asustes
porque están llegando ellas,
esperando a la bella calavera
para exhibir carroñeras
sus picos y plumajes.
No espantes a las dichosas amigas
ya que son únicas testigas,
disfrutando del desmembramiento
aguardan a que llegue su momento.

El Vengador atrapa a la Virgen y forcejean entre llamas.

Ahora hazle beber a la sufrida
un menjurje de clavos y veneno
siendo en ese momento su dueño
acaríciala y dile que no es bueno
gritar tanto como un chiquillo
pues se agotan los últimos suspiros
y es mejor que guarde un respiro
para que pueda morir tranquila.

Si te mira con odio
arráncale los ojos
diciéndole que la amas
dale un beso
avivando la vida
que se va de momentos
y he aquí el paso final,
fiel en su agonía
no la dejes de observar,
ve cómo la sangre
mana como un río
mientras lees un cuento
para niños
muéstrale cómo son de dañinos
tus actos cargados de maldad
cometidos con humildad.

VI. LA LOCA

CORO AVES: ¡Esta es la loca! Esta es la loca...

LA LOCA: Me apiadé. Me apiadé del insensato que había cometido semejante fechoría, no prevista por el legislador y sin precedentes. Me apiadé porque probablemente había perdido el uso de la razón cuando manejó el puñal de hoja cuatro veces triple surcando en profundidad las tapias de las vísceras.

AVE 1: Esta es la loca, pasa bailando...

AVE 2: ... nada recuerda...



Su vida pende de un hilo. Me apiadé porque probablemente había perdido el uso de la razón.

- AVE 3: ... o casi nada olvida.
- AVE 4: Ha dejado un zapato en el camino y no se da cuenta.
- AVE 3: Largas patas de araña circulan su nuca.
- AVE 1: Son sus cabellos, nada más.
- LA LOCA: Me apiadé pues, si no fuera por locura, su vergonzosa conducta debía incubar un odio muy grande contra sus semejantes para encarnizarse así sobre las carnes y las arterias de una niña inofensiva, que fue mi hija.

Los actores cambian el espacio cantando. El vengador y la Loca permanecen en el escenario.

Canción del delincuente

Soy
Soy un animal
que trabaja como un hombre.
Soy uno de tantos
que quiere salir a flote,
soy un delincuente
con un ramo de flores.
Jack el destripador
de señoras apacibles.

A los espectadores.

- ACTOR 1: Ustedes, disculpen, esperaban algo sensacional.

- ACTOR 2: Avísenos con tiempo.
- ACTOR 3: Es mejor que el cine y la televisión.
- ACTOR 4: Perdonen, pero el cine y la televisión ya no sorprenden.
- ACTOR 5: Se asustan ante el crimen. Hay un cierto, insoportable, moralismo.
- ACTOR 3: Creen que las imágenes de violencia, producen violencia.
- ACTOR 6: Y es, justamente, al revés.

Las aves de rapiña sacan a la Loca, atacan al Vengador y juegan con las vísceras.

- TRUJAMÁN: Ahora vete a dormir
al igual que yo,
después de disfrutar
de esa hermosa situación...
- AVE 2: ...y tranquiliza tu mente
para que el remordimiento
no te tiente...
- AVE 4: ...porque en un desespero
te volarías los sesos...
- AVE 3: ...pudriéndote hasta los huesos.
- AVE 1: No olvides antes de acostarte
de abrir puertas y ventanas
para que fluyan las corrientes de aire...

TRUJAMÁN: ...para dejar que se alimenten
las depredadoras sanguinolentas
aborrecidas por la gente
y aunque me creas demente
recuerda que ellas
estuvieron siempre presentes,
acompañándote en lo realizado,
dejándote lanzar los dados.

VII. TANGO MORTAL

POMPOSO

ENAMORADO

DE LA MUERTE: *(Cantando)*. Y, ahora, ven. Ven, te espero. Ven con tu
justicia salvaje, con tu insoportable deseo de salvar a la
humanidad de úlceras purulentas.

EL VENGADOR: ¿Qué es? ¿Mujer? Ya no se sabe ¡Se borró la frontera!
¿Qué será del género humano? ¿Nacerá un marimacho
que se preñe él mismo?

POMPOSO: ¡Llegó la hora! Tenemos un raro parentesco.

EL VENGADOR: Sí... ¿y qué? *(Lo mata)*

TRUJAMÁN: Deberías descansar
aunque no creas prudente
el dejar aquel cuerpo maloliente
no mientas ante lo que sientes
pues aun contrariando tu voluntad
tu cuerpo desfallecerá

después de haber cometido
crímenes tan atroces
que para mí son pura diversión.

AVE 1: ¡Por fin dejaste huellas!

AVE 2: Huellas, montones de huellas.

AVE 3: Mirala en el aire. Has dejado una huella en el cielo.

AVE 4: Mirá los surcos sinuosos y concéntricos.

AVE 2: Es como una isla en un mar de blancura.

TRUJAMÁN: Ya encontrándonos
como muertos durmiendo,
el sufriente se retuerce de momentos
acercándose lentamente a la muerte
desea impaciente
bailar con la calavera reluciente.

Ha muerto condenado
mientras dormíamos plácidamente
dirás que te has perdido lo mejor
pero la verdad es que es mejor lo peor,
diré por peor lo que cometimos
en las víctimas que elegimos.

Cumpliendo la doncella su labor,
llevándose al desdichado con amor
dice a sus amigas una última petición:

Las aves de rapiña matan al Vengador y rodean al Pomposo que exhibe la muerte.

POMPOSO: ¡Devoren ese cuerpo durmiente
sacándole los ojos como al sufriente.
Arránquenle las carnes ferozmente
y burlense de ese maldito
haciendo de esta masacre un hermoso rito
para que aprenda entre sus gritos
que quien da la sentencia y el veredicto
soy yo sin mediador,
respetando mi labor
enaltecida en el dolor!

Las aves de rapiña sacan el cadáver del Vengador cantando.

CORO AVES: Ya vienen husmeando
los coyotes y los lobos,
vienen por un atajo secreto.

Marchan los ejércitos de hormigas
coronadas de laureles
y en el lodo pululan los gusanos.

EPÍLOGO

TRUJAMÁN:

Ruego al cielo que el espectador, animado y momentáneamente tan feroz como lo que ve, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje, a través de las desoladas ciénagas de estas imágenes sombrías y llenas de veneno, pues, a no ser que aporte a su lectura una lógica rigurosa y una tensión espiritual semejante al menos a su desconfianza, las emanaciones mortales de este espectáculo impregnarán su alma lo mismo que hace el agua con el azúcar. No es bueno que todo el mundo vea este espectáculo; sólo algunos podrán saborear este fruto amargo sin peligro. En consecuencia, dirige tus pasos hacia otro punto del horizonte y emprende así otro camino más seguro y filosófico.

FIN



Su vida pende de un hilo. Búrlense de ese maldito, haciendo de esta masacre un hermoso rito.

Este libreto condensa el proceso de creación del colectivo del Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura en el año 2014. Los integrantes del elenco son: Jacqueline Vidal, Maira García, Daniela Rodríguez, Mónica Méndez, Serafín Arzaméndia, Sebastián Castillo, Alejandro Cabal, Fernando Reinoso y Daniel Gómez.

La escogencia de textos literarios de Enrique Buenaventura, Lautréamont, Daniel Gómez, se hizo durante la invención de la puesta en escena con participación de todos y el ímpetu de Daniel.

Esta obra se estrenó en el Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura, el viernes 28 de noviembre del 2014.



**REFLEXIONES ACERCA DEL
MONTAJE DE**

SU VIDA PENDE DE UN HILO

UN OASIS

Mi encuentro con el teatro buenaventuresco, luego de atravesar el desierto del teatro pseudoclásico-escolar por un lado y de la comedia de costumbres del teatro burgués por otro, significó el nacimiento de una forma de teatro vivo. Un lugar donde, a pesar de la torpeza y la ignorancia, uno puede jugar en el espacio inventado exclusivamente para hacer teatro. Jugar de verdad con el cuerpo, el espíritu y el alma para construir una hermosa mentira capaz de sacudir la torpeza y la ignorancia del sentido común; encarando, sin fines moralistas, las inquietudes más álgidas y los acontecimientos más desafiantes del aquí y ahora que habitan el espacio tridimensional, donde los actores en acción son la materia prima que se va moldeando hasta edificar una obra.

Tanto para el director como para el actor, dejan de existir los compartimientos yuxtapuestos: la literatura, la expresión corporal, la sonoridad (música y texto oral), la escenografía, la utilería, el vestuario y el maquillaje, los estudios paralelos y el llamado trabajo de mesa. La noción de creación colectiva se había ido forjando en los primeros 20 años, no solo en el montaje de obras y los estudios propios de la actividad teatral, sino en la lucha feroz que dio Enrique desde que empezó a formar actores que asumieran no sólo la parte física de la obra sino su "metafísica", como dice Antonin Artaud.

En los últimos años, los integrantes del TEC son conscientes de heredar 40 años de trabajo, en los que el método de creación colectiva se ha convertido

en un incentivo para el estudio apasionado de la historia, la antropología y la lingüística contemporáneas. Lo que nos impulsa no es el deseo de erudición, sino la necesidad de luchar contra la autoridad del sentido común y la avalancha de informaciones pseudo-sociológicas y opiniones psicologistas. Cultivar todos los lenguajes del teatro de tal modo, que los sentidos nacidos en el escenario alrededor del tema escogido se perfeccionen y se acomplejen durante el proceso de creación.

En la actualidad, los actores son también escritores, directores, músicos y escenógrafos, entre otras disciplinas. La dinámica de la creación colectiva nos permite encarar y explorar una nueva vía que llamaremos *dramaturgia colectiva*. El dramaturgo es el colectivo en acción.

Jacqueline Vidal

EL MÉTODO

El nacimiento del montaje de una obra, la gestación de una nueva creación, es una práctica de tiempo completo y dedicación exclusiva que se realiza, diariamente, en el taller de creación experimental del Teatro Experimental de Cali. Allí empezamos a generar, encontrar y desarrollar un nuevo gesto, una metáfora que nos transporta y nos lleva a otro tiempo, a otro espacio real e imaginario, en un viaje experimental de improvisaciones por analogía. Poco a poco encontramos, elaboramos, construimos y estructuramos un discurso artístico sobre un tema en concreto, que se produce en un contexto social determinado y que es parte de un conflicto donde las fuerzas en pugna se enfrentan, gracias a una motivación que se dispara, con las improvisaciones, hacia las profundidades en busca de lo oculto, lo reprimido. Lo que se libera y se materializa en la expresión hace que ese desconocido, llamado inconsciente, se vuelva materia prima y sustancia en la construcción de la partitura de la obra, secuencia por secuencia, situación por situación, acontecimiento por acontecimiento, acción por acción. La simultaneidad de expresiones en el teatro logra que los lenguajes reales e imaginarios -como el espacio/tiempo, proxemia, kinesis, pintura, sonido, música, objetos, literatura y escenografía, entre otros- se sincreticen. De esta manera, la obra se perla de sentidos y los signos se vuelven iconos en la intertextualidad de los lenguajes, tanto verbal como no verbal.

Sin duda, uno de los mayores aportes del maestro Enrique Buenaventura y de la maestra Jacqueline Vidal al movimiento del Nuevo Teatro, tanto nacional como internacional, es una metodología de trabajo que se basa en la creación

colectiva. El método, desde su publicación, en 1972, ha sido utilizado por grupos a lo largo y ancho del continente, teniendo más difusión que cualquier otro método, dentro del contexto del Nuevo Teatro.

El método parte de un proceso dinámico, que se ha ido transformando y modificando de acuerdo a las necesidades del grupo en cada etapa del desarrollo del trabajo. También se puede decir que es una forma orgánica y estructural de dividir el texto, que no sigue las formas convencionales, sino una división que lo hace manejable desde el punto de vista del actor. Este, a su vez, lo escribe en el escenario con el cuerpo, con el espacio, con el ritmo, con las imágenes.

El proceso de creación colectiva tiene varias etapas o niveles distintivos: la investigación y elaboración del texto; la división del mismo, con su respectivo análisis crítico; y la presentación ante el público, que incluye la síntesis dialéctica del espectáculo. Solo si el método es conocido y manipulado por todos los integrantes del grupo, y aplicado de modo colectivo, se garantiza la realización de una verdadera creación colectiva.

Para nosotros el teatro sigue siendo una imbricación de textos verbales y no verbales, cuya finalidad es la relación efímera entre actores y espectadores. El momento efímero de la representación es lo fundamental y creemos que engendra todos los otros lenguajes del espectáculo teatral.

Serafín Arzaméndia

UN RIESGO Y UNA AUDACIA

Ser actor y formarte en un teatro culpable de engendrar una alternativa diferente al teatro que se desarrolla como oferta cultural es un riesgo y una audacia. Este riesgo se agudiza y se desvanece cuando aparece la “acción”. De aquí parte él: camina, habla, mira, ríe, salta, abandona, irrumpe, examina, trabaja su cuerpo y reacciona; concentra su respiración y alimenta su mente, la agita, remueve, olvida y comparte toda expresión, en comunión con un espacio vacío o lleno de elementos: objetos, vestuarios, edificios... Todo esto sucede en planos diferentes, cuando la acción se hace sentido.

Es bueno conocer cada proceso desde la investigación para entender cómo se lleva a cabo y qué efectos tiene la presencia de uno en relación con lo que se realiza. En mi caso, puedo atribuir esta travesía a la primera experiencia que tuve realizando el traspaso de una poesía a la acción teatral. Partiendo de un poema, (Canción III “Ya hice lo que podía” de Enrique Buenaventura, archivo CITEB) donde se expresa un tema que nos importa, aplicamos el concepto: “acto de habla” (Teoría de los actos de habla de Searle y Austin). Sentí, entonces, deseo por descubrir cómo se realiza una obra de teatro desde un punto de vista controversial.

El “método” de participación colectiva dibuja el rumbo hacia el cual se dirige el grupo, poniendo en tela de conflicto el tema evocado por un texto (no forzosamente escrito). Las analogías se ejecutan en las improvisaciones para que surja una forma a través de las relaciones establecidas en el espacio, las cuales permiten engendrar una visión que concreta y transforma las acciones y las situaciones que se van a desarrollar.

