

DE LA ESCUELA DE TEATRO Y EL TEC

JESÚS MARÍA MINA *

INTRODUCCIÓN

Yo me he preocupado porque el alumno que viene a este Conservatorio, a dedicarse a la música, por ejemplo, no dedique la atención solamente a este ramo. Se exige aquí una cultura general, una base por lo menos de esa cultura. Porque yo siempre les digo: el hombre que se dedica sólo a la música, será siempre un mal músico. El artista tiene que aprender a apreciar una pintura, una escultura, distinguir la poesía de la mala literatura; tener un pequeño acervo de conocimientos que le permitan formarse conciencia nítida del arte. (Antonio María Valencia, 1950)

Este epígrafe de Antonio María Valencia resume bien su política como fundador de la institución. Nos ayuda a comprender el ambiente relacional, si se quiere interdisciplinario, en el que germina el Conservatorio y en 1955, la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y posteriormente el Teatro Escuela de Cali. Esta visión en la que un espacio permite el encuentro de las artes y los artistas en un mismo lenguaje, el de la creación.

Es así como el Teatro Escuela de Cali, al nacer en este ambiente, hereda la posibilidad del diálogo que se va a reflejar en la producción de sus espectáculos. En las diversas producciones abordadas por el TEC (Teatro Escuela de Cali) existió la preocupación porque las obras dieran cuenta de un sentido en el que estuviera presente el dialogo con el contexto, a una autoría vinculada a la dramaturgia de las obras que partiera de los acontecimientos colombianos. Pero de igual manera y, con la misma importancia, las obras clásicas fueron tomadas en cuenta como parte de este intercambio formativo tanto para quienes realizaron el espectáculo como para el público. Esto propició

* Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes

una ambiente hacia adentro y fuera de la Escuela de Teatro, el Teatro Escuela de Cali y la institución que culminó en el enriquecimiento del movimiento teatral colombiano, nuevo teatro, en el que fue uno de los protagonistas principales.

El Teatro Escuela de Cali tiene varios periodos en los que pasa de una dirección en la que afronta un proceso de dirección clásica hasta el momento en el que los miembros del grupo comienzan a ser parte importante en la dirección y llegan a un trabajo de creación colectiva, esto hace que sus realizaciones, sus producciones adquieran otro sentido y otra manera de asumir el proceso en lo que luego se denominará creación colectiva. Pero para que esto aconteciera era importante que sus miembros adquirieran experiencia de dirección por lo cual sus ideas se difundieron en grupos de colegios e independientes. Así mismo ir depurando una metodología en la que se fueran cambiando de piel las formas de abordar las puestas escénicas y las exigencias de cada uno de los que hacen parte de él.

ERA EL MOMENTO: LA ESCUELA ABRE SUS PUERTAS

Era la década de los 40's del siglo anterior, en el ambiente nadie se imaginaba nada. Bueno, quizá sí, Antonio María Valencia ya había hablado con la actriz de "La Barraca", de García Lorca, Margarita Xirgú, con el fin de fundar la escuela de teatro en Bellas Artes, pero sin embargo, no pudo retenerla debido a falta de fondos. Ya en los años 40's:

"... el prestigio de un determinado autor, como en el caso de Álvarez Lleras, hizo que la compañía

formada por él para presentar sus propias obras, tuviera éxito. Igualmente la compañía Bogotana de Comedias, de Luís Enrique Osorio, llenó por varios años el Teatro Municipal, con sus comedias de sátira política o social...

... Pero hay un hecho que sin duda es necesario recordar, por la indudable influencia que tuvo en el desenvolvimiento de la actividad teatral posterior a 1940: el radioteatro de la Radiodifusora Nacional.

Desde la fundación de la emisora, en febrero de 1940, Rafael Guizado, su primer director, dio una importancia especial a la difusión del teatro y a la formación de intérpretes. No era, desde luego, teatro escénico, pero pronto habría de salir a las tablas. En él hizo sus primeras armas Bernardo Romero Lozano, y el grupo de teatro radial había sido confiado a Hernando Vega Escobar, quien



El Teatro Escuela de Cali en una de las numerosas giras por el País.

tenía ya una valiosa experiencia en repetidos intentos de formar grupos de teatro.

Por aquel entonces, tal vez por primera vez, se dio importancia y se estudiaron las diferentes orientaciones que se disputaban la primacía en la concepción de un nuevo teatro en el ámbito mundial... Esta labor, continuada con brillo y audacia por Romero Lozano, puede considerarse la cuna del movimiento teatral contemporáneo en Colombia, pues cuando vino Seki Sano a enseñar a Bogotá, encontró ya un terreno abonado. La mayor parte de sus discípulos habían formado parte del grupo de la radio, y varios de los intérpretes de entonces siguen actuando hoy en la televisión y el teatro.

