

OTRA MIRADA A LA HISTORIA

ENTREVISTA CON EL MAESTRO
CARLOS JOSÉ REYES

OSWALDO HERNÁNDEZ *



O.H. Maestro, este año son cincuenta años de la Escuela de teatro o del Tec. Hablemos al respecto.

C.J.R. Bueno, el Tec tiene una etapa dentro de la Escuela, otra independiente y una última en la que ya no está Enrique Buenaventura, entonces él no puede quitarse de su historia, la parte que fue de la Escuela. La Escuela tuvo una vida continua después de que el Tec pasó, o sea que la historia del Tec y de la Escuela coinciden durante unos años.

O.H. Durante los primeros años.

C.J.R. Claro, durante los primeros años, pero ojo que era hasta el 69, siempre es un lapso más o menos importante. Porque del 55 al 69 son como 14 años que estuvo el Tec vinculado a la Escuela, es decir, 14 años es la época de cualquier adolescente que se respete. Por eso es que la primera etapa del TEC, en la primera parte de la Escuela hablamos de la misma institución si celebra los cincuenta años; porque el TEC siguió trabajando luego fuera de la escuela y tuvo su propia historia, en su propia sede hasta llegar el día de hoy y lo mismo pasa con la Escuela; la Escuela siguió funcionando y cada una con los altibajos que podían corresponder, con intervalos, con baches, pero a la larga se fueron multiplicando esas entidades. Lo que ocurrió fue que había por otro lado un vínculo con el gobierno, o sea: la escuela de teatro de la ENAD de Bogotá, como luego vino a funcionar la escuela de Luis Enrique Osorio, también como escuela distrital en Bogotá y la Escuela de Teatro de Cali, luego otras como el Instituto Popular de Cultura, etc., vinieron a ser como un apoyo del gobierno que quería,

digamos, apoyar la cultura; pero los autores clásicos, las obras importantes de la literatura universal, entonces ojalá que se montaran Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, pero ya cuando empezaron a trabajar las obras colombianas y cuando las obras empezaron a plantear problemas de orden político, social, ideológico y... complicado pues ahí fue donde se presentaron las rupturas, las discusiones, las divergencias.

O.H. La intención es que...

C.J.R. Claro que finalmente es como cuando en una casa el hijo mayor o el hijo que ya tiene un desarrollo empieza a tener conflictos ideológicos con el papá, llega un momento en que el hijo tiene que hacer su vida y ojalá conservara amistades, si es posible, si no pues bueno, pero de todas maneras la relación que se produce es una relación que la ha explicado bastante Freud y otros autores en el sentido en que llega un momento donde el hijo tiene, por decirlo metafóricamente, que matar al padre para poder él afirmar su personalidad; eso no quiere decir que lo mate de verdad sino que tiene que matar al padre en él, o sea, la voz que le da órdenes y a quien tiene que obedecer siempre, tiene que librarse de ese dominio para poder adquirir su propia personalidad. Y eso fue lo que ocurrió sencillamente con el TEC, es decir, el TEC que inicialmente el nombre era Teatro Escuela de Cali, la sigla, al salir se convirtió en el Teatro Experimental de Cali; luego ya la palabra experimental entro a discutirse en lo experimental, qué es experimental, cómo se diferencia un grupo experimental y uno profesional, un grupo experimental puede ser profesional, un grupo profesional puede ser experimental.

* Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes

O.H. *Retomemos el hilo histórico, cuál es el principio de esta relación.*

Ese primer momento es cuando aparece un director español que era Cayetano Luca de Tena, es interesante analizar el fenómeno de por qué en esa época tanto la Escuela de Bellas Artes de Cali, como la ENAD de Bogotá trataban de buscar directores de teatro españoles con una idea de que los españoles tenían compañías bien formadas y ellos sí sabían de teatro y de todas maneras el teatro de esa época a mediados de los años 50 era el teatro español de esa época. Que tenía como dos vertientes: o era el teatro español, más o menos entre clásico y comercial, que estaba muy ligado como al mundo franquista o era un teatro del exilio, donde algunos directores viajaron y se fueron, por ejemplo a México, otros se fueron a Argentina, formaron grupos en Uruguay. Margarita Xirgú, por ejemplo, se bajó a Uruguay. Coincide un viaje con García Lorca y luego cuando viene la Guerra civil española definitivamente se viene quedando y forma una cantidad de actores en Uruguay.

En el caso de Colombia vinieron varios españoles, unos a Bogotá, otros a Cali. En el caso de Cali fue Cayetano Luca de Tena, que es interesante observar porque Cayetano Luca de Tena no era el prototipo del franquista, pero tampoco era el rebelde consumado. Era como un hombre de centro, digámoslo así.

O.H. *Pero a él lo invitan, lo traen con que motivaciones?*

C.J.R. A ver, él vino con la idea de formar una la escuela de teatro, más o menos en el año 55.