La formación del elenco del TEC es compleja y experimental. El elenco pone a prueba lo aprendido, en desafíos donde se explora con delicada destreza y confianza: dirección, puesta-en-escena, luminotecnia, escenografía, música, pintura, escritura de texto literario, vestuario y utilería, entre otros.

Hablar de dramaturgia nos lleva a conocer todos y cada uno de los sentidos expresados en relación directa con la acción. En el Teatro Experimental de Cali, se le da posibilidad al que llega de saber o conocer todo lo que concierne al proceso. Cada quien escoge dónde enfocar su ímpetu para permitir el desarrollo del trabajo en grupo, sin olvidar que de él también depende la fluidez de este.

Cuando un tema cala en la mente de los integrantes del elenco y encuentra su expresión en algún un texto artístico (literario, musical, pictórico) que puede disparar la imaginación popular, alguien se atreve y decide llevar a cabo la puesta en escena hasta el final, contando con la aprobación de todos los miembros del grupo. Es decisión de él escoger con quiénes explorar esta creación: actores, escenógrafos, luminotécnicos, escritores y músicos. En general, son los mismos actores los que realizan dichas tareas, convirtiéndose en autores, sin olvidar que el nacimiento y la asignación de todas estas expresiones se da en la acción. Todos son partícipes en la escritura de la obra. Cuando hablo de escritura, me refiero a la totalidad: asumir, construir y destruir, crear y transformar, borrar y proponer, evitar la confusión, aunque siempre un poco de confusión es buena para aclarar las dudas.

Su vida pende de un hilo, obra iniciada en junio de 2012, se adentra en el tema de la maldad y el mito del vengador, ese ser que busca la justicia por mano propia. El proceso de montaje se inicia a partir del texto *La Huella*, de Enrique Buenaventura. La cuestión, poco a poco, va tomando sentido y nos lleva a explorar otros textos alusivos: *Crónicas de la vida bandolera y Punto de quiebre*, de Pedro Claver Téllez; *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud; *Los cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, también conocido como el Conde de

Lautréamont; *Humanismo y Barbarie* y *No matarás*, de Enrique Buenaventura; *Cuentos de horror*, de Edgar Allan Poe; *Amor y libertad*, de Robert Desnos; y *La causa secreta*, de Joaquim Maria Machado de Assis.

En una segunda fase o etapa del montaje, el grupo afina su decisión y emprende la puesta-en-escena a partir de tres textos que son los pilares fundamentales para el trabajo: *La Huella* de Buenaventura, *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont y *Aires de maldad* de Daniel Gómez.

Finalmente, después de muchos ensayos, se estrenó *Su vida pende de un hilo*.

Daniel Gómez

SIN PERDÓN NI REMORDIMIENTO

Para la puesta en escena de *Su vida pende de un hilo* partimos del texto *La huella* del maestro Enrique Buenaventura. Durante el año 2012, empezamos las improvisaciones y, a medida que se llevaba a cabo el proceso de investigación, apareció el tema central el mito del vengador y nos fuimos en caminando hacia la búsqueda de otros autores no por serle infiel al poeta que nos inspira día a día, para fortalecer ese mito. Entre varios autores, nos encontramos con Pedro Claver Téllez, uno de los cronistas más importantes de Colombia, y con poetas contemporáneos como Robert Desnos, Joaquim Machado de Assís, Rimbaud, Edgar Allan Poe y el Conde de Lautréamont.

Todo proceso de montaje lleva consigo riesgos, el estar en la cuerda floja nos impulsa a dar el salto y *Su vida pende de un hilo* no fue la excepción. Es importante rescatar el hecho de que, a medida que íbamos construyendo la obra, teníamos una relación con el público, en los tradicionales jueves buenaventurescos. Esos espectadores experimentales nos alimentaban en la búsqueda del sentido y, en ocasiones, nos hacían replantear y retomar el trabajo, sin perdón ni remordimiento.

A pesar de que la obra no tuvo apoyo alguno de las entidades culturales de la municipalidad ni de la nación, el TEC y el elenco (Jacqueline, Daniel, Maira, Fernando, Serafín, Mónica, Alejandro, Dalia, Sebastián, Juan Carlos y mi persona) sacamos adelante la obra con uñas y dientes, pues nuestra única prioridad y exclusividad es el teatro. Quizá *Aires de maldad*, ese poema escrito por Daniel Gómez nos llevó a crear, improvisar, jugar y, por qué no, a poner los pies sobre la tierra para poder dar el salto y seguir andando.

El 28 de noviembre de 2014 estrenamos. En lo personal, no entendía aún la obra pero, con el transcurrir de las funciones y las lecturas del público, fui asimilando la magnitud del evento. Dejé de lado ese sistema que nos maneja, el gobierno, la religión y hasta la misma sociedad. Tomar justicia por mano propia. Empecé a entenderlo a él, a ella, a ellos, a aquellos, a nosotros mismos, los excluidos, los señalados que, por motivos de fuerza mayor, nos toca vivir o quizá resistir en una sociedad llena de desigualdades, donde solo se benefician unos pocos.

Con la publicación de este libro quisiera hacer un llamado a los entes culturales del país. El poeta no es profeta en su tierra. Sin embargo, los impetuosos amantes de un teatro experimental mantienen viva una obra, grande e integral, que debe ser reconocida y valorada. Debemos entender y sentirnos afortunados de que Enrique haya elegido esta ciudad para hacer su teatro, cultivando ese humor negro característico de él.

Nos pone a pensar: ¿Qué somos, aquí y ahora?

Daniela Rodríguez

MANTENER VIVO EL TEATRO

En este teatro, cada vez que una obra se va a montar es por que alguien dice “yo voy a montar esta obra”. Él o ella escogen el texto, el escenógrafo, el músico... Aún no sabemos qué vamos a hacer y una ansiedad invade nuestra inteligencia, inquieta nuestras mentes y almas, y nos hace pensar en cómo asumir ese camino, desconocido pero desafiante.

El elenco actual tiene un alma exigente y ávida a la vez. Es insaciable de desafíos inagotables. Un actor propuso montar *La huella*, de Enrique Buenaventura. No nos pareció descabellado pues, aunque ya se había montado hace unos años con otro elenco, ese montaje se había construido prescindiendo del método de creación colectiva.

Para empezar, nos empapamos con el texto *La huella*, aun sabiendo que teníamos que irnos lejos de él. Fueron muchas las lecturas que se hicieron, pero no todo nace de la palabra escrita, sino que de esa forma llegaremos a una profundidad que nos permite encontrar un sentido que quiere expresarse. Otros textos en este proceso, desde los bandidos de Colombia pensando en el conflicto nacional, hasta esos escritores malditos con su poesía, nos adentraron a un bajo mundo. Todos nos condujeron, como Virgilio pasea al poeta, a ese infierno donde no podíamos soltar la antorcha. Fue una temporada infernal con Rimbaud, Desnos, Lautréamont, Artaud y Machado de Assis. Nos cantaban acerca de la aceptación de la maldad y de la relación con la muerte. De repente, nació un detonante que complejizó más el proceso. El director

nos leyó un poema escrito por él, una propuesta de texto para empezar otra etapa y que partía de esta pregunta: "¿Alguna vez has sentido la hermosa sensación extraña -aunque lo dudes, así es- de asesinar a tu prójimo?".

En el poema, estaba concentrado todo lo que había pasado en el escenario: los actores en acción, que son la materia prima del teatro; los conflictos; las polémicas; las escenas; los errores. Desde ese momento, todo cambió y nos disparamos a una etapa mucho más ardua, que exigía más concentración. Después de destilar las acciones teatrales, las fuerzas en pugna, las analogías, las transformaciones y las relaciones con el público; "el mito del Vengador" se convierte en el alma de *Su vida pende de un hilo*, una obra donde el drama profundo (las calles, la noche, los que asumen la maldad y la justicia a mano propia) se expresa con una inmensa llamarada que llega hasta el cielo, mientras las aves de carroña vuelan, confundándose con el negro del humo y de la noche.

Instrumentos que hablan y gritan, que se desgarran; la poesía del canto, todo el espacio es poesía; habla y es música, es pintura y seguirá transformándose con el público, pues son nuevas experiencias para pensar juntos, manteniendo vivo el teatro.

Maira García

SE MARAVILLA UNO

Cada obra nace de la necesidad de expresar un pensamiento, una controversia actual, que inquieta a los integrantes del colectivo, al reconocer un sentido social que pide emerger. El tema de la obra *Su vida pende de un hilo* -la maldad y la manera en que se asume- nace de *La huella* y, a través de improvisaciones y de la investigación, encuentra su expresión en el teatro. Así fue el proceso de puesta en escena: se consultaron textos, pinturas, música y diferentes referentes de todas las artes, pero sólo a medida que se iba trabajando el conflicto en el escenario, se desarrollaba un sentido aún desconocido por el colectivo. Parece que siempre se termina montando una obra totalmente diferente a la pensada y es por su misma materia.

Se maravilla uno al entender, poco a poco, lo que está haciendo, porque esto no sucede desde el principio. Esa necesidad de entender es justamente lo que motiva, así como ver de dónde han surgido todos los signos que, en el momento de la representación, condensan un proceso de competencias intelectuales y físicas. No hablo solamente de cómo se va transformando el texto durante la construcción de la obra. Hablo de cómo la puesta en escena y los sonidos, por ejemplo, también van “evolucionando”, encontrando una mejor manera de ser la expresión viva del conflicto escénico.

En el proceso de esta obra, se indagaron clásicos cinematográficos que tratan este tema. *El gabinete del Dr. Caligari* y *Nosferatu* guiaron al colectivo a través del expresionismo alemán y de allí surgieron la escenografía y el maquillaje. No porque alguien del colectivo caprichosamente haya querido incluirlos, sino porque el teatro mismo lo necesitó para manifestar su capacidad de exagerar y romper los planos. El conflicto entre lo que podríamos llamar orden y caos visual es vital para crear un espacio y unos personajes (refiriéndome a su

morfología) que se distancien de un sentido que, de otra manera, podría caer fácilmente en el juicio y en la identificación, lo que haría que el tema perdiera toda su capacidad de expresión.

El TEC es un grupo y un espacio pensado solamente para hacer teatro, con toda la complejidad y las actividades que hacer teatro requiere. Y en el proceso de un montaje se evidencia la influencia de todas esas labores en el quehacer teatral. Aquí no se toca un instrumento con el deseo de ser buen músico o de recibir el reconocimiento como buen clarinetista, trompetista, guitarrista... Se hace por las aptitudes que esto le brinda al actor de teatro buenaventuresco. Por esa misma resistencia, la de hacer todo para el teatro, y por la misma materia que, en acción, se va transformando; esta forma teatral no permite ser influenciada por las ideologías ni permite la búsqueda de un reconocimiento personal.

Sebastián Castillo

ATREVERSE A ESCRIBIR

La participación de todos en la creación se mostraba más con el paso del tiempo. Quizá el tener la confianza de proponer y escribir, salir, idear, crear, fue algo que empezó a desafiarnos. Ahora todos escribimos, se supone, en su sentido más literal.

El proceso de investigación se inicia en el 2012, con lecturas del texto original de Enrique, *La huella*, y el estudio de otros autores que pudieran ayudar al colectivo a encontrar una vía para realizar este montaje. El 2014 es el año elegido para dedicarse por completo a este montaje. Se abren talleres con este fin.

Recuerdo que debíamos atrevernos a escribir y entendí, desde ese momento, que era algo que todos teníamos que cultivar. Un actor buenaventuresco es integral. Escribe, toca un instrumento, lee, pinta... El teatro es el arte que puede compaginarlo todo, creando un amplio y complejo sentido. A través de la escritura, lograríamos encontrar nuevos sentidos de lo que empezaba a construirse. Desde el momento en que se aportan los núcleos de las improvisaciones realizadas a partir del conflicto y las fábulas de los poemas propuestos por los que toman con audacia el reto y proponen sus escritos para el montaje, se escribe la obra. Cada uno da un aporte intensivo para entender qué pasa y qué seguirá, hacia dónde irá todo. Ese todo es complejo.

Cuando se cree que todo se sabe y está hecho, se derrumba, cae desde lo más

alto, desciende sin freno hacia donde quiere y considera. Entonces, hay que retomar. Desde ese punto, seguimos. Escribimos con la acción, en el escenario y en el papel.

Regirse por la continuidad no permite el juego en la acción. En una obra todo debe ser sorpresa, para el público y para los actores. Si bien la obra ya está montada, no deja de transformarse. Esto permite encontrarle nuevos sentidos a las acciones pues, al jugar con ellas, es posible entender cuál es el conflicto que se quiere expresar. Hay que enfatizar en esto, no se puede perder el juego. Si me quedo a la espera de la acción o del texto del otro para seguir, conociendo de antemano la secuencia, si no avanzo cuando no sucede lo que espero, lo que el libreto dice que sigue, puedo bloquearme. Es un poco difícil. Quizá la experiencia y el tiempo en escena te permitan soltarte, dejarle todo al juego y verte desde afuera.

Hace unos meses, cuando estábamos en la temporada de *Su vida pende de un hilo*, me bloqueé en una de las escenas, cuando hacía una Geisha que se enfrentaba con una Pomposa abogada. Estaba esperando su acción, lo que la Pomposa debía hacer para seguir, pero a ella se le olvidó. Yo, en blanco, escuchaba detrás de escena los gritos: "haga algo, no se quede ahí". Seguí mucho después. Quizá no fue tanto tiempo, pero para mí fue demasiado sin saber qué hacer. Caminé hacia ella y la ataqué, adelantando una de las acciones. Allí pude entender todo eso del juego en la obra. ¡Está viva! Hay que jugar, sin juego se pierde todo sentido y, entonces, ¿para qué seguir?

Mónica Tatiana Méndez



BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL TEC





Foto de izquierda a derecha:

Blanca Nelly Ramírez
Luis Oscar Salazar
Jhon Freddy Barbosa
Mauricio Sierra
Maira Alejandra García e Isabela de Luz
Daniel Gómez
Fernando Reinosa
Jacqueline Vidal
Serafín Arzamendia
Hilda Ruíz
Esteban Amézquita
Amparo Pereira
Daniela Rodríguez
Irne García
Cristian Guerrero
Mónica Méndez

Fotógrafo: Esteban Orozco

En 1955, se crea una escuela de teatro en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Cuando Enrique Buenaventura toma la dirección, orienta la formación de actores para asumir su vocación de dramaturgo desde la práctica teatral.