En 1943 se formó la Compañía Nacional de Teatro. Existía ya un grupo de autores que escribía un teatro nuevo, estimulado especialmente por la temporada de Margarita Xirgú, en 1938. Algunos actores y actrices gozaban de cierta fama, ya a través de la radio, ya por haberse presentado en las tablas por breves temporadas. Vega Escobar, Mary de Vásquez Pérez, Romero Lozano, Carmen de Lugo, Ester Sarmiento de Correa, Carlos Escobar, José Antonio Muñoz, etc. Vega Escobar con la excelente actriz Numa Camargo, había realizado, con anterioridad, una accidentada gira por varias ciudades, con un grupo formado por él.

La prensa, que hasta entonces se había mostrado bastante indiferente para con la actividad, se hizo eco de estas iniciativas: don José Prat y Luis Eduardo Nieto Caballero comentaban con regularidad las representaciones. A veces surgía polémica acerca de una

determinada obra y el gobierno, a través de la Dirección de Extensión Cultural, a cargo de Darío Achury Valenzuela, prestó apoyo a la Compañía Nacional de Teatro (...) Al mismo tiempo, y en la Radio Nacional, se estrenaban otras obras de autores nacionales y se continuaba la transmisión de lo más notable del repertorio universal (...) Era esta una concepción novedosa, que, con mayor o menor fortuna, quiso dar a conocer a nuestro público la Radio Nacional e influyó en los autores colombianos...". (Gerardo Valencia en Watson y Reyes, 1978- la actividad teatral en los años de 1940 a 1950)

Estos son algunos de los antecedentes que la Escuela Departamental de Bellas Artes tiene. Se funda en el año de 1955, por iniciativa de Pablo Morcillo y con el respaldo de María Elvira Garcés, directora del Instituto. Nace un año después que el presidente Rojas Pinilla inauguraré la televisión en transmisión de día domingo 13 de junio. Y comienzan sus primeros pasos institucionales. Helios Fernández, en una de las entrevistas que concedió dice refiriéndose a este periodo:

"En aquella época casi toda la vida cultural de Cali estaba circunscrita de manera muy directa a Bellas Artes, a la orquesta sinfónica, a la coral Palestrina, a las exposiciones de pintura, los festivales de arte que se organizaban. Hoy en día hay muchas más cosas, hay más grupos de teatro y también hay muchos más elementos distractores como la televisión, por ejemplo, pero en esa época, uno casi no veía televisión.

El peso que tenía un grupo de teatro como el de la Escuela era muy importante y eso forma un público. Nosotros formamos un público con una actividad muy intensa. Si no hay actividad teatral

no hay público, pero si constantemente le estás ofreciendo temporadas y giras, llega un momento en que se forma un público. En esa época teníamos un público muy bueno. Yo creo que si en este momento hay menos público para los espectáculos de teatro, para los conciertos, es porque fundamentalmente la oferta es poca, aunque hay muchos otros factores. En esos años también éramos mucho más visitados por compañías extranjeras, aquí venían compañías argentinas, españolas, de zarzuela, de ópera, había una propuesta para el público más intensa y muchísimo más continua y variada. De pronto los problemas económicos de la gente no eran tan graves como lo son precisamente en este momento. La gente tenía más platica para ir al teatro y nosotros siempre hicimos un teatro a bajos costos, que permitía que una persona, un obrero o un estudiante viniera al teatro y comprara su boleta, había precios que no se pueden ver ahora, por ejemplo, en un festival como el Iberoamericano que es un evento muy costoso". (Helios Fernández)

De manera más concreta sobre el nacimiento de la Escuela de Teatro de Bellas Artes y en palabras de Enrique Buenaventura, reseñado por Pilar Restrepo en su libro *La Máscara, La mariposa y la metáfora, creación teatral de mujeres*, dice:

Cuando abrieron la Escuela de Teatro de Bellas Artes llamaron a un español, Cayetano Luca de Tena, para dirigir. En realidad, él era director del Teatro Español de Madrid, no tenía nada que ver con formación de actores, ni con lo que allí se iniciaba y no sabía cómo iniciarlo. Yo asumí la dirección de la Escuela cuando él

renunció y rápidamente se estructura y llega a funcionar muy bien. Lo primero que hicimos fue una pieza mía de teatro popular. Montamos en la loma de San Antonio "La Natividad" (1955). Decidí, pues, hacer un texto sobre esto, basado en las formas medievales. Fue el primer intento serio de teatro en Cali. La dirección fue de Luca de Tena, con mi asistencia. León J. S. compone la música y dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la coral Palestrina. Y se hizo con los actores de la Escuela de Teatro. Invité después a Pedro Martínez a trabajar con nosotros, lo había conocido en el teatro independiente de Buenos Aires, era muy buen actor. El volvió a su país y regresó casado con Fanny Mikey en 1960. El TEC jamás tuvo problemas económicos cuando estuvo ella. Pedro trabaja algunas obras mías, recuerdo "*Réquiem por el padre de las Casas*". Con él fundamos el Teatro Experimental de Cali. Teníamos la idea y seguimos teniéndola de que cada montaje fuera un experimento. Además, el teatro independiente, de Buenos Aires empezó su trabajo como experimental, este movimiento fue muy rico en actores, estupendos directores y sobre todo autores, un teatro cuya tendencia era tener autores. Yo fui escribiendo y quizás la primera obra que surgió en la escuela ya con mucha importancia fue "*A la Diestra de Dios Padre*".