Entonces él vino y realmente no era un pedagogo teatral, era un director profesional que trabajaba con actores ya formados, es decir, él trabajaba con compañías como se formaban muchas de las compañías en España, un poco al destajo, es decir, los actores están allí pululando alrededor del medio y llaman y contratan un número de actores. Entonces al llegar a Cali a formar actores de la nada, estudiantes que se matricularon, lo que ocurrió es que él se precipitó a montar un primer espectáculo difícil como fue el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

O.H. *¿Qué se sabe de la visión teatral de Cayetano Luca de Tena en España?*

C.J.R. La primera obra que él montó y creo si mal no estoy, que fue la única obra que él montó y la obra tenía, como suele suceder con los montajes de Cayetano Luca de Tena, y yo he visto en España algunos, son montajes que se apoyan mucho en el espectáculo, es decir, meter aparatos con ruedas, que entran y salen, meten telones pintados, toda la parafernalia teatral y todos los recursos de los que se pueda valer, en muchos casos para disfrazar la carencia de actores que realmente se defiendan solos en el escenario. O sea que *Sueño de una noche de verano* tenía la ventaja y al mismo tiempo la desventaja de ser una obra de personajes fantasiosos a los cuales se les podría disfrazar. Sí, se podía esconder un poco a los actores todavía novatos detrás de mascarones y de una serie de aspectos. Y resulta que de todas maneras él no puede decirse que haya aportado mucho en la formación de los actores.

O.H. Él salió de huida al darse cuenta de lo titánico de la empresa que le habían encomendado, sin profesores, ni actores, ni tradición, deja la Escuela y se inicia un segundo aire. Yo quería hacerle precisamente una pregunta sobre eso. Una cosa es que Enrique hacia el principio de los años sesenta, cuando viaja a Francia hace contacto con el ITI, porque él esta pensando en estructurar o en modificar el modelo de formación que había dejado Luca De Tena si es que había dejado un modelo, entonces para eso busca algunos maestros. ¿Pero qué modelo había cuando Luca De Tena y qué cambios sustanciales hace Enrique cuando llega?

C.J.R. Bueno, es que en realidad Luca de Tena no tenía un modelo de formación teatral, no tenía; es decir, que él era lo que tenía como director de teatro: él dijo que la única manera de aprender teatro era haciéndolo y por lo tanto se necesitaba entrar a formar a los actores montando obras de entrada; es decir, él no había separado los elementos de la actuación como la expresión corporal o la voz o todas esas cosas, aunque las miraba como elementos accesorios al trabajo del actor; dentro de un montaje teatral eso tiene un lado positivo pero tiene también otros lados negativos y es el hecho de que el actor entra en un roce, digamos, muy rápido con el público antes de estar formado y eso da lugar a una serie de equivocaciones tanto para el actor como para el público.

Se recibe un mensaje un poco deformado porque no puede montar obras para no presentárselas a nadie hasta que los actores no estén formados; es muy difícil, entonces no había propiamente un modelo sino que el modelo era el modelo de un

grupo que forma su gente montando obras. Cuando Enrique llegó y tomó estas ideas había preocupación en relación con el tema brechtiano pero eso no vino a aflorar sino años más tarde, yo diría que se tomó un modelo relativamente acogido entre las escuelas del cono sur y muy particularmente la escuela del teatro universitario chileno, porque allí había profesores con los cuales Enrique estableció una relación directa, como Agustín Siré. Agustín Siré no solamente era profesor de la escuela de teatro en Santiago de Chile sino que era además, un buen actor y era un promotor del teatro en aquellos años, en los años cincuenta.

Yo personalmente lo conocí, a Agustín Siré en La Habana, en un festival latinoamericano en el año 66, pero era ya la etapa final de su vida, era un hombre ya muy mayor cuando Enrique lo conoció, lo conoció como diez años antes, estaba en pleno trabajo en Santiago; entonces qué ocurre, empezaron a necesitar gente que manejara bien el cuerpo, otros que les enseñen técnicas del espacio escénico, clases de actuación, entonces así empezaron a distribuir la carga entre el mismo Pedro Martínez y Enrique. Lectura, análisis de texto, dramaturgia, actuación, se dividieron materias y se creo un pensum que se fue reforzando en la medida en que llegaban profesores idóneos para el teatro. Por ejemplo, la parte de expresión corporal es una cosa, otra era ya la mímica propiamente que fue la que vino a enseñar Binoche, yo recuerdo montajes de Binoche como el que recibe las bofetadas de Leonidas Andreyev que se presentó en el Municipal en Cali, lo vi durante uno de los festivales de arte que era un trabajo muy elaborado, muy gracioso y Binoche siguió toda su vida trabajando un poco utilizando los elementos de la

pantomima, pero luego trabajando con objetos, trabajando luego con elementos de cuentería popular, con formas de la comunicación muy populares que en esa época se trabajaron.

Por otro lado, estaba otra influencia que hay que analizar en los primeros trabajos de Enrique y que siguió acompañándole toda su vida que es la influencia de toda la costa pacífica colombiana. Enrique no sólo tocaba el tambor y podía acompañar muchos de los ritmos afro-chocoanos, sino que montó muchas obras donde había elementos de la cultura negra muy fuertes, por ejemplo, *La tragedia del rey Christoph*, el *Réquiem por el padre Las Casas*; esas primeras obras en algunos casos tuvieron grandes dificultades para el montaje, por ejemplo el *Réquiem por el padre Las Casas* fue una de las obras más ambiciosas que había hecho el TEC y cuando el espectáculo quedó terminado, la obra duraba como cuatro horas y el público se empezó a salir a las dos horas o a las tres horas ya quedaba menos de la mitad del público, al final Enrique hizo unos cambios porque se dio cuenta que se le habían alargado cosas con temas indígenas, temas de los negros, entonces era un espectáculo gigantesco; después ya hizo una versión que no ha sido estrenada, entre otras.