Entre 1955 y 1970, desarrolla paralelamente el montaje de obras clásicas, como escuela para llegar a la creación de un teatro épico latinoamericano, y la escritura de obras inspiradas en las tradiciones populares de Colombia o en acontecimientos paradigmáticos de la historia de América: *Tío Conejo Zapatero*, *A la diestra de Dios Padre*, *El monumento*, *La tragedia del rey Christophe*, *Réquiem por el padre Las Casas*, *La trampa* y *Seis horas en la vida de Frank Kulak*.



La Trampa 1967



Seis horas en la vida de Frank Kulak. 1969.



Ubú Rey. 1966.

A partir de 1969, el TEC se independiza y construye su propia sede. Empieza una etapa de consolidación de un elenco permanente y un repertorio de obras originales, donde la creación colectiva encuentra un estilo propio en su intensa relación con espectadores en Colombia, Francia, Ecuador, Puerto Rico, Venezuela, México, San Salvador, Polonia, España, Cuba, Estados Unidos, Argentina, Portugal.

Con *El convertible rojo*, *Soldados*, *La denuncia*, *Historia de una bala de plata*, *La gran farsa de las equivocaciones* y *El encierro*; el repertorio es una realidad de teatro épico-contemporáneo que llegó a ser considerado como un clásico latinoamericano por críticos europeos.



La denuncia. 1972.



Historia de una bala de plata. 1979.



Soldados. 1968.



La estación. 1989.



La estación. 1989.

En los años 90, la difícil situación económica estimula una profunda ruptura entre los integrantes del grupo. Una parte importante de este propone cambiar de rumbo y montar obras menos "tétricas", más destinadas a satisfacer el gusto del público y de los que otorgan y administran recursos para la cultura.

Tenían argumentos contundentes, pero Enrique Buenaventura no dio su brazo a torcer. Su terquedad se impuso y, con los que lo siguieron acompañando, inició un nuevo ciclo donde nació un repertorio que todavía alimenta la obra del TEC: *El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad*, *La estación*, *Proyecto piloto*, *Crónica*, *El lunar en la frente*, *El guinnaru*, *La isla de todos los santos*, *Preguntas Inútiles* y *La huella*.



La isla de todos los santos. 2000.



Proyecto piloto. 1991.



La isla de todos los santos. 2000

En 2003, Enrique Buenaventura muere el 31 de diciembre, pero sigue vivo en el TEC. Su última obra aún sin terminar, *Los dientes de la guerra*, se estrena en 2005. En 2006, se crea el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB, y se forma un elenco de jóvenes apasionados por el estilo buenaventuresco.

Nacen obras inspiradas en textos aún sin montar y poemas inéditos: *Ntotoatsana*, *Tierradentro* y *Su vida pende de un hilo*. Actualmente, el TEC sigue realizando talleres, temporadas, giras y está investigando para la creación de una nueva obra: "*Buenaventuranzas*".

Comisión de publicaciones TEC



**REFLEXIONES DE ACTORES Y
DIRECTORES DE ANTAÑO**

CONSTRUIR UNA SEDE

Comencé a relacionarme con el arte, especialmente con el teatro, en el año 1960. Mis primeros maestros fueron Boris Roth y Yolanda García, mi gran amiga. Ella iba a las empresas y a los sindicatos a promocionar y vender boletas. La primera obra que vi fue *A la diestra de Dios Padre*. Ya han pasado varias décadas, cada una con grandes aconteceres y cambios políticos que han influido en nuestra cultura.

El grupo TEC comenzó en el conservatorio Antonio María Valencia. Sus primeros montajes fueron con obras clásicas: *Sueño de una noche de verano*, *La loca de Chailot*, *La zorra y las uvas*, *Llegaron a una ciudad*, *La fierecilla domada*, *La discreta enamorada*, *El enfermo imaginario*, *La casa de Bernarda Alba* y *Arsénico y encaje*. También algunas obras infantiles: *Blanca nieves y los siete enanos*, *Caperucita roja*, *Alí Babá y los 40 ladrones* y *La cenicienta*.

Luego se montaron obras con otro criterio. Se empezó a investigar el contenido de las siguientes obras: *El Rey Ubú*, *Los inocentes*, *El padre Las Casas* y *La trampa*. Este último montaje originó la expulsión del grupo del seno de la escuela de teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes.

Era el año 1968. Aquí comenzó lo más difícil y también la gloria dorada de la creación colectiva. En este tiempo no había grupos ni salas, sólo jóvenes llenos de ilusiones y sueños, con ganas de cambiar la manera de pensar y actuar. Llegó la reflexión y la conciencia sobre el papel del artista frente a los problemas sociales del país y sobre cuál sería su aporte. Lo primero que se trabajó fue la búsqueda y construcción de una sede propia que estrenamos con las obras *Los 7 pecados capitales* y *El acuerdo*.



El encierro. 1986.

Después, la investigación sería más comprometida y daría origen a las obras de creación colectiva: *Los papeles del infierno*, *Soldados*, *El canto del fantoche lusitano*, *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, *A la diestra de Dios Padre* (cuarta y quinta versión), *La estación*, *Ópera bufa*, *La denuncia*, *El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad* y *El convertible rojo*.

Con estas obras, el grupo participó en diferentes festivales nacionales e internacionales, llevándose las mejores críticas y algunos premios, homenajes que le hicieron al grupo por su trabajo de creación colectiva.

Vale la pena recordar que, por esta época, se formó la Corporación Colombiana de Teatro Colombiana, con la cual se realizaron diferentes talleres de creación colectiva. Recuerdo en especial uno que se hizo con el grupo La Candelaria de Bogotá, en esta sede TEC.

Después vendría una fuerte crisis que provocó la salida de algunos actores y se conformó un nuevo elenco con el cual se montaron *El nudo corredizo*, *Crónica*, *Proyecto piloto*, *La huella* y *Preguntas inútiles*.

Después llegó un momento de dolor y tristeza. Nuestro maestro partió a un viaje sin regreso. Dejó un legado grande con el compromiso de mantenerlo vivo. Quedó una obra sin terminar: *Los dientes de la guerra*. Seguimos investigando hasta terminar el montaje. Fue muy difícil, pero lo logramos.

Seguimos con el método de creación colectiva, formando a las nuevas generaciones bajo la dirección de Jacqueline Vidal y los monitores del TEC. Para los nuevos montajes -*El Guinnaru*, *Ntotoatsana*, *Tierradentro* y *Su vida pende de un hilo*- realizamos talleres incluyendo música, artes marciales, danza, pintura, etc.

Espero que estas nuevas generaciones sepan aprovechar este caminar histórico creado por un maestro que supo consolidar y mantener un grupo a pesar de

la escasez económica y el olvido del Estado. Creo que estas personas, que aportaron un trabajo inigualable a la historia del teatro colombiano, merecen ser recordadas con honores.

Yo como parte de esta historia, fui formada como actriz y espectadora al mismo tiempo. Doy gracias a Dios creador del universo y a la vida por permitirme disfrutar de este largo caminar.

Hilda Ruiz

¡CON ESTO NO SE JUEGA!

Diría que mi vida en el TEC fue una experiencia íntegra, en un tiempo en el que la integridad ya se hacía escasa, también en campos como el del oficio teatral. En muchos espectáculos, los actores, como es común y casi podríamos decir “normal”, solo se encargaban de interpretar un rol a partir de un saber hacer y de unas cualidades singulares. En el TEC, no. Allí el actor, la actriz, podía ser responsable de todo lo que acontecía en el escenario; de cada gesto, de cada objeto, de todas las escrituras escénicas. Había tenido la posibilidad, en el proceso de montaje, de discutir, de probar, de aportar, de poner en tela de juicio los sentidos, las construcciones, hasta las siluetas y la voz de los personajes, y no desde una práctica argumentativa sino con imágenes, con hechos escénicos. Es claro que no porque se ofrezca la maravillosa oportunidad que representa una responsabilidad, la gente la asume; pero la oportunidad sí que existía.

Esa experiencia, que llamo íntegra, empezó, para mí, desde mucho antes de entrar a hacer parte del elenco del grupo. Pasé por distintos oficios, trabajé en el laboratorio de fotografía, hice parte del equipo de fabricación de máscaras y escenografía, trabajé en el equipo de luces... Una experiencia que me comprometió con el teatro como un todo. Estaba involucrado en la elaboración de todos y cada uno de los elementos que constituían el acontecimiento escénico.

Me cuentan, no lo recuerdo, que participé en una obra siendo un bebé de brazos. Años más tarde, yo era ya un niño, la obra fue remontada, como no era más aquel bebé me reemplazaron por un muñeco hecho con un trapo que, en un momento, salía volando por los aires. Me cuentan que cada vez que asistía, desde el público, a esa escena, lloraba, inconsolable. No tengo recuerdos de ese personaje ni de ese bebé de trapo, lo único que recuerdo es que había una obra a la que solo me dejaban entrar si prometía no llorar: yo prometía, estaba convencido de que no iba a llorar pero aún así había un momento en el que lloraba y tenían que sacarme de la sala.

Me sabía las obras de memoria, los parlamentos de todos los actores, crecí imitándolos. Había un actor que me maravillaba, Sergio Gómez. Recuerdo que una mañana, después del ensayo, cuando él dejó la silla de ruedas de su personaje - un *sáurico* senador, godo hasta los tuétanos - me puse los icopores con los que hinchaba sus cachetes, el abrigo, empapado de sudor, las gafas con aumentos como lupas e hice toda la escena de su discurso, en la que reptaba ascendiendo desde su curul hasta el estrado y se dejaba caer encima del arrume de expedientes que completaba la escenografía de la obra. Todavía recuerdo partes de aquel discurso: *La sal se ha corrompido, señor presidente, y cuando la sal se corrompe ya no queda nada por corromperse...* Todos estaban almorzando y recuerdo que Sergio, no sé cómo se enteró, regresó en sigilo a la sala y me vio desde la parte alta de la gradería, donde todavía está la cabina de luces. Cuando terminé, aplaudió. Siempre me regañaba porque yo le perdía los icopores y le embolataba las gafas, y porque estaba dicho que con el vestuario, con la escenografía, con los personajes... ¡NO SE JUEGA! Pero ese día aplaudió mi "juego", hasta conmoverme.

Helios Fernández nos invitó a Johana Alexandra (Tatus), a Aida, a Marcela y a mí, los hijos de los actores, a participar en *La denuncia*. Mi personaje era el hijo de una familia de huelguistas enfrentados a la compañía bananera.

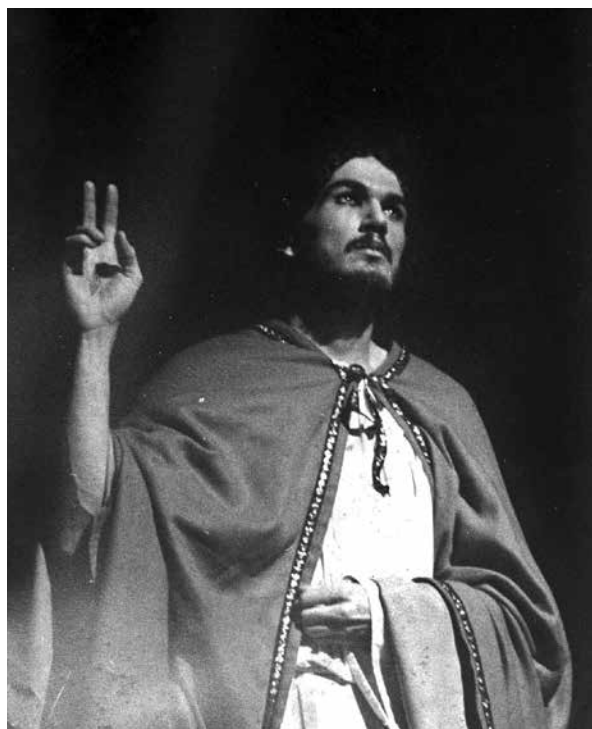
Trabajé, años más tarde, en el montaje de *Ópera Bufo*. No hacía parte del grupo

sólo remplazaba a un grupo de actores que en ese momento estaban de gira. Los personajes que construí en el proceso les fueron entregados cuando regresaron. Cuando entré a hacer parte del grupo, el primer personaje que representé fue, si la memoria no me engaña, uno inventado para un remontaje de *La orgía*: el Bizconde, un conde bizco, que nació en una improvisación. Era uno de los vecinos y era una apuesta contraria a las otras: en lugar de ser un mendigo que hacía de “señor”, era un “señor” venido a menos, que vivía de mendigo. Como un alter-ego de la vieja. Enrique, desde que lo vio, consideró que era un personaje central de la obra, aunque no tuviera un solo parlamento, aunque no existiera en el libreto y le dio un desarrollo inesperado; hasta tal punto que eran recurrentes, en los foros, preguntas acerca de él y respuestas que no habíamos imaginado.

Otro remontaje tuvo lugar un par de años más tarde: *A la diestra de Dios padre*, en su 5ª versión: recuerdo que, mientras Enrique distribuía los roles, rogaba por que me tocara El diablo y me tocó Jesús. Resignado me fui a las iglesias, San Francisco, La merced... a ver las distintas representaciones de Jesús y de los santos y vírgenes y propuse un Sagrado Corazón de Jesús, con todo: el corazón iluminado (un pequeño bombillo en el lugar del corazón), el maquillaje casi de porcelana, los estigmas... Hubo una transformación importante en el personaje; dejó de ser simplemente el que trae y quita los poderes, el que da y luego engaña, para convertirse en un Cristo *metido en camisa de once varas*, preso entre su amor por los humanos y su condición de hijo del Padre Eterno. Así, de alguna manera, la teología de la liberación, que en ese momento tenía pensadores y poetas muy activos, entró a hacer parte de las referencias de la obra. Me permito traer a cuento una historia que tiene que ver con la creación, la dramaturgia de este personaje, que no pretendo en ningún momento revindicar como mía, fue un proceso colectivo, con todo el grupo, improvisando, discutiendo y, como veremos, hasta con el público.

