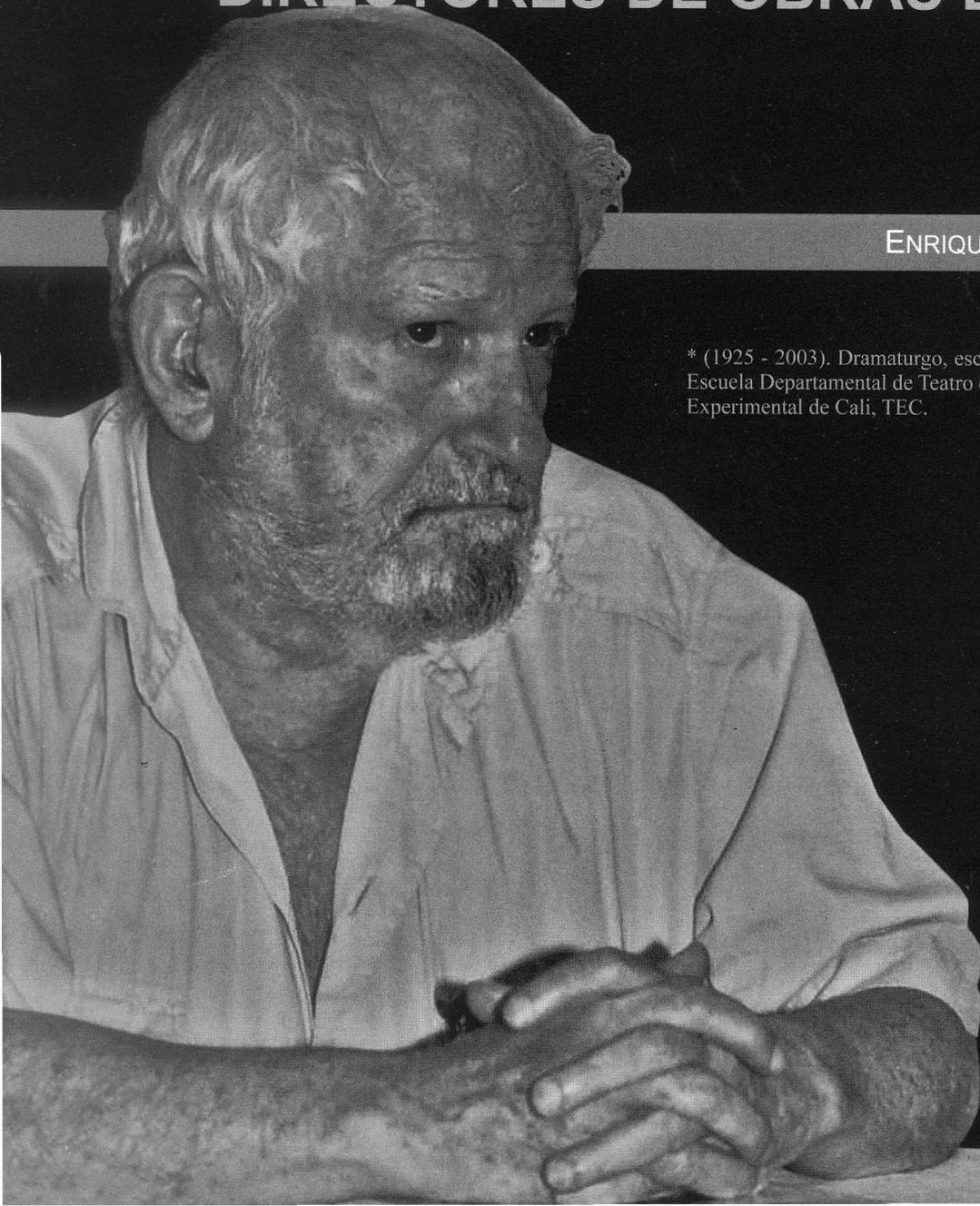


CARTA A LOS NUEVOS DIRECTORES DE OBRAS DEL TEC

ENRIQUE BUENAVENTURA*

* (1925 - 2003). Dramaturgo, escritor, actor. Fundador de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y del Teatro Experimental de Cali, TEC.



Resumen

De entre los documentos que la Maestra Aída Fernández conserva de su paso por el Teatro Experimental de Cali —TEC—, amablemente nos ha cedido esta carta, cuyo notable contenido consideramos relevante, a propósito de la temática de éste número. El texto pone de presente la dimensión que para E. Buenaventura tienen los diversos aspectos que convergen en el trabajo de la dirección escénica, como quiera que se trata de la compleja elaboración formal del drama, finalmente sometido al juicio del espectador de la puesta en escena.