O.H. ¿A Pedro Martínez quién lo invita, lo invita Enrique?

C.J.R. Sí, Enrique habla de figuras que conoció él con el teatro independiente argentino que pueden ayudar a la conformación de la Escuela en la época en que en la Escuela todavía estaba, digamos,

Romero Lozano y otras figuras que estaban en ese momento y entonces él planteó el nombre y lo invitaron a participar como profesor, entonces Pedro y Fanny se vinieron en esa época, eso debió de ser a la altura del año 56-57 más o menos. Llegaron y efectivamente Pedro Martínez y Fanny ambos participaron, Pedro como director de obras y un poco como director del TEC, del grupo de planta, mientras Enrique entró a trabajar como director de la Escuela, ese cargo lo mantuvo hasta el año 69 cuando vino la ruptura. La primera etapa tiene



El Teatro Escuela de Cali en el Teatro al Aire Libre Los Cristales. Arch.: Y. García

varias fases, la primera antes del 61-62 cuando viaja el grupo a Francia con unas obras y llevan la versión de "A la diestra de Dios Padre", llevan La Loca De Chaillot de Jean Giraudoux, llevan "El monumento", llevan dos obras de Enrique. En esa primera etapa efectivamente trabajan las dos obras de Enrique como son: "El monumento" y la primera versión de "A la diestra de Dios Padre" y montan una serie de obras y al mismo tiempo se ocupan en buscar otros profesores.

Parece entonces que Enrique establece un contrato con el Instituto Internacional de Teatro —ITI— que era un organismo adscrito a la Unesco. Y por medio del ITI empieza a conseguir, digamos, profesores vinculados al teatro del cono sur o al teatro en Europa, así viene por ejemplo Jean Marie Binoche, como profesor de mímica a esa primera etapa de la Escuela; además, Enrique conoce a una filóloga, allí es donde tiene conocimiento y se casa con Jackeline Vidal, viene como la esposa, ella regresa después del viaje a Francia. Los contactos son interesantes porque de alguna manera se combina un poco lo que está ocurriendo con el moderno teatro europeo, francés, alemán, a través de Brecht y con los criterios de trabajar los clásicos para buscar una influencia muy popular, entonces así los trabajos que hace la Escuela se presenta tanto en Bellas Artes como en el Municipal, al aire libre en Los Cristales se empiezan a presentar simultáneamente y empieza a hacer incluso giras por los barrios, por los pueblos y ciudades intermedias del Valle, se empiezan a mover por Tuluá, Buga y Palmira. Por todas esas ciudades y empiezan a presentar, por ejemplo, versiones teatrales de los cuentos infantiles de La Cenicienta y de otros cuentos que hace Enrique Buenaventura.

O.H. Podríamos afirmar que es en este momento que se inicia la historia de un teatro estable en Colombia...

C.J.R. Realmente el movimiento teatral que incluya grupos estables, grupos con sede propia y que incluya todo el compendio de elementos del teatro, es decir, que incluya escenario, un público más o menos estable o directores, dramaturgos, escenógrafos, ese proceso se va a demorar; se inicia realmente en los años cincuenta con la creación de



Obra: "A la diestra de Dios padre" Luis Fernando Pérez en el papel de Peralta.

la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes de Cali y con la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático en Bogotá que más o menos son coincidentes en esa época; la de Bogotá empezó en el 52 durante el gobierno de Laureano Gómez, empezó sus primeros pinitos pero realmente en el

55 empezó a mostrar los primeros resultados, que es la fecha que coincide más o menos con el montaje de Luca De Tena.

O.H. De "El sueño de una noche de verano".

C.J.R. De "El sueño de una noche de verano", entonces eso por un lado, por otra parte, al venir profesores como Pedro Martínez, del cono sur, vinieron otros profesores como Errazuris que luego trabajó en otros lugares; en fin, empezó a traer gente, no solamente directores sino también empezaron a buscar, por ejemplo, la integración con los pintores, es el caso con varios de los pintores famosos de Colombia que se vincularon, por ejemplo Enrique Grau. Enrique Grau realizó montajes tanto para la obra dirigida por Santiago García en Bogotá, digamos con lo que había sido el teatro El Búho, como con la Escuela de Cali. Y luego tejadita, Hernando Tejada, que realizó también varios trabajos escenográficos con el TEC; la escuela digamos que en principio, lo mismo que la ENAD en Bogotá, comenzó a presentar trabajos de fin de curso pero la vocación por tener un teatro estable hizo que rápidamente, más o menos en los primeros dos o tres años, ya Enrique Buenaventura formara en Cali como el grupo de planta; derivado de la escuela, de manera tal que los alumnos egresados a la larga se fueran convirtiendo, si no todos, los más destacados, a su vez, en profesores de la escuela.

O.H. Constituyeron el elenco profesional.