En Trujillo (Valle) hicimos una función. No nos prestaron el teatro por “motivos políticos” y el padre nos invitó a hacerla en la iglesia. Habíamos instalado tres

cuerpos de andamios a lado y lado del atrio para suspender la escenografía, hecha con Oscar Muñoz. Después de los bautizos y las primeras comuniones, el padre nos entregó el altar y cuando apareció allí ese Sagrado Corazón de Jesús, escuché un silencio devoto y un golpe seco, y luego otro, y otro más... La sorpresa era grande, cada vez que subía las gradas del estrado en el que aparecía, escuchaba las risas del público. Como tenía la mirada de los santos, elevada hacia el cielo, me costó deslizar los ojos hacia la nave central de la iglesia sin romper la silueta del personaje. Sabía que algo raro estaba ocurriendo y necesitaba saber qué era. Alcancé a adivinar las siluetas de tres señoras de rodillas y una cuarta que se hincaba. A partir de aquel momento aquella obra, que había sido prohibida por subversiva, se convirtió, a pesar nuestro y de nuestros censores, en un Auto Sacramental. Peralta dejó de ser el



A la diestra de Dios padre. 1985.

personaje central de la trama y cuando a Jesús le tocó sacar al diablo del atrio, a latigazos, los aplausos retumbaron en toda la iglesia.

Quiero agregar que no olvido a aquel padre, un hombre valiente como pocos, con mucha *chispa* y mucho humor, con un sentido enorme de la dignidad humana, que terminó costándole la vida. Se llamaba Tiberio Fernández.

Los montajes siguientes fueron *La gran farsa de las equivocaciones* y *El encierro*. Durante el montaje de *El encierro* inventé un personaje, sin género definible, medio hombre medio mujer, suspendido en un columpio. La imagen que tenía en la cabeza era esa figura mítica de la ciudad de Buga, *el bobo amarrado del papayo*, vergüenza que las familias endogámicas quieren mantener oculta. Cuando se hizo el reparto, que es de las pocas cosas que no se puede discutir, potestad absoluta del director, Enrique me dijo que debía hacer el Coronel Belarmino, recuerdo que me enojé muchísimo porque aquel personaje que había trabajado durante todo el montaje acababa de ser repartido en tres o cuatro momentos de otros personajes. Era lo que había que hacer y fue una gran lección, pero dejé de hablarle a Enrique una semana entera. Belarmino fue construido como un fantasma, la inspiración tenía que ver con *Kagemusha La sombra del guerrero* de Kurosawa.

En *La gran farsa de las equivocaciones*, cito en desorden - como vienen los recuerdos - hice, como ocurre a menudo, muchos personajes. Recuerdo a un policía, absolutamente ingenuo, que se prestaba con candor a toda la farsa sin saber lo que se tramaba. En ese montaje, en una improvisación, un borracho llegaba a su casa. Sorprendidos, los ladrones que se disponían a robarle, se desplazaban con los muebles para no ser descubiertos y él no entendía si todo ese movimiento era producto de su ebriedad o se trataba de una casa embrujada. De allí nacieron los dos *patas-arriba* del entremés de aquella obra. Yo representaba a uno de los dos, el otro era Gilberto Ramírez, recuerdo que nos entrenamos hasta conseguir hacer el sketch completo parados en las manos. Enrique y el colectivo prefirieron que lo hiciéramos con muñecos, no nos dejaron pasarnos del otro lado, del lado del circo y nos mantuvieron, a

pesar de nuestra proeza, en el teatro. Tenían toda la razón, otra lección muy importante, la proeza física pertenece a otro tipo de espectáculos. Con este recuerdo diría que también estoy hablando de la segunda pregunta de este breve cuestionario: la dramaturgia colectiva del método del TEC.

En la segunda parte de *La gran farsa de las equivocaciones*, que era una reescritura de *La audiencia*, interpreté a un torturador que metía miedo, era tartamudo y tenía la obsesión de lavarse las manos.



Opera bufa. 1983.

Entre tanto remontamos *Ópera Bufo*, donde heredé los personajes de la Muerte Criolla, el Cura y Ataúlfo Galván, entre otros... Era una herencia de difícil gestión, el actor que interpretaba esos roles había dejado huellas imborrables, sabía que las comparaciones iban a llover, pero pude contar con todo el colectivo para poder inventar mi Muerte Criolla y mi versión del Cura diciendo aquel poema: "United Fruit Company" de Pablo Neruda que todavía recuerdo:

*Cuando sonó la trompeta, estuvo todo preparado en la tierra,
y Jehová repartió el mundo
a Coca-Cola Inc., Anaconda, Ford Motors, y otras entidades:
la Compañía Frutera Inc. se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra, la dulce cintura de América.
Bautizó de nuevo sus tierras como "Repúblicas Bananas",
y sobre los muertos dormidos, sobre los héroes inquietos
que conquistaron la grandeza,
la libertad y las banderas, estableció la ópera bufo:
enajenó los albedríos, regaló coronas de César
atrajo la dictadura de las moscas...*

Hubo en esos años otros remontajes. Recuerdo que montamos momentos de *Vida y Muerte del Fantoche Lusitano* para un programa de la televisión. Y tuvo lugar la experiencia de *El maravilloso Viaje de la Mentira y la Verdad*, donde tuve la fortuna de poder enfrentar el trabajo de la creación colectiva desde otro lugar, el de autor y director. Fue una batalla maravillosa. Cada noche, el colectivo hacía trizas las escenas que escribía. En esa época, improvisábamos, ensayábamos, montábamos en la mañana; en la tarde *nos ganábamos la vida* y, en las noches, de nuevo a ensayar, a montar, improvisar, armar, destejer y tejer... Recuerdo que me levantaba a las 5 de la mañana para escribir. Cuando creía que la escena estaba lista, el colectivo, el escenario, el hecho teatral, la deshacían. Había que volver a empezar, hasta encontrar un equilibrio entre lo que se le entregaba a la palabra dicha y todo lo que podía contener el acontecimiento escénico. Otra lección, fundamental. En ese maravilloso

viaje, interpreté un habitante de la aldea, un hambriento, un comerciante, un bandido de la noche, un caminante del desierto... en fin, los personajes que van haciendo parte de los coros.



El maravilloso viaje de la mentira y la verdad. 1985.



El maravilloso viaje de la mentira y la verdad. 1985.

En mi trabajo de escritura de guiones, utilizo herramientas que me vienen del método desarrollado por el TEC, sobre todo aquellas que el método toma de Vladimir Propp, de Jakobson y muchos de los elementos tomados de Levi-Strauss con relación al análisis de los relatos míticos. También los utilizo en mis espectáculos de cuentos y, en general, en mis reflexiones sobre la escritura.

Pero el hecho de no estar vinculado a un colectivo hace que estas utilizaciones sean fragmentarias y limitadas. Para una verdadera apropiación del método, a mi juicio, es imprescindible un colectivo que tenga una práctica constante del teatro. Solo la relación cotidiana con el hacer teatral, con el escenario, le da a un grupo la verdadera posibilidad de apropiarse plenamente del método.

Es un método que no se aplica, la única manera de utilizarlo realmente es reinventándolo y, sobre todo, apropiándose; en ese sentido es un verdadero método, está vivo, se transforma. Para cada obra, para cada montaje hay que readaptarlo, volverlo a fundar.

Constantemente oigo hablar de gente que, en universidades en España, México, Ecuador, Argentina, Francia... estudia este método de creación colectiva.

Pienso que el teatro es un arte eminentemente colectivo, la creación colectiva no puede ser un invento de nadie, pero es innegable que la primera formulación teórica de un método teatral de creación colectiva es la del Teatro Experimental de Cali.

Nicolás Buenaventura Vidal

UNA ÉTICA PROFESIONAL

La vida ofrece unas oportunidades maravillosas, únicas e irrepetibles. En mi caso, fue el haber entrado al TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI, que me formó y me enriqueció como actor y hombre de teatro.

Durante años el maestro Enrique Buenaventura, Jacqueline Vidal y un grupo de actrices y actores lograron la formulación de un método, una herramienta forjada por décadas de trabajo, que garantiza que el teatro sea una verdadera "Creación Colectiva". Para mi vida profesional, fue como una varita mágica que me permitió ser partícipe en la creación de un espectáculo teatral, no sólo como actor sino también como creador.

Al querido maestro Enrique Buenaventura le agradezco haberme enseñado todo ese mundo maravilloso del teatro y, sobre todo, a tener una ética profesional en mi vida como actor.

A la querida maestra Jacqueline Vidal, le agradezco por haberme enseñado a ser un "actor que escucha", que no se cierra en falsos egocentrismos y, también, por haberme mostrado que, al igual que en la vida, en el teatro hay varios caminos y que, casi nunca, el que lleva al éxito es el más fácil.

A todos mis compañeros, hermanos, con los que actué en una docena de obras del maravilloso repertorio del TEC, quiero agradecerles por sus aportes artísticos y de amistad.

Al elenco actual, deseo felicitarlos por estar y por ser los forjadores de un
TEATRO GRANDIOSO, MODERNO Y ACTUAL.

Hoy recuerdo a todos mis maestros, en especial a Enrique Buenaventura, por
haberme enseñado a ser tolerante y enriquecer mi existencia.

Lisímaco Núñez Salazar

BEBER DE VARIAS FUENTES

Mi paso por el Teatro Experimental de Cali, TEC, fue una oportunidad significativa que hizo que me vinculara definitivamente con el teatro, luego de un periplo por el teatro La Candelaria de Bogotá, y de un importante papel en el NETC, Nueva Escuela Teatral de Cartago, dirigida por Germán Arias Alzate. El maestro Enrique Buenaventura, director general del TEC y dramaturgo colombiano, me acogió en su sala en periodo de prueba, o *stage*, en 1993.

El proceso de formación para el actor del TEC es muy variado y dinámico, pues cuenta con una estrategia muy práctica de montaje, la creación colectiva, un método que permite que los actores beban de varias fuentes, mientras buscan cómo darle vida y movimiento a sus personajes. Un actor del TEC se forma como técnico en manejo de tramoya, así como en la creación y manipulación de objetos. Además, explora la expresión corporal en sus distintas y múltiples modalidades, gracias al aporte de los tutores que el TEC contrata para la perfilación, cada vez más integral, de los roles del actor en la escena.

El aprendizaje con Enrique Buenaventura fue y sigue siendo una extraordinaria herramienta de construcción para reinventar el teatro, como el maestro, desde la magia de su pluma. Lo veo como un bien para el teatro nacional, latinoamericano y mundial, pues tiene a su haber cien obras dramáticas, muchas de las cuales siguen haciendo parte del repertorio del TEC, además de ser una herencia para las futuras generaciones del teatro.

Es importante que los nuevos administradores de la cultura no abandonen a su suerte procesos tan significativos y valiosos como el gran legado del TEC y del maestro. Nos cabe una gran responsabilidad como miembros que fuimos de una de las organizaciones teatrales más serias y profesionales del país y del Valle del Cauca. Tuve la oportunidad de estar vinculado con ellos hasta el año 2006 y agradezco al TEC por la oportunidad que me dieron de convertirme en un hombre del teatro para el teatro.

Édgar Builes



SOBRE DRAMATURGIA

I. Charla dictada por Enrique Buenaventura, en La Candelaria, el 6 de junio de 1981

1. La dramaturgia aparece como colección de textos literario-teatrales. Las historias del teatro son, en general, textos que comentan los textos literario-teatrales que se han conservado y los refieren a sus autores, a sus gustos, sus accidentes biográficos y sus ideas. Es una historia de *momentos estelares* determinados por la aparición de unos genios.

Durante los debates del último festival del Nuevo Teatro hubo una afirmación axiomática, categórica: en Colombia no hay dramaturgos. ¿Cuáles son los dramaturgos colombianos? Hubo una respuesta: aquí estamos los dramaturgos, dijo un actor. Nosotros somos los dramaturgos colombianos.

Creo que podemos partir de esa afirmación y pregunta rotundamente negativas y de la respuesta rotundamente positiva y contundente para hablar de dramaturgia. ¿En qué se basan la afirmación y la pregunta iniciales? Se basan en el sentido común y en el buen sentido.

El sentido común es la reducción de lo singular a lo genérico, la omisión de lo desconocido y su reemplazo instantáneo y tranquilizador por lo supuestamente conocido. El sentido común no conoce el silencio y tiene horror al vacío. Su discurso es, siempre, una respuesta, incluso cuando no se le ha preguntado nada: "aquí no hay dramaturgos", de donde se deduce que esa carencia debe ser llenada por Shakespeare. No es extraño que la política cultural oficial razone igual. A ello la llevan una mezcla de intereses de Estado y de *sentido común*, mezcla que, en general, funciona muy bien.

El buen sentido, por su parte, cree que estableciendo la ley de la causalidad resuelve cualquier problema. No responde instantáneamente, da un rodeo. Su rodeo más corto es el silogismo y el más largo es la lógica formal. Por ejemplo:

si de la historia del teatro no nos quedan más que los textos literarios, los textos son la esencia del teatro. Lo demás son accidentes o acontecimientos, *ergo*, algo secundario. El buen sentido habla siempre de esencia, porque la esencia es la causa suprema y en ningún caso es asaltado por la duda acerca de su sentido direccional, su sentido de una sola vía: de la causa al efecto. En esa dirección caben todos los circunloquios, pero la dirección no se cuestiona.

El *sentido común* definió la dramaturgia colombiana como una carencia y el *buen sentido* confirmó, tácitamente, esa definición como efecto de una causa. La política cultural oficial —también tácitamente— no hace otra cosa que bendecir esas conclusiones.

Veamos ahora la respuesta contundente que se dio en el citado debate por parte de un actor: “los dramaturgos colombianos somos nosotros”.

Si la afirmación-pregunta cerraba todo debate, la respuesta del actor, en cambio, abría un debate extenso y profundo. Empezaba por cuestionar los conceptos de dramaturgia y de dramaturgo a la luz de la experiencia de los actores del Nuevo Teatro. Aquí pretendo terciar en el debate, continuarlo.

2. La dramaturgia no es una colección de textos literarios destinados a la escena. Esos textos no son la esencia del teatro —que, entre otras cosas, no tiene esencia— porque es una relación entre la escena y el público, entre los actores y los espectadores y esa relación, esa interacción, tiene una función: elaborar una imagen de las relaciones humanas que los espectadores puedan contemplar, pero no como una repetición del modelo social, sino introduciendo la posibilidad de una opción que de alguna manera cuestiona el modelo social a través de las distintas modalidades de la categoría personaje. Una opción ficticia, ilusoria, como es propio del arte en general pero que, en el teatro une al creador de la imagen con la imagen misma. Es en ese sentido que la respuesta de nuestro actor en el debate de marras es exacta: nosotros somos los dramaturgos porque creamos la imagen y somos la imagen. La dramaturgia

es la creación de la imagen y la presencia de la imagen ante los espectadores y, para lograrla, el actor necesita texto literario, música, escenografía, objetos que pueden crear otros pero la imagen que el público contempla no la puede hacer sino quien la ha creado: el actor. Por más que el director quiera apropiarse la creación de esa imagen no lo puede lograr sino —digamos— jurídicamente, puesto que, de hecho, él no la realiza en el escenario, no es a él a quien contempla el espectador, sino al actor-imagen. El autor también quisiera apropiarse la creación de la imagen pero no lo logra sino jurídicamente también. La verdad es que todos han contribuido a la elaboración de la imagen, todos son dramaturgos, pero a la hora de la verdad, en el momento en el cual, como dice Rossi Landi, existe el teatro, quien crea la imagen y es, a la vez, imagen, es el actor.