Cayetano Luca De Tena, quien goza de prestigio en España como director, se queda en la ciudad durante un año, 1955. En el dictamen número 203, de julio 14 de 1955 dirigida al jefe de la oficina de

Control de Cambios, Banco de la República de la ciudad plantea como la Dirección de Educación Pública del Departamento, celebró con el señor Cayetano Luca de Tena, de nacionalidad española, quien residía todavía en Madrid, el contrato de trabajo de prestación de servicios profesionales en el cual fue nombrado Director de la Escuela de Teatro por el tiempo prorrogable de dos años, aunque Cayetano Luca de Tena se devolvió a España al cumplir un año del contrato.

De esta manera, tal como lo vaticinaron los hados de la creatividad "era el momento: la escuela abre sus puertas" y por ella entran un sin número de personas y universos.

DE LOS HORARIOS Y OTROS ASUNTOS NO MENOS IMPORTANTES

Llegaron de varias partes los estudiantes a matricularse a la Escuela de Teatro, y aunque entrar era fácil, mantenerse en ella quizá no lo era. Aunque Cayetano Luca de Tena, con toda la formación y reconocimiento que tenía esperaba encontrar a actores formados, que no halló, la cosa se fue cuajando hasta tal punto que era necesario casi un horario de exclusividad. Había quienes, fuera de pertenecer a la Escuela de Teatro, eran miembros de lo que se conformó a la luz de los montajes de las obras, el grupo de planta y, que luego se denominó como Teatro Escuela de Cali.

Por lo cual era necesario que los horarios se dividieran en los momentos dedicados a la Escuela de Teatro con relación a su formación académica y los momentos, que eran bastante prolongados para los montajes de obras.

Ya desde esa época hacíamos montajes en la Escuela. Recuerdo que llegábamos a las 6 de la tarde y salíamos a la 1 ó 2 de la mañana, porque después de las clases que eran de 6 a 9, teníamos el grupo experimental de la escuela que se llamaba "Tebas" Teatro Experimental de Bellas Artes. A los alumnos más avanzaditos de cada curso los ponían a hacer montajes y el montaje era por fuera del horario de clases. A esa hora subíamos al cuarto piso, al salón nuestro de ensayo. Allá nos quedábamos hasta la 1 o 2 de la madrugada y cuando había ensayos generales hasta las 3 o 4. En esa época yo tenía como unos quince años. (Helios Fernández)

Con relación a los horarios, a la programación y otros asuntos Ana Ruth Velasco planteó:

La Escuela tenía su programación dividida en semestres como las otras escuelas. Pero aquí lo básico era el montaje de las obras. El ensayo era una práctica superior para Enrique, más importante que estar en una clase de expresión corporal, expresión vocal o técnica de la voz. Sin embargo lo hacíamos. En técnica de la voz, en expresión corporal tuvimos profesores estupendos, como el profesor Escobar y Jean Marie Binoche. En la Escuela teníamos que hacer tres años de lo que se llamaba educación teatral y un año de práctica. Pero resulta que eso era mentira, porque los cuatro años fuerosiempre de práctica, durante ese tiempo siempre estuvimos participando de montajes... De seis de la tarde a nueve y media de la noche estábamos en clase y luego hasta las once o dos de la mañana en el montaje.

Nuestras clases eran: la de expresión vocal, la de expresión corporal, esgrima, historia del teatro, historia del arte e interpretación.

En la clase de interpretación Enrique nos proponía diferentes ejercicios, primero sobre acciones sobre cómo sentarse, llegar o hablar en determinada circunstancia, luego sobre interpretación de situaciones, y después de textos que debíamos aprender de memoria...

...Lo más rico para nosotros, era abordar una obra. Cada uno empezaba a buscar su personaje, con la guía de él (Enrique Buenaventura). Nos tocaba recorrer todo Cali en busca de ese personaje. Luego por la noche, nos tocaba contar lo que vimos. Un personaje podía tener en esa clase, cinco o más propuestas a partir de lo observado. Era un trabajo investigativo. (Ana Ruth Velasco)

Con relación a los espacios en los cuales funcionaba la Escuela de Teatro, Helios Fernández recuerda:

Nuestro espacio fundamental de trabajo para las clases de actuación y para los montajes era en el cuarto piso, donde queda ahora la biblioteca, ahí estaba la oficina de la escuela, ahí estaba el vestuario en una piecita que queda al fondo en la entrada a las gradas. Subiendo estaba la oficina de Enrique y de Octavio Marulanda y las clases teóricas las hacíamos en estos salones que quedan acá atrás, donde ahora es Artes Plásticas, ahí hacíamos nuestras clases teóricas, nuestras clases de técnica vocal. Utilizábamos realmente pocos espacios, yo creo que nos abastecíamos con tres saloncitos y el salón grande del cuarto piso.