C.J.R. Un elenco estable y ese elenco donde estaba la primera promoción de los graduados, donde estaba por ejemplo, los hermanos Fernández y estaba

inicialmente sobre todo Helios, recientemente fallecido, y Aída que fueron de las primeras promociones, estaba también el famoso Luis Fernando Pérez que era el Peralta de A la diestra de Dios Padre. Recuerdo también a Humberto Arango, a Gladis Garcés, que estuvo prácticamente desde los primeros montajes y había otra gente que estuvo en esa primera etapa, muchos de los cuales vinieron a trabajar a Bogotá o se vincularon sobre todo atraídos por la televisión, por buscar un estatus más profesional, lo cual no dejaba de ser un drama para Enrique; cada vez que hay una ruptura de actores buenos, ya fogueados del grupo, se salían y se venían a Bogotá a trabajar en televisión, porque como que se había corrompido siempre la idea de la pureza.

O.H. Era un juicio muy severo...

C.J.R. Sí, formalidad de la pureza del trabajo teatral, la cosa entregada que no tratara de sacarle plata al asunto sino de ganar escasamente lo necesario para vivir, pero dedicar de lleno la vida a un teatro, un poco con un sentido misional, romántico, muy utópico; pero que hay que abonar el hecho de que permitió que los grupos de teatro, pese a las dificultades, lograron mantener una historia estable durante muchos años; es decir; con todos los cambios, hoy día, cuando uno cuenta la historia de unos grupos, pues en algunos casos si hay uno o dos de los fundadores no hay más; de pronto ninguno, pero pasa como en todo, es decir, uno puede hablar de una institución. La institución permanece y los hombres cambian.

O.H. En qué radica esa condición experimental, precisamente.

C.J.R. Claro. Es que ahí todo grupo que se formaba un poco por fuera de las exigencias de un teatro comercial, para referir que estaba haciendo búsquedas de tipo artístico o estético, o de autonomía ideológica, etc., se colocaba el mote de experimental; pero si fuéramos rigurosos en el uso de las palabras, un teatro es experimental cuando ya tiene toda una base consolidada, como en la ciencia. La ciencia es experimental cuando ya tiene unas bases sólidas, formadas y empieza a buscar algo nuevo y empieza a hacer experimentos.

O.H. Y permite hacer indagaciones.

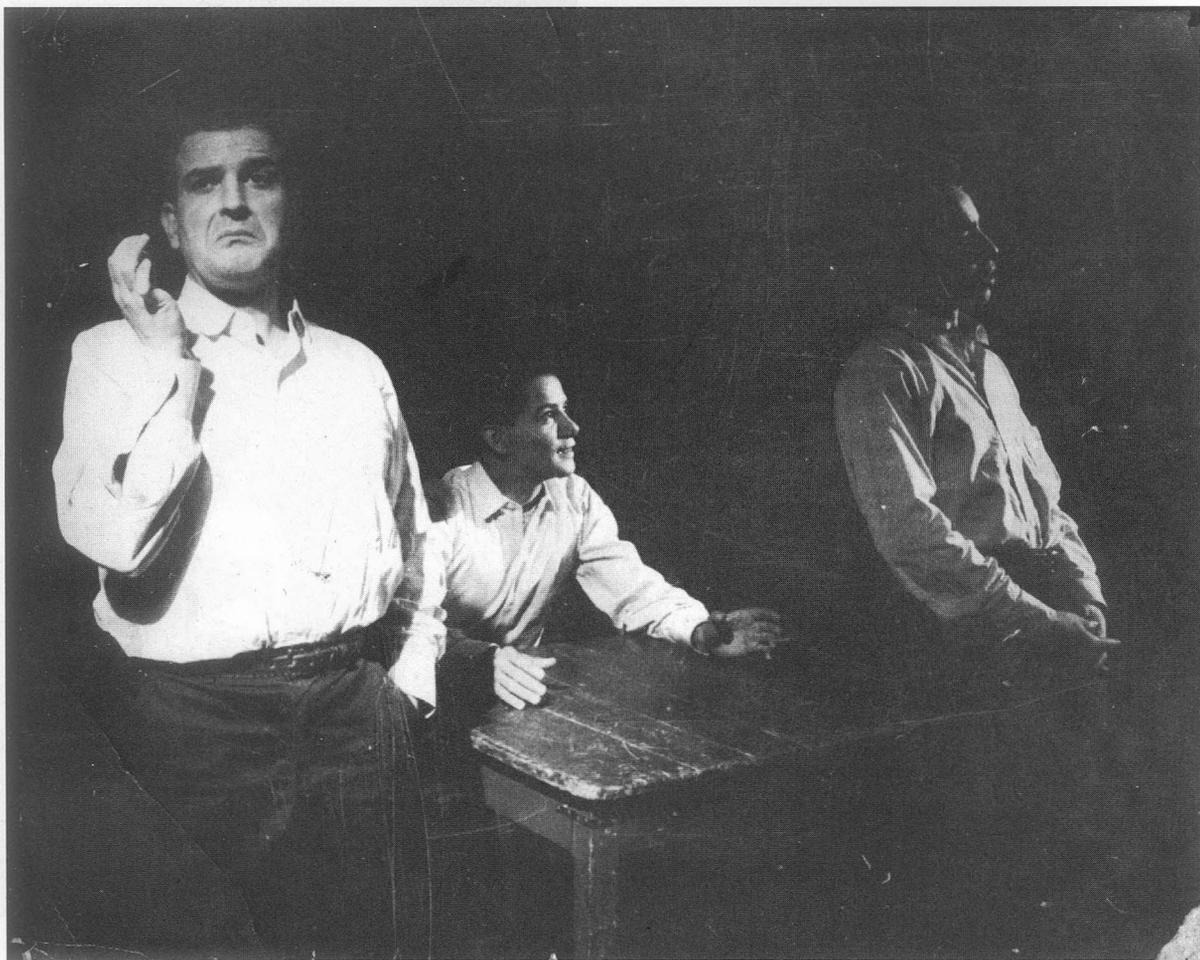
C.J.R. Exacto, entonces la palabra experimental es simplemente como un mecanismo para decir este no es un grupo comercial, este ni siquiera es todavía un grupo profesional, este es un grupo como amateur; entonces muchas veces lo que en otros países se llama el grupo amateur, aquí se le puso el rótulo experimental; no fue así en el caso del TEC., porque el TEC., realmente venía de una escuela y el TEC incorporó varias experiencias y varias influencias importantes, como la experiencia del teatro del cono sur; la experiencia de Chile y de Argentina; la experiencia de algún modo también del Brasil, a través de la influencia del propio Enrique Buenaventura con la mascarada de carnaval y todo que de algún modo juega un papel en su obra; y luego la influencia de Brecht que vino, la más fuerte, por el lado de la influencia que Enrique había tenido en el cono sur y en Bogotá, de los viajes que varios de los directores de la época hicimos al Berliner Ensemble.