Estructural e históricamente, el origen de la dramaturgia como proceso de elaboración de la imagen teatral es el actor-personaje en el escenario. Cuando tomamos el texto literario de Shakespeare, o de otro autor de otra época, por teatro, tomamos el rábano por las hojas —aunque, como dice don Antonio Machado, ese es el natural asidero del rábano— pero si entendemos la expresión como si nos dieran las hojas en lugar del rábano, el ejemplo sería útil. El sentido común, que es algo así como una pulsión ideológica, omite los orígenes históricos del texto shakesperiano y reduce este al genio personal de Shakespeare, trazando su círculo tautológico que lo explica todo justamente porque no explica nada.

El texto shakesperiano no se explica por el genio de Shakespeare y el genio de Shakespeare por el texto shakesperiano. Ese texto (si consideramos todos sus textos como un texto) no es separable de su contexto, el movimiento nacional del teatro llamado isabelino, usuario y a la vez fundador de una nación y el contexto mismo no es separable de sus orígenes en la riqueza y variedad de formas del teatro medieval tanto inglés como continental. La relación de ese texto con un nuevo público y con las nuevas relaciones entre escena y público, analizables en muchos aspectos, así como con una convencionalización del

espacio escénico y aun con la localización de los teatros en la orilla izquierda del Támesis, son todos elementos que conforman el sistema de una dramaturgia.

He aquí los alcances de la respuesta del actor en el debate del festival. Nosotros somos los dramaturgos porque nosotros conformamos un movimiento que produce espectáculos y los espectáculos son los verdaderos textos. *Hamlet* había sido ya representado en un teatro isabelino, cuando le llevaron el texto literario a Shakespeare, quien era —como le gustaba llamarse a Brecht— un *arreglador de obras*, su talento le permitió transformar ese texto en el que hoy conocemos, pero el talento, por grande que sea, siempre hace lo que puede hacer, lo que una práctica artística elaborada necesariamente de manera colectiva como respuesta a una demanda social también colectiva le ofrece para hacer. Y esa práctica, ese movimiento teatral isabelino, ofrecía al talento de Shakespeare un inmenso terreno de invención porque proporcionaba una nueva relación con un nuevo público, una riquísima variedad de temas, convenciones nuevas y una libertad frente a los cánones que permitía la creación de cánones nuevos. Bárbaros aún frente a la nueva estética italiana, los ingleses se permiten libertades frente a los géneros, que ni el mismo Lope con su *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo se permitía.

3. Recuerdo con esa fidelidad onírica que tiene la memoria para guardar ciertos momentos de la vida, una discusión con Santiago García que tuvo lugar hace bastantes años. Recuerdo el lugar, la hora, las palabras y sé que fue una discusión clave en el proceso de formación del Nuevo Teatro. Así como del teatro no quedó sino el texto literario porque su verdadera realidad es efímera, de la discusión quedaron algunas ideas que puedo, ahora, reconstruir. Santiago sostenía que el grupo, a través de las improvisaciones (estábamos empezando con las improvisaciones) podía producir el texto literario. Yo negaba esa posibilidad con el argumento de que los textos verbales que surgen en las improvisaciones tienen un carácter espontáneo, burdo y fragmentario, mientras el texto literario requiere una elaboración y una coherencia, es una estructura, etc., etc. Quizá lo que fijó ese momento en mi memoria fue el compromiso que

adquirió Santiago de comprobar sus tesis en la práctica. Y lo cumplió al abrir un campo inmenso de posibilidades para el Nuevo Teatro.

Lo importante aquí es que la discusión se fundaba sobre un equívoco que el Nuevo Teatro aclararía después: el concepto de texto teatral y el rol del texto literario como uno de los códigos de ese texto teatral. Lo que el grupo construye a través de las improvisaciones es el texto del espectáculo engendrando los conflictos y las posibilidades de una historia. Al hacerlo repite, de alguna manera, la verdadera historia del teatro. Detengámonos un poco en esto. Hace unos meses tuve la oportunidad de ver, en Corea, formas arcaicas asiáticas de teatro. Una de esas formas es el "Pansori". Una actriz, acompañada por un músico que toca el tambor, ejecuta unas danzas lentas y canta con voz ronca (tono dramático, me explicaron) unas historias que podrían compararse con los romances españoles de los siglos XV y XVI. Parece que inicialmente era la danza, luego entró el canto y se creó la relación entre danza y canto. Después hubo autores que escribieron textos para esa forma de representación lo que seguramente modificó los otros códigos, estableciendo nuevas convenciones. La voz con sus modalidades se volvió un elemento de tensión dramática.

4. Otro aspecto importante para traer aquí es la relación intertextual que se produce entre el texto del espectáculo y el texto literario, no sólo al interior de la estructura del espectáculo (como ocurre, por ejemplo, en *Soldados*) sino entre una representación dada y la gestación de un texto literario que servirá de propuesta textual para otro espectáculo. Algunos ejemplos pueden aclararlo: en los inicios del Nuevo Teatro, Santiago García pone en escena *Un hombre es un hombre*, de Brecht, que influirá en la gestación del texto de *La Trampa* (1967), de Buenaventura y que el mismo Santiago dirigiría con el TEC. Ecos de este espectáculo resonaron luego en *Guadalupe años sin cuenta*, y si hiciéramos un examen más minucioso podríamos ver estas relaciones intertextuales como típicas de todo movimiento teatral.

Enrique Buenaventura, 1981

II. Hoy: Auto-formación

Han pasado 34 años desde esta discusión *memorable* entre Santiago y Enrique. Hace un mes, un teatrero bogotano que vino al TEC recordó también esta polémica sobre el tema del nacimiento del texto literario teatral. Hoy en el Teatro Experimental de Cali entendemos que la materia prima del texto literario son las palabras. El poeta juega con ellas por afición y/o oficio y es el más indicado para redactar el texto final en el proceso dramatúrgico de cada obra. Un ejemplo es este poema de Enrique Buenaventura que hemos escenificado varias veces:

“Vamos, me dije, arrastrándome,
tirando de una tripa
enlazada al belfo
y sabiendo que me rancho
como los burros.

Sí, suelo rancharme
y no caminarle a nadie.
Ni a mí mismo.
Quieto, enterradas las pezuñas
en el barro, terco.

Vamos, me dije.
Ya casi terminamos.
Ha sido dura la jornada
pero no podemos detenernos,
nos dejan, no podemos quedarnos.

Entonces, salí en estampida
y allá voy. Ya me dejé atrás.
Nadie me alcanza, vuelo,

cruzo cielos y túneles,
paraísos e infiernos.
Me he perdido a mí mismo”.

La vía del actor es experimental. Aprender cada día a interesarse por lo desconocido que sorprende y no permite conformarse. La formación integral que se realiza en los semilleros de formación es el principio clave para conocer las herramientas fundamentales en la indagación del proceso. Un actor que se adentra y se interesa por explorar el proceso, tiene derecho a cuestionarlo y desafiarlo, al tiempo que es cuestionado y desafiado.

El hecho de que el TEC no sea académico, lo obliga a replantear su trabajo cada día, para evitar caer en la monotonía. Durante la transformación del esfuerzo incesante de la materia viva se dan rupturas, situaciones arduas, calamidades intempestivas, inquietudes y confrontaciones. Todas estas experiencias son momentos indispensables que permiten entender la organicidad del grupo.

En el colectivo, se presentan muchos instantes en los que cada integrante brinda su aporte pasiva o activamente. Se dan casos en los que de un estado se pasa a otro: de *observador* se pasa a *efectuador* y al contrario. Con el tiempo, los unos y los otros comparten estas vivencias. Quiero destacar aquí lo que en el TEC se conoce como “*auto-formación*”. En la educación oficial, la formación se presenta como una retroalimentación de conocimientos y dudas. En la auto-formación, se asume como una entrega de exclusividad y responsabilidad o, como acá decimos, “*tiempo completo y dedicación exclusiva*”.

Siguiendo con la idea de los instantes presentados en el colectivo, resalto los siguientes: (no hay duda de que pueden existir más y que cada persona es libre de dedicarse a cualquiera de ellos)

1. Instancia artística: Como su nombre lo indica, es todo lo referente al teatro en cuanto al montaje de los discursos artísticos, tales como obras de teatro, acciones teatrales y recitales de poesía. Aquí no solo basta con saber moverse o ser ágil en lo corporal, también es necesario exigirse en lo intelectual. Una vez se dijo en una socialización de la obra de Enrique Buenaventura a cargo del CITEB: “El artista es intelectual”. Estoy de acuerdo. Justamente aquí, en el TEC, damos importancia a esta fase del montaje: el *trabajo de mesa* donde se hace énfasis en la indagación de teorías y documentos históricos relacionados con el tema. También se sigue analizando y transformando el método de dramaturgia colectiva.

2. Instancia socio-cultural: Esta instancia es más propia de los proyectos presentados en la institución, su formación interna y su organización administrativa. Para el TEC, lo que prevalece es el teatro (física e intelectualmente) en toda su integridad. La administración posibilita el desarrollo, no como un ente aparte, sino integrada a las actividades diarias. No se pretende establecer la administración como una fuerza preponderante, que esté por encima del trabajo artístico, no. Todo parte del teatro y tanto los actores como los demás integrantes del TEC tienen voz en las reuniones y asambleas donde se toman las decisiones.

La dramaturgia colectiva se expresa en las obras del TEC: un teatro donde se conjugan todas las artes, permitiendo al actor crear, construir, proponer, dinamizar un espacio; **dándole** vida e invitando al público a pensar y ser partícipe de la obra en general. Se construye, entonces, un pensamiento integral y colectivo.

Existe una delgada línea que desboca al actor y lo enferma: la línea del conformismo, del ir detrás. Complicada y absurda línea que ofusca las revoluciones del colectivo, frenando el ímpetu que lo impulsa a superar sus expectativas y a encontrar nuevas motivaciones.



Los dientes de la guerra. 2013.

Es tensionante cuando la proyección de la fundación se ve afectada por circunstancias ajenas a su discurso. Se genera, entonces, la tendencia al tedio y la confusión, esa instancia donde nadie sabe ni quiere comprometerse o, peor aún, quiere pasar por alto lo que acontece, abandona el interés y se queda a la espera, sin proponer ni refutar.

Se debe saber que para el actor la disciplina es indispensable y más si esta (como en nuestro caso) no es impuesta, sino que está en uno tenerla y aplicarla. Conociendo qué hacer y por qué hacerlo, no basta con cumplir, pues esto limita el espíritu del artista y lo estanca en una caja sin entradas ni salidas. Se presentan casos ¡ay! de actores que pesan sobre *la liviandad a todo correr* y no desacreditan su energía, pero los sentidos del actor han de estar dispuestos para todas las tareas, sin alcahuetear la pereza y lo que ya llamamos el conformismo.

Desde sus inicios, el TEC fue partícipe en la revolución que implica una nueva forma de acercarse al teatro, expresando el contexto social entre lo clásico y lo contemporáneo. Se abre paso el *Nuevo Teatro*, donde Enrique Buenaventura cuestiona las concepciones de teatro existentes y plantea entender el teatro como "*una relación orgánica del grupo y sus temas*"¹. El TEC es un referente no solo histórico en América Latina, sino la base de un pensamiento teatral integral, donde prima lo artístico y la esencia viva: la acción.

Una característica fundamental del Teatro Experimental de Cali es el foro realizado después de cada representación, donde se invita al público a ser constructor de la obra y así dar paso a un pensamiento colectivo, encaminado hacia la vía de formación de un público de teatro: exigente, audaz, que enfatice sobre el sentido de lo que acaba de ver. El público del TEC se sumerge en la experiencia de un teatro épico, innovador, conflictivo, de temas de interés social-político-cultural, sin pretender establecer juicios ni dar soluciones para olvidar lo difícil y trágico de la vida.

¹ Teoría teatral. Nuevas formas de montaje. *Notas sobre un montaje. Historia de una bala de plata*. Enrique Buenaventura. CITEB. Cali, 2013.

Tomando una anécdota presentada en uno de los foros, una señorita apunta que el TEC es un teatro que invita a pensar, porque todo tiene sentido y no se basa en banalidades. Eso lo aparta de ser un espectáculo cultural más, y lo dispone a uno a entender el arte en sus pros y sus contras. El TEC es un teatro fuera del común sentido.

Daniel Gómez, 2015



La familia Forero. 2014.



REFLEXIONES DE LOS ESPECTADORES

EL ESPACIO DEL “TEATRO” DE ENRIQUE BUENAVENTURA ALDER

La memoria del dramaturgo caleño se debate entre el nombre dado al teatro municipal y la continua actividad desarrollada en la sala del Teatro Experimental de Cali, con su centro de investigación teatral, CITEB.

El trabajo teatral de Enrique Buenaventura Alder se desarrolló en dos espacios fundamentalmente. En la primera etapa, en la escuela de teatro de Bellas Artes, donde creaba sus obras, en los sesentas. Luego, a partir de la representación de *La discreta enamorada* de Lope de Vega, el espacio de representación era el Teatro Municipal. En algunas ocasiones, llegaron a hacer hasta cuatro funciones de dos obras en un día, y todas a reventar de público. Principios de los sesentas era una época de oro para el público teatral caleño, al parecer los pocos televisores que existían permitían un vínculo más fuerte con las artes escénicas.

Luego, en 1967, al ser el TEC un grupo independiente, se compra una casona en la carrera séptima número 8-63, con dineros fruto de los premios ganados. Este lugar pasa a ser el espacio de creación del grupo independiente y de Buenaventura. El significado profundo que representa para el autor este evento, el hallar el propio lugar de trabajo, se expresa en unos versos motivados en la apertura de la sala de Matacandelas, agrupación teatral de Medellín.