En lo concerniente al modelo, nos plantea que:

Esta era una escuela, entre comillas, más o menos tradicional, parecida al modelo de las escuelas europeas con las clases de expresión

corporal, lectura interpretada, técnica vocal, esgrima, clases de interpretación que era la base de ejercicios de actuación, al principio con ejercicios que propone Stanislavski y después



El Enfermo Imaginario

En la foto: Luis Fernando Pérez y Yolanda García. Archivo: Y. García

empezó la era Bertold Brecht. Pero lo más importante, donde se ponía el acento en esta escuela, era en el montaje y había un estímulo, que era que los actores, los alumnos más avanzados de los cursos, los más juiciosos, los más disciplinados, los más estudiosos, íbamos a parar, estuviéramos en el primer año o en el segundo año o donde estuviéramos, íbamos a parar al grupo de planta... Nosotros en la Escuela hicimos todos los estilos y todas las tendencias de teatro. Hay una cosa de la cual me siento muy agradecido porque no nos matriculamos en ninguna tendencia sino que pudimos recorrer varios estilos. Nosotros hacíamos clásicos griegos, montamos "Edipo Rey", hacíamos clásicos españoles, recuerdo mucho "la discreta enamorada" de Lope de Vega. Hacíamos teatro moderno, hacíamos teatro de corte stanislavskiano a morir trabajábamos con los sentimientos, con la ilusión del teatro. Después hicimos Bertold Brecht, de este autor montamos "Los 7 pecados capitales"... La Escuela siempre fue muy abierta a las experiencias de afuera, al teatro del absurdo al teatro que proponía Ionesco, a la metodología que proponía Bertold Brecht sin pegarle ninguna patada a Stanislavski sino que lo estudiamos con mucho ahínco y lo conocimos muy bien. Era una escuela muy abierta a las experiencias teatrales del mundo. (Helios Fernández).

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Esa fue una época muy especial, porque había mucha exploración. Ni siquiera el mismo Enrique era un maestro de gran experiencia, él estaba en sus comienzos, aunque tenía más

experiencia, que el resto de nosotros, los alumnos, no era una persona de una gran trayectoria. También estaba aprendiendo. En las mismas clases se veía que él hacía un trabajo de mucha indagación. (Aída Fernández)

El Teatro Escuela de Cali tenía en sus primeros momentos una dirección clásica, pero poco a poco fue configurando otro tipo de dirección para las puestas en escena. Uno de los mayores aportes está en la oportunidad de experimentar en la escena, algo que, igualmente, se fue consolidando en el proceso.

En esa época podría decir que éramos stanislavskianos. Para mí Stanislavski no ha pasado de moda. Ahora están volviendo a retomarlo, eso me alegra.

Luego de Stanislavski se trajo la propuesta de Brecht, a mí me costó mucho trabajo entenderla. Alguna vez cuando Enrique vio una puesta en escena mía me dijo ¿Y vos no decís que no entendés a Brecht y eso qué es? Pero eso lo hice después de la graduación.

Yo creo que cuando Enrique regresa de Francia de estudiar allá dos años, trae la propuesta de Brecht.

Él ha sido un hombre muy estudioso, todos los días estudia, todos los días lee. Después aparece la propuesta de Grotowski, pero ya en el Teatro Experimental. (Ana Ruth Velasco)

En un primer momento, según Ana Ruth, Stanislavski domina la formación y forma de trabajo actoral, pero posteriormente es Brecht quien comienza a ser un punto de referencia para la forma de trabajo del elenco. De igual manera se va

decantando otra forma de dirección, otra manera en la que el actor pasa de ser solo un intérprete a tener un papel más dinámico en la puesta en escena. Poco a poco los actores que se formaron en la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y que integraban el elenco del Teatro Escuela de Cali, habían ganado experiencia a diversos niveles, por lo cual reclamaban un papel más comprometido en las producciones. Esto lo relata Aída Fernández de la siguiente manera:

Teníamos muchos alegatos con Enrique. Allí planteamos que nosotros también teníamos que tener “arte y parte” en eso. La mayoría estaba dirigiendo grupos en las escuelas, llevábamos una trayectoria de 10 años y era necesario que se nos tuviera en cuenta.

Hasta ese momento, la idea de actor era la de intérprete. Él tenía que interpretar personajes que aparecían en la obra y la participación del estudiante era muy poca en el sentido de aportar al montaje, o sea, el estudiante estaba muy circunscrito a su rol de actor y el director traía su escena montada. Se hacía muy poco trabajo de improvisación, o casi nada, sino que era la concepción organizada del director y los actores aportando en su nivel de intérpretes nada más... la cosa era muy, muy dirigida

El proceso de montaje era sumamente rápido. Se llevaba a cabo casi siempre de la siguiente manera: Primero se realizaba una lectura y análisis del libreto, escogido por los directores. Luego se elegía un posible reparto, a partir de la lectura de la obra, que era una lectura como de teatro leído con muchos elementos de actuación, de interpretación y por una cosa que yo no sé cómo

se llamará, dizque “el tipo”, “la figura”; y posteriormente se montaban las escenas que ya el director traía pensadas.