El primero que estuvo un tiempo largo y pudo ver todo el repertorio y hacer un *stage* más o menos a fondo en el Berliner Ensemble fue Santiago García;



Obra: "La zorra y las uvas". Aída Fernández y Helios Fernández. Archivo: A. Fernández.

luego Jorge Alí Triana, por ejemplo y Jaime Santos que estudiaron en Praga, tuvieron la oportunidad de desplazarse a Berlín y ver el Berliner Ensemble. Yo en un viaje que hice a finales del año 66 y 67 también hice un *stage* durante mes y medio en el Berliner Ensemble y estuve casi un año en Francia; entonces eso hizo que al poder cotejar con lo que se estaba haciendo en distintos lugares del mundo el teatro dejara de ser tan



aldeano y se rompiera definitivamente con el costumbrismo y con localismo un poco aldeano, tímido y en fin ya muy del siglo XIX, que era el que se estaba haciendo en el teatro a principios del siglo XX.

Sí. En el teatro la avanzada más grande la había hecho Luis Enrique Osorio al tratar de hacer un teatro

de crónica familiar, entre un cierto realismo y el costumbrismo, con algunos ribetes de sátira social y de sátira política más o menos tímidos; como algunas de las obras, digamos, en , en esta familia política no trata de un tema político sino que es la política de la mujer en relación con el marido, pero tiene un contenido de sátira social interesante; y cuando

vino el movimiento del TEC y de la escuela que formó el japonés Seki Sano en Colombia, con base en las teorías de Stanislavsky, se puede decir que se establece una ruptura radical contra ese teatro, ante el de Luis Enrique Osorio y el de Campitos, Antonio Álvarez Lleras, el costumbrismo del siglo XIX y todo eso.

Pero curiosamente, a medida que el teatro avanzaba de una forma más autónoma, empezó a buscar de algún modo un reencuentro con lo mejor de aquellas experiencias locales; digamos, por un cierto tipo de costumbrismo evolucionado hacia el realismo, es el caso de varios de los trabajos que hizo Enrique Buenaventura de la obra de Tomás Carrasquilla y que no solamente con las cinco, cuatro o seis versiones que hizo de *A la Diestra de Dios Padre*, sino también con *La Guariconga* que es un cuento corto o de *El Ánima sola* que son relatos de Tomás Carrasquilla. ¡Sí! Él trabajó varios relatos, estaba intentando una versión del San Antoñito, no sé si al final esa la llegó a estrenar o no. Pero también trabajo mucho con Carrasquilla y luego cuando vino ya su propio teatro, pero bueno, separando esos dos aspectos yo lo que creo es que es muy importante señalar que Cali, digamos, durante todo ese periodo de Enrique Buenaventura, alrededor de la Escuela de Bellas Artes y de la formación no solamente en el teatro, sino de la escuela de música y la escuela de otras áreas, se fue gestando todo un movimiento cultural en Cali. Es decir, los festivales de arte de Cali de algún modo nacieron de la Escuela de Bellas Artes.

O.H. Fueron en los años sesentas.

C.J.R. ¡Sí! Los primeros festivales fueron en los sesentas, en esos primeros festivales un poco la parte administrativa, etc., la hizo Fanny Mickey, esa fue su primera experiencia de orden gerencial, administrativo, pues obviamente con la ayuda de Pedro Martínez que estaba en esa época. Y la sede de actividades era la Escuela, porque ahí Pedro era uno de los profesores y director del TEC en ese momento, mientras Enrique manejaba la Escuela; eso dio lugar a que se incrementaran otras actividades, yo diría que un poco la racha de actividad cultural que se formó alrededor del festival de arte de Cali y luego de otras cosas como el museo y la casa cultural de La Tertulia, entre otras muchas actividades caleñas, tuvieron su origen efectivamente en la Escuela de Bellas Artes.

O.H. Tenía otra pregunta a propósito de esa etapa que usted me está contando y es sobre la Cali de esos primeros años, 1950 - 1962, cuando ya hay como un impacto muy fuerte con los festivales de arte que me cuenta. ¿Qué me podría decir?