Cuando se abre una sala²

A los prende y Matacandelas un abrazo

Cali, 14 de febrero de 1995

Cuando se abre una sala
 se abre un recinto de la poesía
 se abre una puerta hacia un camino
 y hacia muchos laberintos.
 Cuando se abre una sala
 se ha llegado a una encrucijada
 (lugar de descanso después de las batallas,
 lugar de certezas transitorias
 y de terribles dudas peregrinas)
 se emprende -de nuevo-
 la interminable caminata
 pero ya en un solo sitio,
 ya alrededor de un mundo propio.
 Hay donde encerrarse
 para estar más libre.
 No es un templo ni un hogar
 ni una prisión.
 Es un espacio donde se habla
 con los demonios y los dioses,
 donde nacen y viven
 nuestros personajes.

² Buenaventura, E. (2004). *Obra completa. Poemas y Cantares* (Vol. I). Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia- Universidad del Valle.

“... se abre un recinto de la poesía”, “... ya alrededor de un mundo propio.”, “... donde nacen y viven nuestros personajes”. Destacaré solo estos versos donde se hace explícito el espacio teatral, la propia sala, como lugar de la poesía, espacio de un mundo propio y espacio de creación y representación. Eso significa, en esencia, para Buenaventura, una sala de teatro.

El diseño de la sala estuvo a cargo del arquitecto caleño Germán Cobo y el desarrollo de su construcción ha sido permanente. Desde hace más de doce años la directora del TEC, Jacqueline Vidal, ha impulsado genialmente el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB, con el fin de preservar y difundir su gigantesco trabajo artístico, plasmado en “más de 3 mil títulos, manuscritos y obras pictóricas aún inéditas”. La creación del CITEB contribuyó a la renovación del teatro para dotar de espacios el centro de investigación, la sala, la silletería, los camerinos y el lugar de exposiciones.

Cuando se asiste a una función en el TEC, se vivencian dos momentos que se conservan desde la época del maestro. El primero ocurre al llegar al lugar del público, donde está el poderoso árbol de mango. En este hermoso jardín, se anima la conversación de los asistentes. El segundo sucede luego de las representaciones, cuando se establece un diálogo con el público, legado de Buenaventura. Este, en ocasiones, rompía el hielo diciendo que a los del TEC los llamaban “la familia Forero”. Esta práctica es posible en la propia sala, por la singular y especial disposición que tiene la silletería, la cual está por encima del escenario.

Este diálogo también se llevó a cabo en las tres funciones de la llamada *Trilogía del Pacífico -El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad, El Guinnaru y Ntotoatsana-* que el TEC hizo el pasado mes de octubre de 2014, en el Teatro Municipal. La entrada fue libre y el TEC gestionó la asistencia de niños y jóvenes. En la última función, el conversatorio fue interrumpido por los funcionarios que estaban evacuando al público, sin esperar a que el diálogo terminara formalmente. Jacqueline Vidal alzó su voz de protesta por el irrespeto



Construcción sala independiente. 1972.

cometido por estas personas para quienes el arte termina con el aplauso. Una vez más manifestó que el “homenaje” hecho a Buenaventura al colocar su nombre al Teatro Municipal es un acto que no termina de satisfacer a ninguna de las partes.

De un lado, muchos miembros de la clase dirigente no terminan por aceptar a cabalidad el que se le haya colocado el nombre de Enrique a una sala que consideran propia de su posición social, propia para los actos de “alta cultura”, lo que va en contravía con el pensamiento político y crítico de Enrique. De otro lado, el mismo Teatro Experimental de Cali no se ha visto mayormente beneficiado con tal homenaje, pues el sentido de pertenencia del nombre del maestro con el grupo se ha desdibujado al verse desplazado hacia el Teatro Municipal, perdiendo realmente parte de su identidad como espacio de trabajo y de proyección de la labor artística de Buenaventura.

Quien escribe tuvo la oportunidad de hablar sobre este tema con el mismísimo maestro. En 2003, el Consejo Municipal ya había iniciado los procedimientos para bautizar el teatro con el nombre de Enrique. Al enterarse de esto, Buenaventura hizo un gesto obsceno, empuñando la mano derecha, doblando hacia arriba el brazo y colocando la mano izquierda sobre la articulación. Dijo: “Esto no nos sirve para nada a nosotros. Esto no nos sirve para hacer teatro”.

Una vez fallecido Buenaventura, el Consejo Municipal no perdió la oportunidad, toda vez que el homenajeado no podía defenderse personalmente. Tal vez consideraron que era necesario resolver de un tajo la deuda histórica que el mismo municipio, y sus clases dirigentes, tenían con uno de los más grandes artistas del siglo XX.

Mediante el acuerdo N° 0122 de 2004, “por el cual se rinde homenaje a la memoria del maestro Enrique Buenaventura y se dictan otras disposiciones”, se rebautiza el Teatro Municipal y se desconoce la sala del TEC como su lugar propio, el espacio de desarrollo de su trabajo teatral.

Muchos consideramos que el municipal sí debe llamarse “Buenaventura”, pero no Enrique. Debiera ser Manuel María “Chato” Buenaventura, que fue uno de los flamantes ciudadanos que, desde diciembre de 1917 hasta su inauguración en 1927, impulsó la construcción del Teatro Municipal.

Se espera, en todo caso, que no suceda lo que ocurrió en cierta ocasión cuando un niño le preguntó a su papá: Papi ¿quién es ese señor que se llamaba “Olímpico Pascual Guerrero”?

Clahiber Rincón Gallego

¡LLEGÓ TU TURNO!

Llega el momento de los aplausos, se encienden las luces del público, ahora te toca a ti hablar, pero te has maravillado con algo tan fantástico y sorprendente, que es difícil despertar, aterrizar. Eres espectador y ser un espectador buenaventuresco no es fácil. Exige concentración, estar siempre alerta a escuchar y leer todo lo que en el escenario ocurre. Sí, no es suficiente con ver la obra una vez. En esa primera vez no entiendes nada. Te ha seducido, te han quebrado la cabeza, realmente es teatro y no se trata solo de disfrutar, hay que pensar. Todo vive, el público, los actores, la obra. Hay una relación, no existe división ni cuarta pared, ni frialdad en la sala. Desde el momento en que entras y te chocas con un árbol, en todo el centro del patio, donde hay poemas, cuadros y pinturas que ocupan todo el lugar, entiendes que hay una relación íntima contigo. Ahora es tu turno de ayudar a encontrar nuevos sentidos que transformarán la obra, con tu posición crítica de público experimental, lo que la mantendrá viva, sin resultado final, siempre abierta a entender lo que acaba de suceder. Nunca hay dos funciones iguales. Cada vez que vuelves, te encuentras con cosas que antes no habías visto, sentidos que te permiten cavilar... Quieres ver más. Empiezas a ser un espectador experimental buenaventuresco. Ser buen espectador de un teatro tan exigente como el TEC no es fácil, hay que fajarse. Podrás ver una obra del TEC miles de veces y siempre te va a sorprender.

Mónica Tatiana Méndez

HE APRENDIDO A ADMIRAR

Debo decir que mi experiencia como espectador del TEC es poca, pero me ha bastado para aclarar mis expectativas en cuanto al teatro que ahí se crea. Mi primera experiencia comenzó con la *Trilogía del Pacífico*, presentada en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura de Cali, de las cuales resaltó, en mi opinión, *El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad*. Con esta obra, pude degustar un buen manejo del escenario; la fascinante creatividad de su escenografía y vestuario; la música, que le dio un toque mágico; y un texto coherente y bien representado. Después, tuve la oportunidad de observar *Su vida pende de un hilo* (2014), un tanto cruda y con una pizca de humor negro. En el 2015, ví *El lunar en la frente* (2015), que me sedujo de principio a fin, aunque su final era un poco incierto. Su escenografía desbordaba una creatividad tan maravillosa que solo tengo palabras de agradecimiento y la sensación de querer ver un poco más. Debo confesar que *Crónica*, cuyo texto es de admirar, enriqueció un poco más mi cultura general (risas). La escenografía no llegó a ese punto mágico que siempre me sorprende, pero cabe rescatar que hubo dos representaciones actorales que llamaron mucho mi atención como espectador y actor en formación. Uno, el personaje de Jerónimo de Aguilar y otro, el Cómico. Luego llegó *Tierradentro*. Su majestuosa creatividad sonora me llenó de admiración. Su texto, para nada fuera de la realidad, me dejó un sinsabor de impotencia y esperanza. Como espectador del TEC, concluyo que he aprendido a admirar y reconocer su gran trabajo por permanecer siempre en escena, su dedicación y creatividad colectiva, todo lo cual se refleja en sus obras, que a muchos les cuesta entender, ya que es un teatro que depende de un método único, inspirado por el maestro Enrique Buenaventura. Hay que verlo con otros ojos y explorarlo con todos y cada uno de los sentidos. Parece carecer de evolución, pero eso es precisamente lo que le da su toque de originalidad. Es clásico, surreal, abstracto y, a su manera, contemporáneo.

Cristian Guerrero Bastidas

FILTRAR EL BULLICIO

Para la mayoría no es frecuente toparse con algo que fracture el entendimiento del mundo en un antes y un después, y cuando nos sucede es difícil dejar escapar ese momento que parece perder intensidad con el tiempo y se va como agua entre los dedos. Sin lugar a dudas, estamos frente a un fenómeno singular que merece nuestro tiempo y atención. Más que para entenderlo para entendernos, para curiosearnos a nosotros mismos en un deleite audiovisual exquisito.

Entonces lo primero que hay que hacer es filtrar el bullicio y sopor caleño del fútbol, la rumba, el cine, las atracciones mecánicas y los centros comerciales, que lejos de desdeñar, descarto inmediatamente por monótonas. Es que ninguna de esas diversiones presenta alguna dificultad y mucho menos ganancia para un alma inquieta. En cambio, si unos llegan por suerte y otros por su carácter alternativo, en definitiva nadie sale sin haber sentido que el destino tenía escrito su paso por el TEC.

Como todo arte, dicen los que saben del tema, el teatro debe tener forma y contenido. Ya en este punto muchas manifestaciones artísticas empiezan a cojear por uno u otro motivo. Entre lo que queda hay, sin duda, mucho arte de formas agradables y sugestivas que despiertan contenidos profundos en nosotros y nos hacen sentir. Recordamos, imaginamos, pensamos y disfrutamos de buena música y buenas obras de teatro, por ejemplo. Sin embargo, a cuadra y media de la avenida, en dirección de uno de los sitios nocturnos más lúgubres de la ciudad, como es el centro, se encuentra este teatro donde suceden las historias más fantásticas, que no por esto llama tanto la atención, sino porque desde la

modestia de un espacio luchado y ganado a través de muchos años de trabajo y bien cuidado, se percibe una atmósfera de misterio resuelto, de amabilidad sincera y enigmática que, al pasar los segundos, empieza a quebrantar la impresión de un sitio corriente, con los poemas colgados en las paredes, las pinturas de figuras humanas harto entrañables, la sencillez y disposición de los anfitriones en la entrada y los talleristas entusiastas y, finalmente, las obras de teatro que se presentan. Todos y cada uno de estos elementos tiene algo que decir, y todos y cada uno tenemos algo que escuchar.

Como si fuera poco, el final de cada obra presenta la oportunidad de ensalmar tanta expectación en el foro con actores y directores; avenencias y contradicciones por igual. A veces entre la espada y la pared, a veces con la espada estrellada en la pared, no se puede menos que enriquecer.

Diego Uribe

“TECUENTO” LO QUE ESTOY EXPERIMENTANDO, TE CUENTO MI EXPERIENCIA

En este, que no es solo un cuento, hablo de un lugar que es más bien un ser vivo que se alimenta a diario de la actividad investigativa, musical, literaria, teatral y experimental.

TECuento que no sólo hace falta ser músico, pintor, poeta, escultor, dramaturgo, viajero y fundador de un teatro (actividades o profesiones que, entre tantas cosas, ocuparon al señor y maestro Enrique Buenaventura) para lograr vivir experiencias realmente significativas cuando de construir y dejar legado se trata; experiencias de esas que pueden transformar la manera de hacer, pensar, sentir o vivir el arte. Y dado que este último (el arte) es, de manera aislada, una materia amorfa, me arriesgo a decir que más que todo lo anterior hace falta el deseo de modelar, en colectivo, esa materia sobre la que el teatro y sus actores caminan a diario, a fin de transformarla en algo que, sin importar el paso de los años, siempre valga la pena.

TECuento el caso de un músico trompetista al que le hacía falta acercarse al TEC para que la acción creadora y colectiva le mostrara todo lo que de ella nace y renace.

Así es que donde se desarrolla este cuento hay música, poesía, mitos, lenguas que solo algunos entienden, sueños, preguntas, herramientas, actos de libertad, luminotecnia, escenografía y muchas cosas bellas más que se conjugan con tal fuerza e ímpetu, que es imposible diferenciar las unas de las otras. Aquí, tales

elementos se amalgaman por la acción de las manos, mentes, improvisaciones y experiencias de un colectivo.

En este cuento, que repito no es viejo sino más bien nuevo cada día, me senté como el desprevenido trompetista, en una silla que resultó siendo bastante especial, una silla viajera del tiempo y del espacio. En ella, visité *Tierradentro*, cuando en verdad mis pies estaban en Cali, una ciudad del Valle que, hermoso, se extiende a la diestra de Los Farallones de Cali.

En una futura oportunidad, viajaré con las mentiras y verdades e intuyo que, seguramente, desde latitudes que sólo sabe dios padre, vendrán hasta mí ecos vivos y capaces de remover e implantar en mi mente ideas tan claras y fuertes como las que, en otra silla y no de teatro sino de academia, me han impartido. Este es un conflicto bienaventurado e interesante para este músico que aprendió las definiciones teóricas y académicas (sobre notas, silencios o síncopas), en una silla de escuela de música que no tiene alas, y que luego llega al teatro donde los integrante del colectivo viven esos mismos conceptos, pero mejor aún, se permiten experimentarlos hasta el límite y los sienten en el cuerpo, los hacen tan suyos que redefinen lo que es una partitura, la cual no escriben con la pluma sino con sus entrañas.

Sebastián García

BAJO ESTE ÁRBOL...

...nació, en 1955, en la Escuela Departamental de Teatro de Cali. Después de algunos años de actividad teatral y de la pérdida del apoyo estatal, se independiza y adquiere el nombre de Teatro Experimental de Cali. Junto a otros movimientos y agrupaciones teatrales de los setentas, conforman la Corporación Colombiana de Teatro y lideran el movimiento teatral llamado Nuevo Teatro. Todavía continúan, por placer y obstinación.