Por supuesto que durante el montaje se seguían haciendo preguntas. Había de pronto momentos en que se detenía el trabajo y se hablaba de la situación, de los sentidos o del significado de determinada acción o imagen, porque una cosa es un análisis de mesa y otra es la puesta en escena. Sin embargo, esto no se hacía como ahora que se piensa debe haber una participación de todo el elenco, de todo el equipo de trabajo. (Aída Fernández)

Esta forma de asumir el trabajo que poco a poco se vuelve más experimental, era el escenario propicio para que todos aprendieran:

Él se estaba formando en todos sus niveles, como director, como director de actores, como maestro, como dramaturgo, se estaba formando “formándonos” y nosotros, estábamos haciendo lo mismo. Es una relación muy interesante la de toda esa época. (Aída Fernández)

Y claro, no era algo muy fácil, por lo tanto se debía encontrar el espacio, el momento para que todas aquellas fricciones se ventilaran:

Había algo muy importante, que yo siempre recuerdo y he tratado de hacer algunas veces, es lo que Enrique llamaba la reunión del clan.

En la famosa Sala Valencia, cada mes nos reuníamos todos y nos decíamos hasta “botija verde”. Decíamos todo lo que no nos gustaba de los compañeros, nos cuestionábamos sobre lo que hicimos y dejamos de hacer. Lo que hacíamos era

sacar el veneno que pudiera hacer daño luego. Cada mes hacíamos estas reuniones. Ninguno de nosotros se peleaba, discutíamos, mas no peleábamos. El moderador era Enrique.

Después de esa reunión, de la que siempre salíamos a las once de la noche, nos íbamos a La Turca, a la gran cena.

La Turca es el Café Los Turcos, yo le puse ese nombre porque allí nos vendían un plato que se llamaba así, la turca.

Luego de la reunión volvíamos a cometer errores, como es lógico, pero el grupo los lograba superar. Los rencores, odios, las rabias se controlaban en esa reunión y se podía trabajar en grupo. Aunque yo he visto algunas personas de esa época, que quizá no pudieron superar eso. Era muy difícil que te dieran un personaje para una obra y al otro día le dieran ese papel a otro. Es duro de aceptar y eso creaba rencores. (Ana Ruth Velasco)

COMISIONES DE TRABAJO

Con relación a los diversos trabajos que hacían en el grupo se puede decir que los miembros se repartían las labores de acuerdo a lo que cada uno de ellos supiera:

En la Escuela aprendí a hacer escenografía a manejar luces y todo eso, porque nosotros teníamos que hacerlo todo. Por las tardes me iba a "carpintiar", a hacer las escenografías de las obras con otros compañeros, con un tramoyista que teníamos, y con Enrique, y a dar martillo. (Helios Fernández)

Era un trabajo en equipo

Enrique hizo algo muy hermoso por nosotros, nos enseñó a tener mística, organización y a trabajar en equipo. Él no solamente tenía en cuenta las posibilidades escénicas de cada uno sino lo que sabíamos hacer y nos asignaba tareas de acuerdo a eso. Si alguien sabía escribir a máquina, entonces era la secretaria, si sabía manejar la máquina de coser, era la modista, si sabía pintar y realizar cosas, era el escenógrafo o el utilero. Todos nos fuimos formando así. Sabíamos nuestro oficio, más uno más y ninguno de nosotros le sacaba el cuerpo al trabajo. Al contrario nos enojábamos cuando no nos daba ninguna tarea. "Ve... ¿Será que ya no le gustó mi trabajo?" Nos preguntábamos. Nos interesaba mucho el trabajo artístico, éramos un equipo.

El trabajo en equipo para mí es indispensable. Yo no sé trabajar sola, no puedo trabajar sola. Quizá eso es lo mejor de todo lo que yo aprendí, a valorar no solamente lo mío sino la forma como los demás hacen las cosas.

Nosotros andábamos juntos para todas partes, la gente nos decía: Ahí va Enrique con su ejército; porque todo el grupo iba junto a exposiciones, conciertos, conferencias, al Teatro Municipal que era el lugar donde llegaban los buenos espectáculos artísticos tanto de música como de teatro. (Ana Ruth Velasco)

El aprendizaje se hacía aprovechando también los espacios por fuera de la Escuela:

Yo recuerdo todas esas obras hechas en el Teatro Municipal. Allí; aprendimos sobre luces, sobre tramoya, sobre sonido. Todo lo

aprendíamos en los ensayos, así tuviéramos los expertos profesores, nosotros hacíamos las cosas, todo lo verificábamos. Yo considero que en la Escuela todos los aspectos de lo teatral fueron vividos por nosotros. Éramos teatreros, pero teníamos que saber de música, de artes plásticas, escenografía, vestuario, de danzas. Si nosotros no sabíamos sobre algún tema buscábamos a la persona que lo hiciera bien. Todos los montajes nuestros eran muy integrales. Las cuatro escuelas de Bellas Artes tenían que ver en un montaje, la de música, artes plásticas, danza y por supuesto la de teatro. (Ana Ruth Velasco)

Era la configuración del pensamiento de Antonio María Valencia, en la que se integraban las diversas escuelas y el artista del teatro no se bastaba a sí mismo sino que encontraba en los otros artistas de la misma institución la posibilidad de realizar un proyecto. Pero de igual manera la necesidad de encontrar por fuera de la institución a otras personas que puedan incorporarse a las propuestas generadas desde el seno institucional.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Uno de los elementos más débiles en las experiencias artísticas tiene que ver con las fuentes de financiación. En el caso que nos compete, Helios Fernández nos dijo:

Para los montajes siempre ha habido poco presupuesto, yo creo que esa no es una carencia de ahora sino de siempre, ¿no? Pero yo no recuerdo que hubiera habido dificultades presupuéstas-

les y hubieran tenido que cerrar la Escuela, ni nada de eso. Inclusive no recuerdo si pagaba algo por matrícula.

Después cuando el grupo de planta empezó a volverse un grupo con cierto reconocimiento en el mundo cultural de Cali y necesitábamos platica para los montajes, siempre había. El vestuario de aquella época era hecho con todos los “hierros,” lo cual quiere decir que había presupuesto para hacer montajes, que exigían platica. No recuerdo haber tenido dificultades para los montajes, siempre hubo un presupuesto para abocar los proyectos en los cuales nos metíamos. Claro, no nos pagaban, éramos estudiantes, por ese lado no había gastos, pero por el lado, el de los montajes, se hacía con todo lo necesario; se hacían montajes que costaban un dinerito.

Con relación a la labor de Fanny Mikey en la consecución de dinero Aída Fernández recuerda que:

Fanny es la que se pone al igual que nosotros a conseguir el dinero. Ella consigue auxilios regionales, nacionales, de la empresa privada, de todas partes. Ella dice: “Vamos a Francia” y ella se propone y consigue. Por supuesto que Enrique hacía una gestión muy importante. Porque ella estaba prácticamente recién llegada al país y todavía tenía que ir acompañada de Enrique para conseguir algún auxilio. Fanny y Pedro todavía no eran muy conocidos en el panorama cultural. (Aída Fernández)

En ese entonces recibían un auxilio del Departamento del Valle, un auxilio ordinario de la nación y un auxilio especial del Ministerio de Educación, según contrato de trabajo. De igual manera la

empresa privada les otorgó algunos auxilios. También se contaba con el Club de Amigos del Tec lo que ofrecía unos beneficios a quien hacía parte de este como era; un boletín mensual de teatro con información general y del exterior y noticias y artículos sobre arte, sesiones periódicas de teatro leído, entrada gratuita a todos los espectáculos de estreno, entrada gratuita a los espectáculos que se ofrecían en

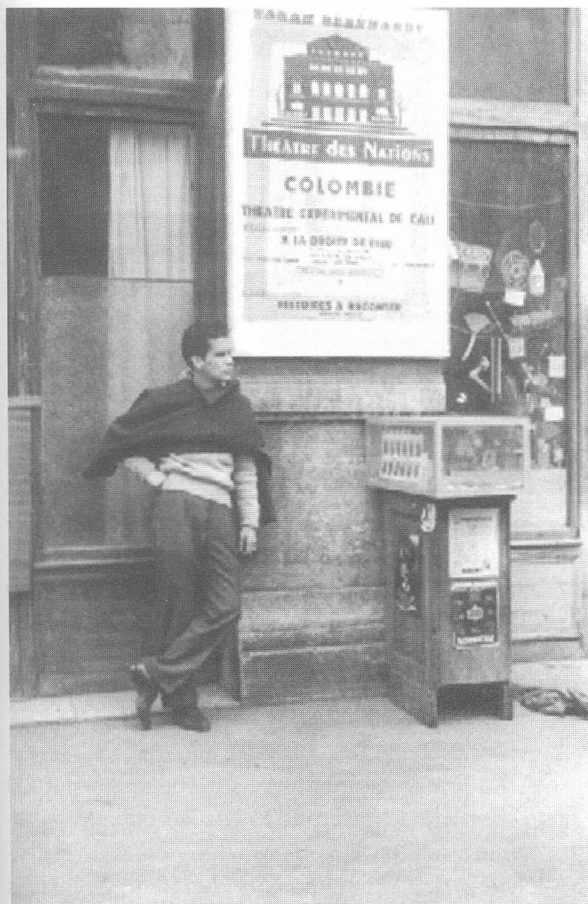
las temporadas anuales en la ciudad, descuento especial para algunos de los espectáculos nacionales o internacionales que se presentaron en la ciudad e información continua sobre las actividades del TEC. Esto a cambio de una bonificación mensual.

LA TRAMPA EN LA UÑA

Pero de igual manera como vimos su génesis, así mismo se produjo ese episodio en el cual se cerró un capítulo en la historia del Teatro Escuela de Cali como ente oficial. De acuerdo a lo que varios autores muestran de la época, la obra “La Trampa” no fue la única que recibió censura en aquel entonces. Por lo cual la censura y posterior liquidación que sufrió el Teatro Escuela de Cali no debería verse como un hecho aislado de todo lo que sucedió en aquel entonces. Todo lo que aconteció en Bogotá con el mismo Santiago García y otros son más que signos de algo más profundo en lo político, social y cultural del país.

Cuando nos volvimos un grupo profesional, el grupo de planta de Bellas Artes conseguimos la subvención por parte del Departamento, teníamos sueldo pagado por la gobernación, éramos la compañía de teatro del Valle.

Entonces se percibía una contradicción, ellos nos subvencionaban y nos financiaban y nosotros hacíamos un teatro muy crítico de las estructuras sociales y políticas del país y de América Latina. Llegó un momento en que hubo un corto circuito y dijeron: “Qué sigan hablando de lo que quieran, pero que se subvencionen ellos mismos”.



Luis Fernando Pérez en el Festival de Teatro de las Naciones en Paris

Primero cancelaron el grupo y después poco a poco fuimos saliéndonos de la actividad de profesores de la Escuela porque claro, el grupo seguía. Eso por un lado fue muy malo porque nos quedamos en el aire; pero por otro lado, fue muy bueno porque aprendimos a vivir de nuestros propios medios y de nuestra actividad teatral, ya sin las restricciones de ser un grupo oficial, pudimos dedicarnos mucho más a la tarea de desarrollar un teatro que tuviera una incidencia en la vida social del país.

Yo creo que la obra que rebosó la copa fue una obra de Enrique que se llama "La trampa". Para ese montaje invitamos en calidad de director a Santiago García que hacía un trabajo muy importante en Bogotá, y un teatro con las mismas tendencias nuestras, un teatro crítico.

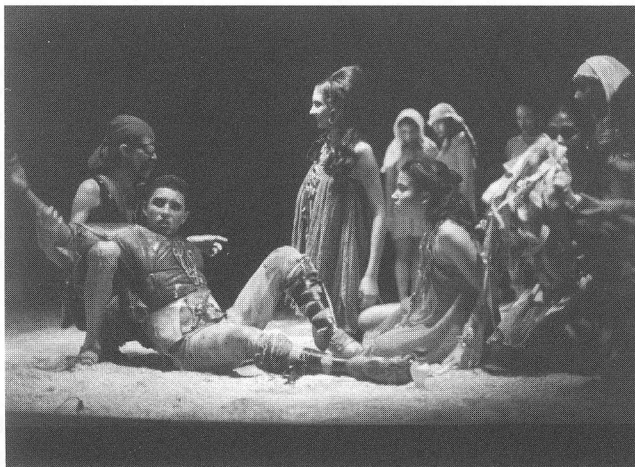
"La Trampa" es la historia de un dictador centroamericano especialmente terrible. Por aquellos tiempos fueron los primeros bombardeos a Marquetalia y el problema de la guerrilla era muy crítico.

Recuerdo que recibimos una carta del gobernador de turno explicándonos toda la circunstancia política por la cual estaba pasando el país y

terminaba la carta diciendo que él pensaba que no era conveniente que nosotros estrenáramos la obra. No la habíamos estrenado, estábamos en los ensayos generales y alguno de la gobernación la vio y le explicó al gobernador de que se trataba y él nos envió esa carta.

Nosotros nos metimos en el dilema de suspender o estrenar el montaje. Inclusive nos cortaron el apoyo económico y decidimos que la obra la estrenábamos fuera como fuera. Como no teníamos plata hicimos como hacemos ahora con las improvisaciones, nos metimos en vestuario, en la utilería y reciclamos una cantidad de cosas que teníamos allá y estrenamos la obra en el teatro Municipal. Este teatro era nuestra casa, nosotros hacíamos temporadas larguísimas allí y cuando nos convertimos en grupo profesional realizábamos los ensayos en su tablado. Allá estrenamos la obra, en contra de la voluntad del gobernador, y lógicamente al cabo de unos días nos llegó la noticia de que nuestro grupo quedaba cancelado. (Helios Fernández).

Obra: "¿Quién no tiene su minotauro?" 1994



Y desde ese momento se desencadenó para el Teatro Escuela de Cali todo lo que lo conllevó posteriormente a su liquidación oficial. A pesar que el Teatro Escuela de Cali recibe el apoyo tanto de artistas

nacionales e internacionales y del mismo gobernador del Valle de aquel entonces, el TEC fue liquidado como compañía oficial.

El comunicado enviado al director del TEC dándole el aviso de la decisión tomada por el Honorable consejo Directivo de la Institución y el Consejo de Cultura, en misiva con fecha del 13 de abril de 1967 y número 138 le pedía al Director del Teatro de Cali que no incluyera la obra titulada "La Trampa" pues no se autorizaba que se llevara a presentaciones públicas, pese a sus méritos literarios y técnicos, lo firmó Germán Romero Terreros como presidente Consejo Directivo Bellas Artes.

Posteriormente la Dirección de Bellas y Extensión Cultural del Valle, firma el acuerdo No 03 de 1967 del día 22 de agosto por el cual se declaró suspendidas e insubsistentes los nombramientos del personal técnico. Se esgrimieron problemas financieros para mantener en funcionamiento el TEC.

ALGUNAS REFLEXIONES

El Teatro Escuela de Cali no solo merece un lugar en la historia de la Institución, hace parte de la historia del teatro universal. Y tal como en una de las reseñas expuestas en el presente material descriptivo, en Francia se preguntaban cómo y por qué en una provincia y no en la capital de este país surge algo con tanta fuerza, esto nos debe llevar a reflexionar sobre la cimiento que poseemos y no podemos dejar pasar.

En el año de 1962 se conforma la compañía o si se quiere el grupo con calidad oficial, dependiente del Instituto Departamental de Bellas Artes, aunque

en el año de 1967 según el Acuerdo No. 03 de 1967 de Agosto 22, deja de pertenecer de manera oficial a Bellas Artes. Por lo cual los integrantes deciden continuar o dar paso al grupo que hasta el día de hoy se ha denominado TEC como Teatro Experimental de Cali.

Pero lo anterior abre una serie de preguntas: ¿Realmente el Teatro Experimental de Cali puede reclamar para sí los 50 años de existencia? ¿Qué pasa con la Escuela de Teatro de Bellas Artes que aparece como un gran periodo de olvido sobre su fundación? Enrique Buenaventura llega a la Escuela como profesor de expresión corporal y hace una asistencia de dirección sobre una de sus obras en el año de 1955 pero esta relación ¿da como sustento que se pueda reclamar los 50 años? ¿Debajo de si se cumple o no 50 años qué reclamo existe? ¿Qué es lo que se quiere decir o demostrar? ¿Hasta qué punto el mismo Instituto Departamental de Bellas Artes se siente con la autoridad suficiente para determinar lo anterior?

La Escuela Departamental de Teatro desde su génesis ha tenido la fortuna de contar con reconocidas personalidades. La primera piedra fue colocada con maestría y quienes luego han continuado esta construcción han aportado una gran labor que ha traspasado los linderos de la institución. Se ha tenido la oportunidad de dialogar, desde los primeros años, con otras voces artísticas y sociales. Rápidamente la cimiento comenzó a propagarse e irrigar sus frutos. Son cincuenta años de existencia en la que se han dado grandes pasos y ellos no se han quedado en el patio de la casa. Por esto y para comprender las mil y una leyendas que se han confeccionado en torno a la formación de actores, a la producción de espec-

táculos, a la construcción de escuela, es necesario frotar la lámpara maravillosa de esta historia en la que podamos fortalecer los deseos que nos hace ser y proyecta ser. 50 años deambulando por el mundo, con travesuras que le han costado un regaño y de hallazgos que le han valido premios. Sea este el momento para hacer memoria y ponderar el futuro que cimentamos.

Aquí se trabajó así desde el principio, con escenógrafos, músicos y coreógrafos. Claro está, que los escenógrafos no eran escenógrafos, eran pintores, que experimentaban en este campo. Además de Grau, estuvo con nosotros Antonio Roda haciendo la escenografía de "La Discreta Enamorada", inspirada en las "Meninas" de Velásquez, "Leandro Velasco en la primera versión de "En la Diestra de Dios Padre", Hernando Tejada y Lucy Tejada.

En lo musical trabajaban músicos de Bellas Artes. Esta era una de las cosas que a Enrique le preocupaba más, la integración de todas las artes, de todas las escuelas, de acuerdo con la herencia del maestro Antonio María Valencia.

En las danzas se trabajó con el maestro Brinatti, el coreógrafo de Bellas Artes.

Ese era el espíritu que Enrique quería que en el grupo teatral se creara, que el teatro lograra reunir o convocar a todas las artes, a los artistas que trabajaban en esta institución. (Aída Fernández)

BIBLIOGRAFÍA

ARCILA, R. Gonzalo. Nuevo Teatro en Colombia, actividad creadora y política cultural. Ediciones CEIS. Bogotá. 1983.

CAZAU, Pablo; investigación exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa; WWW.galeon.hispavista.com/pcazau/artmet_invex.htm

ESPENER Maida Watson y REYES Carlos José; Materiales para una historia del teatro en Colombia. Biblioteca Básica colombiana. 33. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.

GARCÍA, Santiago; Teoría y práctica del teatro. Ediciones teatro La Candelaria. Bogotá. 1994.

HERNÁNDEZ, Carlos Nicolás. Teatro Colombiano siglo XIX, De costumbres y comedias. Tres culturas editores. Bogotá. 1989.

MINA, Jesús María. "Informe final de investigación: La producción del Teatro Escuela de Cali periodo 1955-1967". Facultad de Artes Escénicas. Instituto Departamental de Bellas Artes. 2005

LLERAS, Antonio Álvarez. El Teatro visto por un comediógrafo. En Materiales para una historia del teatro en Colombia. Biblioteca Básica colombiana. 33. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.

PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Paidós comunicación. Buenos Aires. 1983

PAVIS, Patrice; El análisis de los espectáculos (teatro, mimo, danza, cine) Paidós comunicaciones. 2000

PIEDRAHITA Naranjo Guillermo H. La producción teatral en el nuevo teatro colombiano. Corporación colombiana de teatro. Cali. 1996

RESTREPO Mejía, María Del Pilar: La Máscara, la mariposa y la metáfora, creación teatral de mujeres. Teatro La Máscara. Cali. 1998.



Obra: "La sangre o la piedra". 1999. Foto: Perucho Mejía