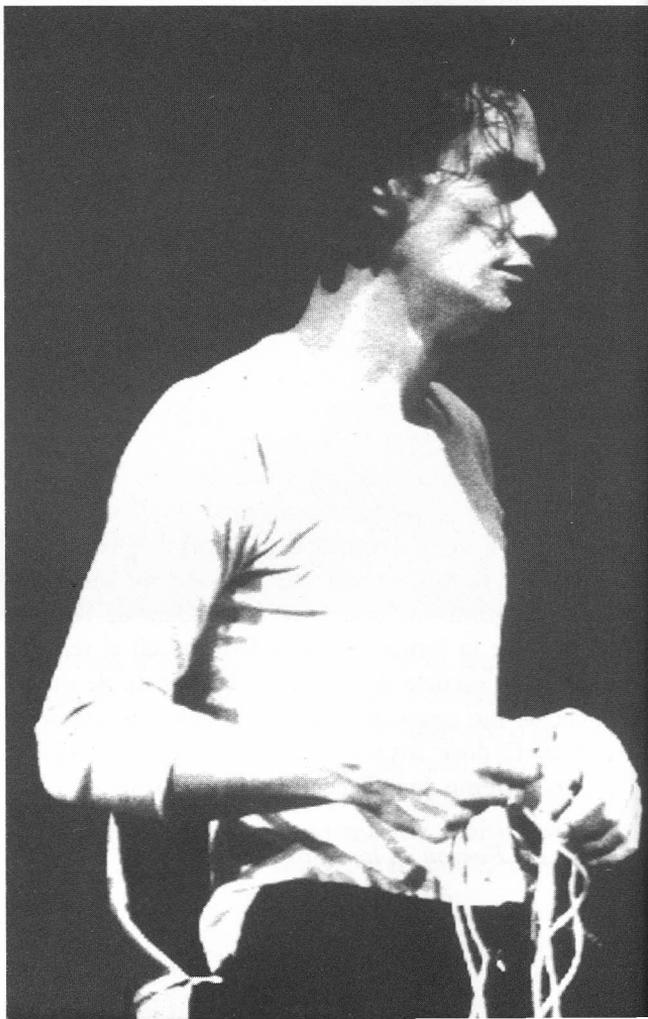
C.J.R. Yo tengo una sensación y es que en los años sesentas, estoy hablando del 62 al 70 más o menos, en todos esos famosos años sesentas el papel de liderazgo en muchas áreas del movimiento cultural nacional que tenía Cali era muy grande; es decir, no solamente era el Teatro Municipal muy activo y para recibir, por ejemplo, en el festival de arte, recibía no solamente grupos de teatro sino conjuntos musicales, conjuntos de danza. Yo vi allí algunos de los representantes de la danza moderna de Europa o EE. UU. muy importantes en los años 62, 63, 64. y había encuentros en los que iba uno de los mejores fotógrafos colombianos. Iba gente como

Hernán Díaz a hacer una exposición, llegaban eruditos de artes plásticas que traían conferencias ilustradas con diapositivas, magníficas orquestas había en torno a la misma Sala Valencia del conservatorio de Cali, con recitales de muy alto nivel, donde había violinistas, conjuntos de cuerda de un altísimo nivel.

Yo tengo la impresión de que cuando ya el TEC llega a asumir como su vida propia e independiente, con todas las dificultades económicas al no tener subvenciones estables del estado, al estar en combate con tratar de abrir la puerta a un nuevo público, pues con todos los avatares de esta naturaleza, también vino a ocurrir como si las autoridades o los elementos de mayores recursos de la ciudad miraran la cultura con desconfianza. Una etapa entera en la que el festival de Cali desapareció.

Bueno, independientemente de Enrique Buenaventura allí surgieron otros profesores, otros maestros y lentamente Cali se volvió como uno de los grandes centros en Colombia de formación actoral y la prueba es que muchos de los profesores de escuela de Bogotá y de otras ciudades, salieron del movimiento de Cali, salió la primera gran cochada profesional que fue la que formó el TEC; de estos algunos siguieron en el TEC, otros no, unos se salieron antes, otros después no sólo se vincularon en la televisión sino que siguieron haciendo teatro y de una manera donde fueron encontrando o abriendo espacios profesionales, pero lo que me parece importante de analizar es que hubo un momento dorado en esa etapa, sobre todo donde el TEC, el teatro de Enrique Buenaventura y la Escuela de Bellas Artes fueron como una sola cosa. Yo digo que un poco la crisis, aparte de las divergencias que tuvo la última etapa de Pedro Martínez en Cali con

Enrique, que fueron unas divergencias ideológicas muy fuertes, desde allí ya quedo una cierta desconfianza hacia el propio Enrique por parte de sectores caleños y por parte de las directivas oficiales; la crisis final pudo haber sido *La Trampa*, pero antes hay que tener en cuenta un montaje que se hizo y se estrenó en Bellas Artes y tuvo una tremenda trascendencia, que sacó roncha, que armó una polémica muy grande que fueron *Los papeles del infierno*.



O.H. ¿Los papeles del infierno se habían montado antes?