"Tenemos que construir algo que no sea una casa, sino nosotros mismos."

Enrique Buenaventura

Ha transcurrido tanto tiempo, y ahora, si yo fuese muchos, no sabría decir cuántas personas habitaron este espacio. Ingreso con la certeza de encontrar, no porque sea escaso u ordinario, más por incapacidad de la memoria, fragmentos imprecisos que permitan vislumbrar la imagen "sombria" que unos cuantos poseen del lugar.

La fachada permanece, similar al retrato antiguo que algún fotógrafo italiano capturó a través de su caja, una *fotoagüita errante, en el tiempo en que todos parecían converger aquí*. Alguien pregunta: ¿Hay alguien? Los más jóvenes observan las hojas vivas y el agua gotear sobre el muro, y dicen, como si dirigieran la pregunta a un ser grande: ¿Quién eres? El umbral arqueado tal vez responda con palabras que Brodsky anteriormente dijo en un poema: "¿Quién, yo? / Yo soy nadie", como una vez Ulises le dijo, entre dientes, a Polifemo.

La gente observa la edificación, la puerta de hierro coloreada con trozos de acrílicos, las letras plateadas; quien ingresa advierte en sus pies, sin saberlo, la bienvenida, y lee en unas letras gastadas el nombre que reúne décadas y rostros. Uno, dos, tres escalones; el piso oscuro, anaranjado, con apariencia de

infancia; el muro que rodea el árbol y el poema de quien se explica a sí mismo como un ser de raíces.

Primero las personas, después el golpe repetido del timbre, luego el teatro. Dice Mary: “No me ahorcarán así”. La Muerte habla: “Esperarán tu parto”. Mary responde: “Ya no se mueve, pero no quiere que aquí esté su tumba”. La Muerte cierra: “Recuérdalo aun después de morir: te ahorcan por mujer”. No basta decir el nombre de la directora de la obra, Jacqueline Vidal, y mencionar el nombre de la misma, *El Lunar en la frente*, o hacer pausa para referirme a Daniel Defoe. No es suficiente hacer hincapié en el libro sobre la piratería que éste escribió y del cual Enrique Buenaventura extraería información para el personaje de Mary Read. Esas cosas, importantes y protocolarias, ahora de gusto colectivo, no complejizan o hacen de la puesta en escena un organismo vivo. La historia, ubicada aproximadamente en el siglo XVII y XVIII, desarrolla a través de un rol social que podría resultar paradójico –mostrar la complejidad, contradicción y sensibilidad femenina a través de la figura de una mujer educada para desempeñarse como hombre– una visión más “universal” de la condición femenina. Esta se desarrolla con fuerza e ingenio; ningún personaje es pasivo o lioso, todos son grandes, impetuosos, imperturbables. Describir el movimiento de los cuerpos, las relaciones construidas en lo efímero, los múltiples espacios que emergen durante la representación, parecería más eficaz, sin embargo no soy suficiente y el registro escrito pasaría por ridículo e inabarcable.

Hay foro, siempre. La luz regresa, parcial, mientras todos se organizan. Casi siempre hay temor o timidez, o desidia. En algunas otras impera un cierto nerviosismo, un interés imprudente. Uno escucha cómo cada persona del público habla, las palabras que emplea para describir lo visto, los discursos embolados y torpes, las respuestas y preguntas. Verse con todos en medio de esa brecha -actores/público- que nos han enseñado a respetar, podría parecer un recurso inútil para quienes prefieren la distancia y comodidad.

El Teatro Experimental de Cali nace como una necesidad colectiva de un nuevo

hacer teatral. Después de *La trampa*, obra con un humor político insoportable, el TEC pierde el apoyo económico oficial y, como resultado de la censura, inicia un trabajo teatral independiente. En los años siguientes (1968-1969), Enrique Buenaventura escribe obras como *Los inocentes*; *Los papeles del infierno*, versión del *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss; *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, versión de *Los siete pecados capitales* de Bertolt Brecht, etc. En 1969, después de haber obtenido cuatro premios consecutivos en el Festival Nacional y en otros festivales, Enrique, Jacqueline Vidal y otros actores, compran un lote en donde inician la construcción del Teatro. Son ya conocidas, por gráciles y hermosas, las fotografías de Enrique Buenaventura con escoba en mano y fondo oscuro, tan solo el reflejo de las tablas, en posición de limpieza. También algunas otras en las que resalta la pica, la tierra, el sol, los cabellos recogidos, el desparpajo en las posturas, los dientes, el humo. Resulta inevitable no preguntarse por el árbol. Ahora la sombra de las ramas crecen, caen frutos y las torcazas inventan nidos; manos y frases jóvenes abundan.

La primera visita al TEC es casi extraña, como si se entrara a un pequeño oasis laberíntico en el que la salida resulta peligrosa. Si uno se vuelve un espectador asiduo, puede inferir dos cosas: el teatro realizado incorpora, en sus montajes teatrales, elementos clásicos y contemporáneos; también, en la dinámica de construir un teatro experimental fundamentado en elementos clásicos, construye un "todo" que lega una cierta sensación de paradoja. Por eso, algunos regresan repetidamente y otros, tal vez pocos, prefieren olvidarlo. Los elementos como la estructura del relato, el desarrollo del plano de la historia, la construcción de relaciones y los conflictos verdaderos (en los cuales se puede observar la posición y caracterización de cada personaje, además de una continuidad que posibilita el desarrollo del conflicto); heredados de Shakespeare, Bertolt Brecht y Valle Inclán, entre otros; atribuyen a las obras elementos del teatro clásico.

Los otros, experimentales y contemporáneos, se encuentran en el método de creación colectiva (la esquematización del trabajo, la relación del actor con el



Vamos, me dije. 1967.



Resalta la pica, la tierra, el sol. 1967.

espacio teatral y el público) una forma teatral construida a lo largo de décadas. Uno se pregunta: ¿Por qué tanta silla vacía? y ¿eso realmente importa? Tal vez son la necesidad y el ímpetu los que impulsan esta construcción teatral tan controvertida y extensa.

Hay más, siempre hay más. Son varias las obras en las que persiste un interés por construir una visión más sensible y real de sucesos significantes, un deseo de focalizar algunas rupturas que otros, tal vez la Historia, tal vez la costumbre, han decidido dejar de lado. Este interés por reivindicar lo negado u oculto, más allá de una representación fiel y parcial, se relaciona directamente con la perspectiva teatral construida. Los actores del TEC, con Enrique Buenaventura a la cabeza, deciden construir una forma teatral “latinoamericana”, es decir, alejada de imitaciones patéticas del teatro clásico desarrollado en Europa. La remembranza de las colonizaciones múltiples a las que fueron sometidas las islas del Caribe, la liberación de los esclavos haitianos, el interés por personajes legendarios y trascendentales en la historia del Caribe y Latinoamérica son algunos de los temas desarrollados y reconstruidos. Es inevitable pasar y no sentir, a través de la calidez del espacio y de la amplitud de la bienvenida, una cierta resistencia al formalismo. No hay taquilla, está ausente la figura del hombre parado en la entrada con la labor de identificar la validez del “tiquete”, no hay presión, ningún precio es irrompible.

Así se avanza: primero la entrada, después el árbol, seguidamente el teatro. Resulta arduo atravesar el espacio sin recordar las fotografías de los actores, algunas de ellas capturadas en lugares indeterminados, otras en las que el grupo de cuerpos permanece reunido en torno al árbol que era, entonces, más joven; todas livianas, cubiertas de una capa pálida producida por el lapso de tiempo. También resulta placentero atravesarlo y encontrarse con espacios prematuros, plantas hermosas a punto de estallar, edades lejanas al tiempo del Teatro. Son sesenta años, y es mejor así, con letras

Jimena M.



REPERTORIO ACTUAL

Crónica (1992)

Dos marineros españoles, Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, huyen de la tiranía de Pedrarias Dávila, instalada en el Darién, embarcándose hacia Jamaica, pero la carabela naufraga. Andan en una barca cuarenta días y cuarenta noches, perdidos en el mar, hasta que las corrientes los llevan a la isla de Cozumel, donde una comunidad maya los recibe con hospitalidad.



Boceto para el caballo de "CRÓNICA". 1992.



Guerrero: ¿Y qué has venido Jerónimo de Aguilar?

Aguilar: A platicar con vos, nada más.

G: ¿Y de qué trata la plática?

A: Tu gente es gente independiente y orgullosa. Han peleado durante siglos, contra la dominación imperial. Cortés los quiere como aliados.

Juana: Xiemu ehiwilli vzi quappetlacalli Tzaceai, vzl, xieixima iquauite.

G: Mi gente ha derrotado a Cortés. Están envalentonados. Ellos los vieron huir y se divierten remedándolos, cacarzando como gallinas y aullando como coyotes.

G: Trataré de buscar una paz digna y honorable con Hernán Cortés. Le exigiré que respete nuestra neutralidad.



Viejo Cacicque: Que siga su guerra de conquista como quiera y donde quiera.

Ama: Que derribe, si puede, a Moctezuma,

Coro: pero que a nosotros nos deje tranquilos.

Viejo C: Pero Cortés no cumplió la cita. En vez de ir él a parlamentar con Gonzalo Guerrero envió soldados que lo tomaron prisionero.

Ama: Y los soldados lo prendieron y lo ahorearon.

CRÓNICA



CRÓNICA. 1992 y 2015.



CRÓNICA. 2015.



Hernán Cortés. 2015.



Ama. 2015.

El lunar en la frente (1994)

Basada en un relato de Daniel Defoe, esta obra está habitada por un serie de hombres *verdaderos*, de esos que se la pasan guerreando. En frente, está Mary Read, obligada desde su infancia a jugar papeles de hombre. La protagonista de *El lunar en la frente* se une a los piratas, antes de terminar en el “nudo corredizo”.



El lunar en la frente. 1994.

El Sunar en la frente

Brugos: No te pegues a la borda para mirar el mar.

Parcho: Es lo que hacen los nevatos y se marean.

Mary: Lo que he aprendido lo he aprendido solo. ¿Ustedes no me inspiran confianza como maestros?

B: ¿Hay alguno que te inspire confianza?

P: Desconfía de todos.

Nosotros te podemos iniciar.

Somos lobos de mar.

M: Hablen claro e los sacaré las palabras del buche.

B: Paz.

P: Vamos, ferzosamente, por el mismo rumbo.

B: A bordo no puede haber rivalidades.

P: Enturbian el aire que respiramos.

M: Creo que quienes se enturbian son otros.

B: ¿Nosotros?

M: Al que lo caiga el guante...

Juan: ... que se lo chante.

P: Calma. Entendámonos. Tenemos intereses comunes.

M: ¿Yo? ¿Con ustedes?

B: Estamos juntos.

M: Pero no revueltos.

P: Navegas por primera vez.

M: Pero no me cecine en dos aguas.

B: No vas a desperdiciar esta oportunidad de hacerte rico.

M: Lo que por agua viene por agua se va.

B: Demasiado nevato para entender.



Junto con *Mary Read* vestida de hombre y convertida
en *John Byron* canta con los piratas





El lunar en la frente. 1994.

Guinnaru (1996)

Los guinnaru son espíritus que habitan ríos, bosques, montañas y valles, según las leyendas africanas. Llegan hasta nosotros gracias a la recopilación de textos de tradición oral de este continente, hecha por Blaise Cendrars. La relación entre los hombres, los dioses y los animales, tanto en la tradición como en la observación de lo contemporáneo, fue lo que orientó la selección de espacios y temas. En un primer cuadro el dios Nzamé rapta a una mortal. La obra enfrenta la polémica entre lo clásico y lo mestizo cuando Mboya mata a Nzamé, su padre, pero Mboya, su madre, lo protege. En la segunda parte, Enrique Buenaventura y el elenco siguen a los Munú (espíritus del agua) y cuentan la triste historia de Umar Fano que, víctima de la chismografía, no puede vivir su romance con la Munú del Falemé.



Guinnaru. 2014.

GUINNARU



Comandante: Estás nervioso.

Umar Fano: Sí, señor comandante.

C: ¿Por qué?

UF: Por el Guinnaru, señor comandante.

C: ¿Qué pasó con ese animal?

UF: Con su permiso insisto, señor comandante, en que era un hombre.

C: Mientras se averigua, qué diablos es, lo tengo bajo custodia...

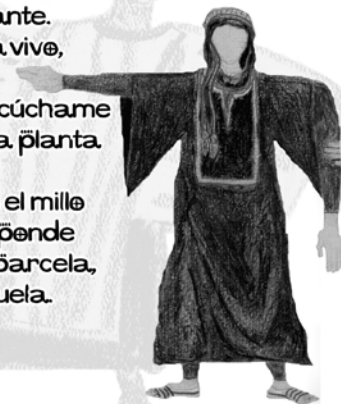
UF: Ha muerto.

C: A lo mejor no existió nunca.

UF: Sólo puede morir lo que está vivo, señor comandante.

C: Para ustedes todo está vivo, todo habla. Ustedes lo confunden todo. Pero escúchame bien Umar Fano, el millo, la planta de millo, está sembrada.

No camina. Al menos el millo que me corresponde a mí y que cultivas en tu parcela, no corre ni vuela.



“Nada hay más terrible en este duro mundo que un dios furioso, un dios iracundo.”



Guinnaru. 2014.

Los dientes de la guerra (2005)

A un páramo solitario llegan mujeres y hombres, víctimas o verdugos de una vida saturada de violencia pública y privada. Los fantasmas del pasado asedian sus sueños, llenándolos de rencor y remordimientos. Están atrapados en la telaraña del tiempo, sacudido por las interminables guerras civiles, y cada movimiento, cada pensamiento, los enreda más, hundiéndolos en la tristeza y el pavor. Las pocas voces de aliento, que buscan una forma colectiva de asumir la condición humana y desterrar la guerra civil, son sofocadas por los discursos de los generales y los lamentos de los moribundos.



Los dientes de la guerra. 2004.

Los Dientes de la Guerra

Albañil: ¡Sume, sume! Llevamos t.200 días y noches de guerra.

Zapatero: Llevamos milenios porque existíamos desde antes de que llegara don Cristóbal Colón.

Panadero: Cierto pero falso porque la indiada no cuenta.

Zapatero: Eran salvajes.