Palabras clave

Actuación, colocación, creación, dirección escénica, director-actor, movimiento.

Abstract

Among the documents that Professor Aída Fernández keeps from her way through the Experimental Theater of Cali- TEC- she, kindly, has given us this letter which content we consider relevant in relation to the subject matter of this edition. The text shows the dimension of the diverse aspects that converge in the job of the scenic direction for E. Buenaventura in the sense that it is about the complex formal elaboration of the drama, finally subdued to the judgment of the spectator.

Key Words

Acting, creation, scenic direction, director-actor, movement, placement.

Señores:

Considero de gran importancia que el TEC comience a ser dirigido en el montaje de algunas obras por gente formada en el TEC mismo y me parece también importante que ello ocurra a los diez años de su nacimiento, es decir, reconociéndole a ese trabajo las dificultades y responsabilidades que conlleva.

Quisiera en esta carta (he decidido escribirles porque, al fin y al cabo la palabra escrita es mi mejor y más legítimo modo de expresión) hablarles de mi experiencia personal en la dirección teatral porque, aunque ustedes me han visto equivocarme a menudo no creo que conozcan suficientemente todos mis errores. Exponiéndolos aquí quisiera evitar que ustedes cayeran en ellos y al mismo tiempo, me gustaría que, en equipo, sacáramos de ellos algún provecho.

En primer lugar, la mezcla de autor y actor (a medias, ustedes lo saben mejor que yo) y director me ha traído muchos dolores de cabeza. Sé, por experiencia, que estos menesteres pueden interferirse mutuamente, anularse a veces unos a otros, pero también sé que, si se trazan bien las fronteras, pueden ser de gran utilidad, pueden ayudarse y enriquecerse mutuamente. Lo importante está en trazar bien las fronteras no para evitarlas, sino, precisamente, para cruzarlas en plena conciencia de que se entra en otro terreno y de que se lleva un bagaje a ese otro terreno.

Ustedes son actores, han experimentado, en el teatro ante todo, como actores y eso, necesariamente, les ha creado un punto de vista de *actores* frente al fenómeno teatral. Es natural que al abordar la Dirección Escénica, lo hagan como actores.

¿Cuáles son los peligros que esa posición puede tener?

¿Cómo evitarlos?

¿Cómo hacer que las ventajas que ofrecen las experiencias como actor sean plenamente aprovechadas?

¿Cuáles son las fronteras? ¿Cómo cruzarlas no sólo sin peligro, sino con resultados positivos?

En el problema de la *creación* en la puesta en escena (una puesta en escena es una creación comparable a la de la pieza misma). El actor está acostumbrado a ser *dirigido* (y no siempre de la manera ideal). Está acostumbrado a seguir un patrón, a *someter* su trabajo al esquema del director. De eso resulta que tiene un respeto casi siempre exagerado por ese esquema y una desconfianza en sus propios aportes a la creación de la puesta en escena.

Por eso los directores-actores son en general más partidarios de la dirección impositiva —llamémoslo así por darle un nombre de lo que podría pensarse, son más papistas que el Papa—.

Es condición indispensable de toda creación artística, una gran libertad inicial, una libertad tan amplia como sea posible.

Como autor he podido comprobar que cuando planeo demasiado una obra, cuando la organizo y estructuro demasiado, previamente, la creación no coge vuelo, rastrea, gatea, camina torpemente. Dejo de lado los planes y, tratando solo de mantener una idea general dejo apiñarse y hablar a los personajes, moverse a su gusto y la obra comienza entonces a

encontrar su forma, a encontrar su lenguaje y su estructura, comienza la creación a volar. En general, todas las teorías de los artistas sobre estética son *conclusiones* de sus propias obras. Picasso sabe lo que busca con el cubismo después de que el cubismo le ha “resultado”, le ha “nacido”, (digamos así) en una gran libertad creadora y Chaplin comienza a saber lo que busca con su “Charlot”, cuando ya “Charlot”... existe y ha hecho mil cortos aparentemente gratuitos. Así podría citar mil ejemplos.

Yo no digo que no haya que hacer planes, que se vaya al trabajo creador sin saber lo que se quiere, lo que se busca. Al contrario, no creo que haya plan inútil, investigación o idea previa inútiles. Hay que tomar este trabajo previo con gran seriedad pero hay que entender que la creación llamada “puesta en escena” no encontrará su forma, su estructura, su plena expresión sino por *sí sola*. Con todos nuestros planes previos no podremos hacer otra cosa que guiarla. Sé que mientras están leyendo, están pensando: “Eso lo sabemos, eso no es nada nuevo”, pero de saberlo o de darlo por sabido —que es lo más común— a practicarlo, hay mucha distancia. El trabajo de hacer los planes, el trabajo *teórico* llega a absorbernos de tal modo, llega a facilitarnos, a allanarnos el camino de tal modo que luego, con las más “creadoras” y “amplias” intenciones del mundo nos dedicamos a imponerlo. Nos proponemos —en el resto del tiempo dedicado a ensayos y memorización— someter todo al plan, hacer marchar todo por el camino trazado. No nos damos cuenta hasta qué punto esto le está cortando las alas a la creación misma. ¿Por qué? Porque aceptamos en principio y damos como cosa sabida el hecho de que la puesta en escena es una creación colectiva, pero inconscientemente matamos todas las contradicciones que eso supone y pensamos que es una creación *nuestra*. Inconscientemente (cuando no conscientemente) nos decimos que eso

es pura charlatanería, que eso no es “serio”, que eso no lleva a ninguna parte. Tercamente nos seguimos sosteniendo, allá en el fondo, que somos nosotros los que sabemos “a dónde va la obra”, “qué significa la obra”, “que es la obra” (comedia, farsa, tragedia, o cualquier otro cartelito de esos) y cómo debe actuarse. Pensamos que podemos “aceptar” sugerencias y hasta “cambiar cosas” porque, en general, aceptamos que podemos equivocarnos puesto que es algo tan humano. Lo que no podemos aceptar es que la creación es algo *independiente* de nosotros, algo que no puede vivir y *crecer* sino por sí mismo. Si no encontramos la manera de que la creación viva y crezca por sí misma solo conseguiremos llevar al público un “plan” nuestro representado por los actores y Dios quiera que ese “plan” se acerque un poco siquiera a lo que realmente es la obra.

Es preciso entender que, en una puesta en escena tratada como una “creación” nosotros *no sabemos* lo que es la obra sino en los últimos ensayos, cuando ya está hecha, no sabemos el “género” sino después de que ha *resultado* ese género sobre el escenario (eso también le ocurre al autor. Shakespeare tiene todas las intenciones de hacer de Ricardo III una tragedia. Incitado, quizá, por la “tragedia española” de Kid y le sale una obra de género híbrido que no será determinado sino sobre el escenario). Nosotros no sabemos la *actuación* que conviene a la obra, sino después de *actuar* mucho, después de ensayar mil modos de *actuarla*. Y ¿quién nos puede *enseñar*, *descubrir* esa actuación, si no los actores? “En última instancia, dice Brecht, el teatro se representa en el escenario y no en la cabeza de nadie.”

Nosotros *no sabemos* lo que la obra significa, sino cuando ella misma nos lo dice. Tal como el espectador, nosotros llegamos a saber ese significado cuando la obra que hemos montado nos lo revela. Claro que no podemos esperar a saberlo



el mismo día que lo saben los espectadores, porque entonces ellos y nosotros corremos el riesgo de una sorpresa desagradable. Tenemos que tratar de saberlo en los últimos ensayos, pero, en cuanto a saberlo de antemano, no será nunca otra cosa que la presunción de saberlo, no será nunca otra cosa que “representación en la cabeza”.

“El director debe tener una concepción, dice Brecht, pero también debe poder olvidarla, para observar, *como espectador* lo que hacen los actores y oír sus propuestas. Esto —sigue Brecht—, no es sólo divertido, sino útil”. Y agrega: “El director debe ser capaz de sacrificar sus proyectos, en aras de los hallazgos hechos durante las búsquedas con los actores”. Luego remata: “Se objetará que con una forma de trabajo que deja espacio a los hallazgos se pueden cometer errores. Pero se los comete, de todas maneras con los demás métodos. Sólo que se cuenta menos con ellos”.

Debemos, pues, llegar al trabajo con muchos planes, con una concepción total, con un criterio, pero debemos estar *realmente* dispuestos a que la realidad nos cambie todo eso, en la seguridad de que sólo una gran libertad para que la contradicción fecunda entre nuestras ideas y la realidad (la elaboración concreta de la obra por los actores) sólo una plena libertad para que esa contradicción funcione, puede formar un ambiente propicio a la creación escénica.

LA ACTUACIÓN, DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL ACTOR-DIRECTOR

La actuación es, ante todo, un problema de búsqueda del actor y cuando el actor dirige se puede correr el riesgo de que quiera imponer su propio modo de actuar a los actores o, lo que es más peligroso, todavía, sus teorías sobre el modo de

actuar. Esto no quiere decir que debe abstenerse de “marcar”, la “marcación” es todo lo contrario de una imposición, es una “demostración práctica” de gran utilidad, en mi opinión y tanto más disintil, cuanto que es improvisada. Lo que se debe evitar, ante todo, es encasillar al actor “Esto debe usted actuarle así, muy farsesco, muy serio, etcétera, etcétera”.

“En esta obra no cabe la identificación con los personajes...” “A propósito de identificación con los personajes...” A propósito de “identificación” permítaseme citar algunos párrafos de Brecht para que se vea que, al contrario de lo que se cree, no tenía Brecht leyes establecidas al respecto. En una discusión sobre la pieza “*Katzgraben*” alguien le anotó: “Me parece que Ud. Brecht, está en contra de toda identificación del actor con su personaje”.

Brecht: ¿Yo? De ninguna manera. Yo soy partidario de la identificación en cierto momento, durante los ensayos. Pero creo que no basta con su empleo exclusivo. Es necesario que se tome además posición frente al personaje con el cual uno se identifica. Ayer le aconsejaba a Geschoneck identificarse con el campesino rico de “*Katzgraben*”, pues me parece que, con su actuación, sólo nos está dando la crítica del personaje y no el personaje mismo. Y cuando la Weigel se sienta junto a la estufa y tiembla de frío, tiene que identificarse con su personaje. Luego, aclara: “Es un hecho que el actor es sobre el escenario él mismo y el personaje de la pieza a la vez. Esta contradicción debe reflejarse en su conciencia. Es esa contradicción para hablar claramente, la que *le da vida* al personaje”. El director debe, pues, saber lo que quiere. Quiere que el actor le dé un personaje vivo y, simultáneamente, con la actuación, una crítica de ese personaje que él está representando. El director *quiere* eso, pero sólo el actor puede dárselo y debe tener la paciencia y la

modestia de esperar que el actor busque y encuentre “eso”... y no es fácil.

LA COLOCACIÓN Y EL MOVIMIENTO EN LA PUESTA EN ESCENA

Todos sabemos que este es uno de los puntos clave de la dirección.

Yo tengo que decir que en mi pequeña experiencia he intentado muchas maneras de encarar esto. Voy a tratar de enumerarlas. Lo he encarado como actor. Las motivaciones se basan entonces en la comodidad. Le pregunto al actor:

“¿Se siente Ud. cómodo moviéndose hacia allá?” El actor responde sí o no, pero rara vez puede fundar de una manera clara la afirmación o la negación. ¿Por qué? Porque, en general, se le pregunta sobre un movimiento aislado. Cuando se encara el movimiento desde el punto de vista del actor (exclusivamente) se tiende a fragmentarlo, a dividirlo en una serie de pequeños desplazamientos que no deben repetirse mucho, que siguen ciertas reglas tradicionales: “no cubrirse”, “no cruzarse”, “no moverse simultáneamente”. Esto conduce a una milimetrización de la pieza, de los objetivos que se buscan, uno puede conseguir de éste modo que *cada* movimiento esté justificado (algo como lo que nos pasó en el último montaje de Edipo, donde me dejé arrastrar demasiado por los actores), pero en cambio el movimiento total carece de objetivo y, por lo tanto, de ritmo.

Todo esto es lo que podríamos llamar las justificaciones inmediatas. En estos casos los árboles no dejan ver el bosque. Lo he encarado como dibujante aficionado. Este es el enfoque plástico. Se distribuye

de una manera determinada el espacio escénico y se combinan figuras geométricas en el movimiento atendiendo al equilibrio de masas, a una cierta armonía. Estableciendo y rompiendo la simetría. Esto conduce a un tipo de montaje coreográfico que puede ser de mucho efecto pero que no es otra cosa que un traje con el cual cubrimos el cuerpo de la pieza. En general, adornamos este traje con combinaciones de piruetas, alardes ingeniosos, elementos extra-texto. No nos olvidemos de que Ubú es una tentación casi irresistible a trabajar de esa manera.

Lo he encarado de un modo que podríamos llamar “cuasi-naturalista” (Bernarda Alba) llegando a eso que para muchos —y entre ellos famosos directores— es el ideal. Que la dirección pase desapercibida, que no se vea, lo cual no es más que un derivado de ese otro “ideal”; que el teatro no parezca teatro, que parezca la vida, que le juguemos al público la inocentada de llevarlo al teatro, y que una vez en el teatro, se sienta como si no hubiera salido de su casa.

Tengo que decir que una verdadera puesta en escena es, en mi opinión de ahora, algo que tiene forzosamente elementos de las puestas que he descrito. No es posible olvidar las “justificaciones inmediatas”, ni el aspecto plástico, ni el juego “natural” pero todos esos son *aspectos, facetas*, de la *creación total* que debe ser la puesta en escena. Voy a permitirme citar de nuevo a Brecht para entrar en lo que hoy busco en cuanto a la utilización de la colocación y el movimiento, en la puesta en escena. Sobre el movimiento escénico dice así:

“Nuestro teatro se sirve de agrupaciones que expresan claramente el sentido de los acontecimientos y que son lo más simple que sea posible. Renuncia a las agrupaciones

‘fortuitas’, ‘espontáneas’ que dan la ilusión de la vida real”. La escena no refleja el desorden “natural” de las cosas. Lo que busca es todo lo contrario del desorden natural: el orden natural. Los puntos de vista que nos permiten establecer ese orden, son de tipo histórico-social”.

Debemos tener en cuenta que la *colocación y el movimiento* constituyen un *lenguaje* que *complementa* y *aclara* el *texto*. No es, pues, algo que hace al texto “más soportable”, que “lo embellece”, que “lo anima” o que simplemente ayuda a “expresarlo” (como ocurre cuando la colocación y el movimiento parten de la “expresión de los sentimientos de los personajes”). La colocación y el movimiento deben *narrar* y *explicar* la obra, “la fábula”, la historia. Es preciso preguntarse, como anota el crítico alemán Manfred Wekwerth, “¿qué ocurre en la fábula? ¿Cómo se pueden hacer visibles los acontecimientos? ¿Cómo se puede presentar su significación social?”

De allí deben desprenderse las “justificaciones inmediatas” y la “naturalidad” debe ser concebida como la mayor “claridad” en la narración y en la explicación del hecho y de sus implicaciones sociales. La “naturalidad” no es, pues, un “sentirse” natural sino un ajustar nuestro trabajo a la *observación de la realidad*.

Pero la colocación y el movimiento deben narrar y explicar con belleza y esto nos lo enseñan aquellos que nos lo pueden enseñar: los pintores. Observemos la forma como Velásquez narra y explica en “Las Meninas” su condición de socarrón y malicioso pintor de la corte. La colocación de los personajes

no es allí nada casual y los subterfugios pictóricos usados tienen una razón de ser.

Observemos cómo “agrupa” Goya en “Los fusilamientos” y cómo ilumina el cuadro, observemos la narración grandilocuente de Miguel Ángel en el mural sobre “El infierno”, de la Capilla Sixtina. Observemos a ese genial narrador y desentrañador de la vida que es Brueghel (El viejo) o las sencillas narraciones por figuras solitarias y pequeñas agrupaciones del Giotto. Así podríamos seguir. La lista es muy larga y el conocimiento de la pintura, fundamental. Todos ellos nos enseñan a *narrar* y *explicar con la colocación y el movimiento*. Para terminar creo, que lo más importante, el objetivo inmediato de nuestro teatro es insistir con audacia y tratar de concretar nuestro “*nuevo modo de ensayar*”, valga aquí el ejemplo del Berliner Ensemble.

La prueba definitiva de este nuevo modo de trabajar nos la dará la experiencia a la cual también debemos ir con audacia y decisión. La Carpa.¹

Fraternalmente,

Enrique Buenaventura

1. Según la Mtra. Aída Fernández, la Carpa se refiere al proyecto teatral del grupo TEC en 1966: la consecución de un espacio propio donde pudieran desarrollar un “nuevo modo de ensayar”. Espacio que se inauguró en 1969, en la calle 7ª N° 8-63, en Cali.



Obra: “Ligazón”. Autor: Ramón del Valle Inclán. Dirección: Guillermo Piedrahíta. En esta foto: Diana Isabel González. Foto: Jacqueline Gómez Romero. Año: 2008