C.J.R. *Los papeles del infierno* lo montó con la Escuela y lo estrenó en el teatro de Bellas Artes; yo la primera versión de *Los papeles del infierno* la vine a ver ya como en el año 68, un poco antes de la pelea final a principios del 68 o fines del 67; no, a principios del 68 alcancé a ver en Bellas Artes,

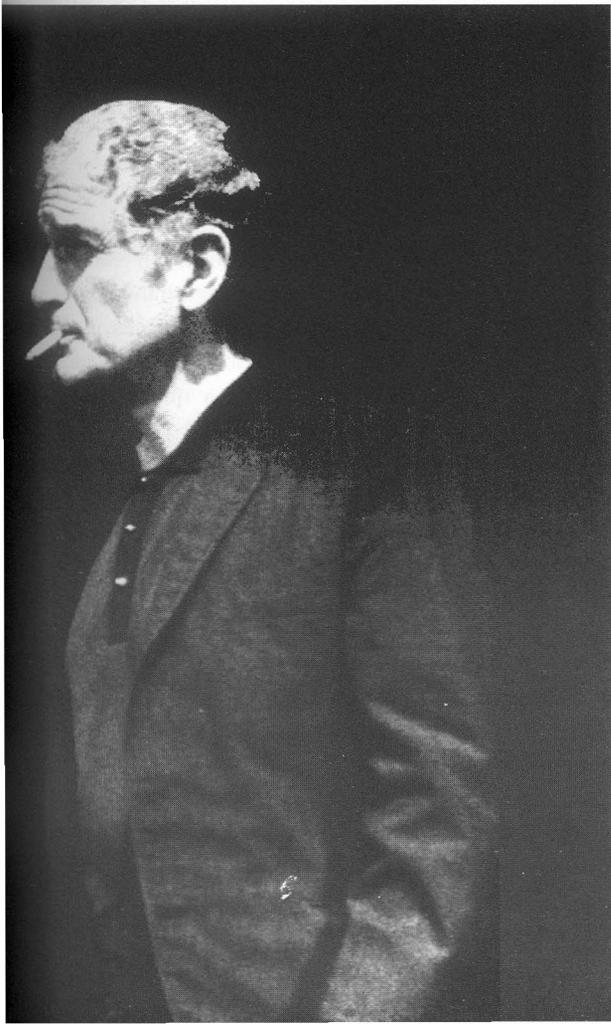
La Requisa, La Autopsia y La Maestra que eran parte de los trabajos.

O.H. ¿La indagatoria?

C.J.R. No, *La indagatoria* no existía todavía, los que estuvieron en la primera parte estaban en *La Autopsia, La Maestra, La Tortura* y estaba incluida como parte de *Los papeles del infierno, La Orgía*; que luego se separó y adquirió vida propia y se desarrolló, en fin, como autónoma y que *La orgía* no correspondía un poco al propósito de mostrar como un teatro de la violencia; aunque hay violencia en *La orgía* es un esperpento de otro estilo, entonces él los separó un poco del grupo y luego ya *La audiencia* vino un poco después; *La audiencia* yo creo que el TEC tampoco la estrenó ni la presentó el TEC., y esa obra ha tenido mala fortuna; yo conozco varios intentos de montarla que finalmente no se lograron consolidar, entre otros uno mío. Yo la traté de montar en la Universidad Libre en Bogotá y cuando íbamos en la mitad del montaje hubo una discusión política donde todas las tendencias, unas que iban contra Enrique, entonces unos que radicales y otros que estaban con la obra...

Entonces yo les dije: que se queden los que no tengan ese inconveniente, y al final se salió la mitad del grupo y empezaron a buscar otra parte; bueno, se volvió fue un problema de discusión política que yo de verdad me aburrí de la pelea con todas esas líneas; les dije: miren, con tantas líneas aquí esto es imposible, montemos más bien *La torre de Babel* porque hay una obra que se llama así que eso es lo que esto parece y que cada uno hable un idioma distinto.

O.H. Cada quien que haga lo que quiera.



Un ensayo de "Los papeles del infierno" Luis F. Pérez y Enrique Buenaventura.

C.J.R. Sí, cada uno hace las consignas que se le de la gana, entonces no se pudo hacer pero, por ejemplo, en ese primer montaje yo recuerdo muy bien, por decir algo, la actuación de Helios en *La Tortura*, aunque ahí fueron Helios y Gladys o sea que eran además marido y mujer, en la realidad eso fue muy interesante y los vi en el escenario, no en el Municipal sino en el escenario de Bellas Artes que era más pequeño, más intimista, más como del teatro de cámara.

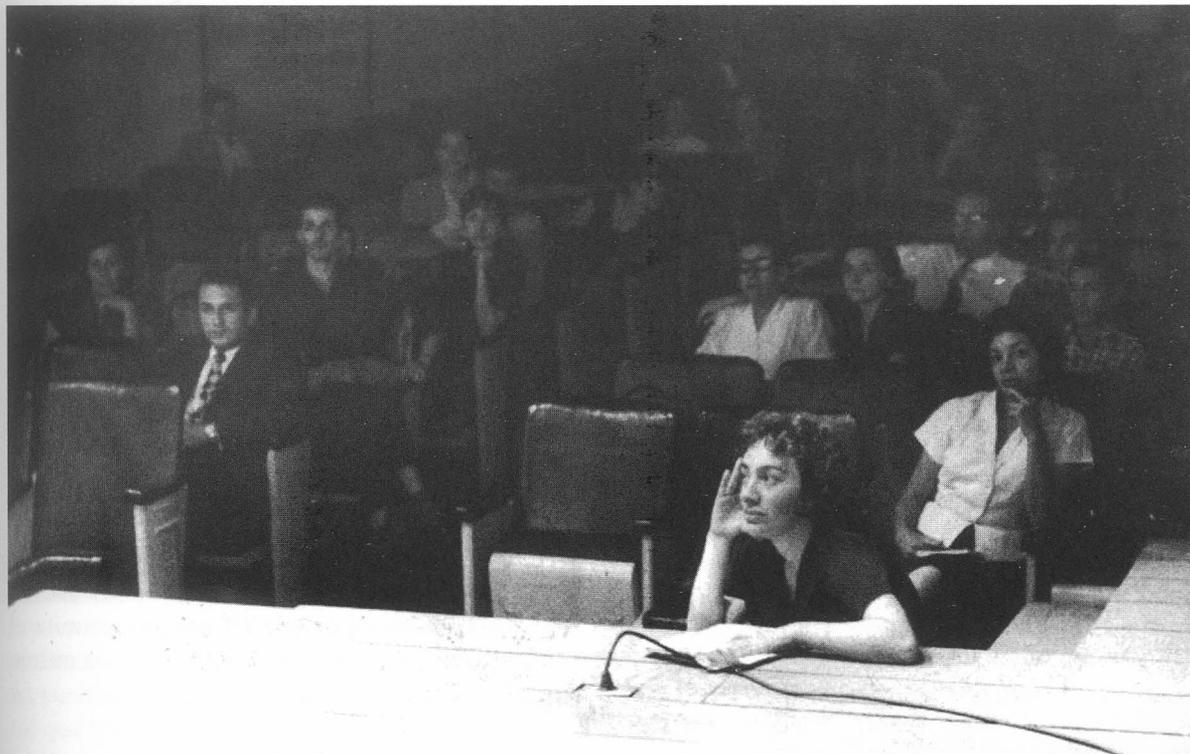
O.H. El teatro de Bellas Artes era la Sala Julio Valencia.

C.J.R. Sí, la sala Julio Valencia y ahí se presentaron muchísimas de las obras de los estrenos del TEC. Naturalmente cuando había un espectáculo muy grande como fue por ejemplo, el Réquiem por el padre Las Casas no se presentó en esa sala sino que ya se presentó en el Municipal; entonces una obra así o *A la diestra de Dios Padre*, creo, que tampoco se presentó en la sala Julio Valencia, sino en el Municipal, pero el resto de espectáculos de cierto formato que pudiéramos considerar cercano a lo que se llama teatro de cámara, sí se presentó y miembro que salió del TEC y todo el trabajo de Danilo Tenorio, porque Danilo también fue de los actores que surgieron como actor, director y dramaturgo, es decir: el *Tupamaros 1789* o algo así, es una obra muy interesante que trabaja elementos del teatro en documento, trabaja un tema histórico y desarrolla una obra muy intensa; el montaje era un montaje muy fuerte, muy interesante, pero realmente tampoco fue una gran cantidad de autores que hubiera surgido en ese momento, porque aunque

el trabajo dramaturgico se desarrollaba más que todo como análisis de texto para el montaje de obras y no como un taller dramaturgico para aprender la técnica dramaturgica y escribir teatro. Quizá le faltó en una etapa ya de cierto desarrollo que al haber empezado a formar ciertas especialidades hubiera surgido el teatro actoral por un lado, el dramaturgico por otro lado y el de dirección por otro lado; ¿qué trabajos tuvieron ahí desarrollo?, el trabajo actoral y el trabajo de dirección, porque muchos de los actores y de más experiencia del TEC también empezaron a trabajar como directores.

A mi modo de ver uno de los de mayor nivel en los otros trabajos que se hicieron por aquellos días en Cali fue Helios Fernández, Helios era un hombre muy completo como hombre de teatro, magnifico actor y tenía un gran sentido de la dirección teatral y después vinieron a trabajar digamos, montando obras o formando grupos paralelos, muchas veces, pues es que también es lógico que los actores no pueden estar toda la vida en un solo grupo y que al que se vaya lo consideran un traidor, algo así, porque eso es normal. Es como si en la casa los hijos de una familia tienen que vivir hasta viejos ahí con el papá, la mamá, los abuelitos, los tatarabuelos, todos en el mismo cuarto. ¡No! La gente se separa, la familia se separa y lo deseable es que sigan siendo muy amigos, no siempre ocurre, pero digamos que es lo deseable, entonces hoy en el balance habría que ir superando cualquier divergencia de distinta naturaleza que hubo allí, como de la primera escuela de teatro de Bellas Artes de 1955 a hoy.

Hay toda una etapa que se cubre simultáneamente con el desarrollo del TEC, el desarrollo de la Escuela



Un ensayo en la sala Julio Valencia. Archivo: Y.García

y el desarrollo del TEC es el mismo, llega un momento en que las dos entidades se abren y cada una sigue su propio derrotero y su propio camino y hoy, a la altura de hoy yo diría que hay una gran

responsabilidad en la medida en que hay un movimiento teatral en marcha y en que ya el papel de las escuelas en la formación de gente nueva es muy importante.