Hija: Y... ¿usted, no es indio?

Zapatero: ¿Yo? Por fuera, por dentro, blanco, bien blanco.

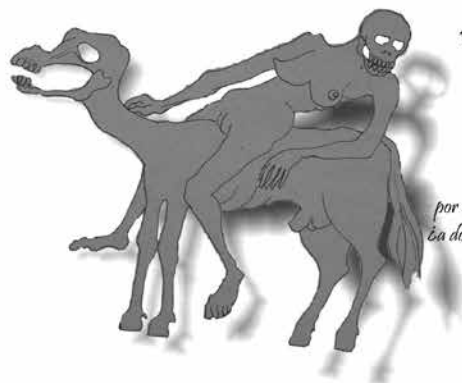
Albañil: ¿Qué es esto?

*Un papel,
un papel cualquiera.
¿Y esto?*

Una morrocota de oro.

*¡Esto quedará
en la historia!*

*En t.886 le
cambiaron a usted
el oro, el oro puro,
por un papel cagado y
¿a dónde fue a dar el oro?...*



Todos: ¡Crisis, crisis!...

*No queremos bandos de guerra,
queremos banda de músicos.*

*Enajenado: Muere el siglo
y muere a bala.*

Albañil: No muere, lo asesinamos.



Ntotoatsana (2009)

Inspirada en una leyenda africana de tradición oral, esta obra relata la historia del rapto de la princesa Ntotoatsana, hija de Sekoaé y Zeynebú, dos pastores de búfalos acosados por sus vecinos, los guerreros Matebeles.



El entremés del muerto. 2014.

POR UN DÍA MÁS
NO SE PUDRE EL
ELEFANTE

Ntotoatsana: Quiero regresar a
casa de mis padres.

Selosemaqma: Quiero regresar a
casa de mis padres

¡Qué divertido!

¡Me puedo morir de la risa!

Ntoto: He sido tu mujer...

Selo: No has sido, realmente,
mi mujer.

No has estado a gusto conmigo,
has tratado de fugarte.

Ntoto: No vine aquí por mi voluntad.

Selo: Y ¿desde cuando es la voluntad
de una mujer lo que cuenta?

Ntoto: No podrás retenerme.

Me iré con mi hijo.

Selo: ¡Maldita seas, mujer

Y puerco espín son una

Y la misma cosa!

Ntoto: Te advierto...

Selo: ¡El huevo no hace advertencias a la gallina!

Ntoto: El poder puede adueñarse de todo,
menos del corazón.



 **ntotoatsana** 

Tierradentro (2011)

Emergiendo del tsunami de basura que inunda las ciudades, unos seres utópicos evocan Tierradentro como la única memoria de milenios de olvido. Los pueblos nativos de Colombia, que descifran la naturaleza en el silencio de las altas montañas, inspiran a los sobrevivientes a reencontrarse con sus raíces ancestrales. Habiendo construido siete cantos, inspirados en textos de los aborígenes de Colombia, elaboramos el discurso de puesta-en-escena en el que, poco a poco, fuimos incorporando poemas de Enrique Buenaventura, escritos anteriormente.



Tierradentro. 2014.

tierra dentro

Ellos pensaban:
somos hijos del universo.
En nosotros arde
el sol del cielo.
En nosotros la luna riela
como riela en las aguas
y el agua vive en nosotros
y mezclada con el fuego
nos circula en la sangre.
Somos parte de esas estrellas
que de lejos nos hablan
en tartamudas lenguas.
Y del maíz somos hechura.





Tierradentro - Coyba. 2014.

El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad (2013)

La Verdad y la Mentira emprenden una travesía que los lleva por territorios llenos de leyendas y mitos ancestrales y contemporáneos. El viaje se convierte en un proceso transformador para estos dos personajes, los cuales se ponen de acuerdo y regresan juntos a la aldea de donde provienen.

El TEC construye una obra contemporánea y antigua como la humanidad. Se enfrentan a un experimento de creación, basado en un texto de Nicolás Buenaventura, y trabajan con la poesía Yoruba y con los cantos de la costa pacífica de Colombia.



El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. 2015.



La Mentira: Nunca vi tanta arena junta. Tengo sed, tengo hambre.

La Verdad: Y aquí, bajo el sol y sobre la arena de nada te servirán tus engaños ni tus morrocotas.

La Mentira: Algún comerciante encontraremos y con él negociaremos.

La Verdad: Los comerciantes, los últimos comerciantes de la llanura quedaron atrás. Solo los caminantes habitan este desierto.

La Mentira: Con ellos negociaremos algo de beber y de comer.

La Verdad: Te irá peor que con los guerreros de la noche, estos ni siquiera te oirán.

La Mentira: Negociaré con un cactus, con un camello si es necesario, pero esta sed ya no la aguanto.



MARAVILLOSO VIAJE DE LA MENTIRA Y LA VERDAD





El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. 2015.

Su vida pende de un hilo (2014)

Su Vida Pende de un Hilo es una obra que destaca el mito del vengador: un ser que ha nacido en la calle y que decide hacer justicia por mano propia. En manos de él está la decisión de quién vive y quién no. Es un tema relacionado con la famosa limpieza social, donde Virgilio (el Vengador) decide acabar con todas aquellas personas que, según él, son un mal ejemplo para la sociedad, son basura y deben desaparecer.



EL VENGADOR: Ya puede contar su cuento. Cuente, cuente no más.

MENDIGO: ¡Es terrible! ¡Es algo espantoso! ¡Máteme! No, no me mate. Por Dios santísimo, no me mate.

TRUJAMÁN: Y llora. Lloro como un niño.



EL VENGADOR: No quiero sacarle la historia de las tripas.



MENDIGO: El destino de esa gente era morir en manos de un justiciero como yo. Es gente que no tiene remedio. No hay pena de muerte en forma legal ¿No? Pues muy sencillo. uno la aplica



Este último espectáculo está contemplado al iniciar este libro.

Esperamos que vengan al TEC a ver las obras de repertorio.

Los esperamos.

Colectivo TEC

FIN





Encuentro inedito, tumaco 1970. Fotografías: Fernell Franco.





INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Nota: Todas las fotografías son propiedad del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB.

Comiendo carroña. Ave de rapiña 3: Daniela Rodríguez.	24
En la basura nacen. El Vengador: Daniel Gómez – Trujamán: Sebastián Castillo.	26
Dos piedras negras en el fondo de un pozo. Y el que bebe se envenena.	28
El instinto no es cruel, pero la inteligencia sí. Soñada: Maira García – Mendigo: Daniel Gómez.	30
¿Qué dijiste? – ¿Yo? Nada. Dama: Daniela Rodríguez – Caballero 1: Serafín Arzaméndia – Soñada: Maira García – Caballero 3: Fernando Reinoso – Caballero 2: Mónica Méndez.	32
Tome mi tarjeta. Llámeme.	35
La distancia. Conserve la distancia.	35
No necesito lástima.	35
Ustedes no me inspiran confianza.	35
Los amados de los dioses, decían los paganos, mueren jóvenes.	37
Lentamente se cierra el círculo del hambre. Pomposo 3: Fernando Reinoso – El novio de la muerte: Serafín Arzaméndia – Pomposo 2: Maira García.	40
Aquí le enseñamos a defenderse contra las armas blancas, contra las armas de fuego... Pomposos y Geisha 2: Daniela Rodríguez – Geisha 3: Mónica Méndez – Geisha 1: Alejandro Cabal.	42
... y contra las armas secretas.	43
Mientras oyes los consejos de los sabios no bajas la guardia.	46
El violento muere de su propia violencia.	50
¿Vieron algo? Si le preguntan niéguenlo.	52
Usted y yo sabemos que la única justicia es la divina.	55
Los pocos años que pasó fuera de la cárcel los gastó en robar y matar.	57
Porque nadie nunca sabe dónde la suerte lo espera, dónde la muerte lo aguarda.	59
Ahora confiese.	61
No hay pena de muerte en forma legal ¿No? Pues muy sencillo, uno la aplica.	64

Yo soy el vengador, todo de negro, en mi caballo blanco.	65
Es generoso con la vida y con la muerte.	68
Soy tu verdugo. Virgen: Mónica Méndez – El Vengador: Daniel Gómez.	72
Tiene razones que ninguna razón entiende.	74
Me apiadé porque probablemente había perdido el uso de la razón. La Loca: Maira García.	79
Búrlense de ese maldito, haciendo de esta masacre un hermoso rito.	86
La trampa. El Sargento Dinamita: Humberto Arango. 1967.	109
Seis horas en la vida de Frank Kulak. Mujer de Troï: Jacqueline Vidal. 1969.	110
Ubú Rey de Alfred Jarry. Madre Ubú: Bertha Cataño – Ubú: Luis Fernando Pérez. 1966.	111
La Denuncia. Obrera: Jacqueline Vidal – Campesina: Hilda Ruíz. 1972.	112
Historia de una bala de plata. Gobernador: Luis Fernando Pérez – Madame La Fièrre: Diego Vélez. 1979.	112
Soldados. General Cortés Vargas: Diego Vélez – Obreros de la zona bananera: Helios Fernández y Gilberto Ramírez. 1968.	113
La Estación. Maquinistas: Jacqueline Vidal, Jaime Cabal, Juan Carlos Maya, Gustavo Vivas y Aycardo Bonilla – Guarda: Gilberto Ramírez – Pasajeros: Halaix Barbosa – Hilda Ruíz. 1989.	114
La Estación. La señora T: Nelly Delgado – Maquinista: Jacqueline Vidal.	115
La isla de todos los santos. “La diosa razón fue pasada por la guillotina”. Josefina: Karol Fray. 2000.	116
Proyecto piloto. “No te me acerques, no estoy jugando. Eres una rata”. Muerte muerte: Nancy Murillo – Muerte de cuello blanco: Marlen García – Miguel: Roosevelt Atehortua – Martha: Jacqueline Vidal. 1991.	117
La isla de todos los santos. “La ira contra los blancos y el morir en llamas te convirtió en un demonio”. Haitiana 1: Karol Fray – Makandal: Fernando Aguilar – La Mambo: Adriana Garcés – Haitiana 2: Hilda Ruíz – Toussaint L’ouverture: Mario Agudelo – Paulina: Ximena Costa. 2000.	118
El Encierro. La mamá grande: Muñeca hecha por Alonso Vidal – La matrona: Aida Fernández- La pequeña mujer de negro: Hilda Ruiz. 1986.	122
A la diestra de Dios padre. Jesús: Nicolás Buenaventura. 1985.	128
Ópera bufa. La Muerte operática: Nelly Delgado – La Muerte criolla: Nicolás Buenaventura. 1983.	130

El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. La Verdad: Jacqueline Vidal – La Mentira: Nancy Murillo. 1990.	132
El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. Gran Griot: Enrique Buenaventura – La Verdad: Jacqueline Vidal. 1985.	133
Los dientes de la guerra. Madre: Jacqueline Vidal – Enajenado: Daniel Gómez. 2013.	149
“La familia forero”. Foro de Guinnaru en la sala del TEC. 2014.	152
Construcción sala independiente. A) En 1967 se había empezado a construir esta sala provisional de guadua y cartón asfaltado que se derrumba en 1971. B) En 1972 se empieza a construir la sala definitiva. Germán Cobo, el arquitecto, consiguió las vigas metálicas. En 1973 se estrenó con los grupos La Comuna de Portugal y Teatro da Cidade de Brasil.	157
Vamos, me dije. Sí, suelo rancharme y no caminarle a nadie. Ni a mí mismo. Enrique Buenaventura. 1967.	169
“Resalta la pica, la tierra, el sol, el desparpajo en la postura, el humo”. Jacqueline Vidal. 1967.	169
Crónica. Boceto para el caballo. 1992.	172
Crónica. 1992, Jerónimo de Aguilar: Jacqueline Vidal- Hernán Cortés: Lisímaco Núñez. 2015, Jerónimo de Aguilar – Hernán Cortés: Daniel Gómez.	174
Crónica. Fantasmas: Daniel Gómez, Sebastián Castillo, Mauricio Sierra – Gonzalo Guerrero: Serafín Arzaméndia – Jerónimo de Aguilar: Jacqueline Vidal. 2015.	175
Crónica. Hernán Cortés: Daniel Gómez. 2015.	175
Crónica. Ama. 2015.	175
El lunar en la frente.	176
El lunar en la frente. La Muerte: Serafín Arzamendia – Cadete 1: Pablo Angarita – Tom: Juan C. Bermudez – Cadete 2: Edgar Builes – Mary: Jacqueline Vidal – Duque: Francisco Morales – Cadete 3: Lisímaco Núñez. 1994.	178
Guinnaru. El río Falemé. 2014.	179
Guinnaru. 2014.	181
Los dientes de la guerra. “La guerra la pagamos nosotros y ... ¿A quién favorece? Porque favorece a alguien. Un puñado de comerciantes viven de la guerra”. La mujer: Karol Fray – Panadero: Lisímaco Núñez – Abuela: Hilda Ruiz. 2004.	182
El entremés del muerto. Tzekumé: Daniel Gómez – Zumba: Sebastián Castillo – Primos: Mónica Méndez, Alejandro Cabal, Marcela Hernández, Serafín Arzaméndia. 2014.	184
Tierradentro. “Escenas urbanas”. Drogadicto: Fernando Reinoso – El dealer: Serafín Arzaméndia – Policías: Mónica Méndez, Dalia Velasco – Ciegos: Dalia Velasco, Sebastián Castillo. 2014.	186

Tierradentro. Coyba. “¿De dónde trajeron este oro? Preguntó en Santa María la vieja el Almirante Viejo y respondieronle los indios: Coyba, coyba, coyba que quería decir: lejos, lejos, lejos, porque los indios querían que los conquistadores se fueran lejos. 2014.	188
El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. La verdad y su sombra: Daniel Gómez, Jacqueline Vidal - La Mentira: Maira García. 2015.	189
El maravilloso viaje de la Mentira y la Verdad. “La comida yo la hice”. Viejo y Vieja: Serafín Arzaméndia y Mónica Méndez. 2015.	191
Contra vientos y mareas. Encuentro inédito Tumaco 1970. Fernell Franco	194 - 197

Este libro se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2015

En los talleres de líneas Digitales

Se utilizaron las fuentes:

Avenir Black - créditos

Nexa Bold - títulos

Avenir Book - contenido

Impreso en papel Propalcote 240gr Carátula

Propalibro 75gr páginas internas



MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN