

Prohibida cualquier reproducción, adaptación, representación o edición, sin la debida autorización de los autores.

Impreso en Ediluz

Depósito legal lf18520053312598  
ISBN 980-232-924-X

**Corrección de textos**  
Madeleine Cervantes Serna  
Coralía Estelí Cifuentes Gil

**COLECCIÓN YANAMA**  
**ESQUEMA GENERAL DEL MÉTODO DE TRABAJO**  
**COLECTIVO DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI**  
y otros ensayos

© Enrique Buenaventura  
© Jacqueline Vidal  
ISBN 980-232-500-0

**PORTADA**  
**"LA COMIDA FRUGAL SEGÚN PICASSO"**  
1,00 x 1,20 m  
**OLEO SOBRE TELA**  
1994  
**ENDER CEPEDA**  
**PREMIO NACIONAL DE PINTURA 2003 - 2004**

**ESQUEMA GENERAL  
DEL MÉTODO DE TRABAJO COLECTIVO  
DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI  
y otros ensayos**

**UNIVERSIDAD DEL ZULIA**  
Autoridades Universitarias

**Dr. Leonardo Atencio Finol**  
Rector  
**Mgs. Rosa Nava**  
Vicerrectora Académica  
**Mgs. Jorge Palencia**  
Vicerrector Administrativo  
**MSc. Judith Aular de Durán**  
Secretaría

**DIRECCIÓN DE CULTURA**  
**Antrop. Nemesio Montiel Fernández**  
Director

**CÁTEDRA LIBRE**  
**"TEATRO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE"**

**Dturgo. Nicanor Cifuentes Gómez**  
Coordinador

**CONSEJO TÉCNICO**  
**MSc. Amparo Gil Vanegas**  
Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt"  
**Profesor Ángel Lovera**  
Escuela de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas-LUZ  
**Profesor Jorge Pocaterra**  
Departamento de Estudios Socio- Antropológicos. Dirección de Cultura-LUZ  
**Profesor Enrique Arenas**  
Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación-LUZ  
**Lic. Nicanor Alejandro Cifuentes Gil**  
Biólogo y Docente de la Universidad Bolivariana de Venezuela  
**Profesor Miguel Ángel Campos**  
Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación-LUZ  
**Lic. Elaine Centeno Álvarez**  
Taller del Actor. Centro para la Investigación y Práctica del Teatro  
Docente de la Universidad Bolivariana de Venezuela.

**MIEMBROS HONORARIOS**

Magaly Muguercia (Cuba)  
Reinaldo Disla (República Dominicana)  
Eduardo Gil (Venezuela)  
Juan Carlos de Petre (Venezuela)  
José Gregorio Magdaleno (Venezuela)  
Víctor Fuenmayor (Venezuela)  
Beatriz Seibel (Argentina)  
Jacqueline Vidal de Buenaventura (Colombia)  
Enrique Buenaventura † (Colombia)  
Juan Carlos Moyano (Colombia)  
Beatriz Camargo (Colombia)  
Edgar Ceballos (México)  
Luz Marina Gil (España)  
Juan Carlos Centeno Álvarez (España)

**Enrique Buenaventura**  
**Jacqueline Vidal**

**ESQUEMA GENERAL**  
**DEL MÉTODO DE TRABAJO COLECTIVO**  
**DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI**  
**y otros ensayos**



Universidad del Zulia • Vicerrectorado Académico  
Dirección de Cultura • Departamento de Teatro y Titeres  
Cátedra Libre "Teatro Latinoamericano y del Caribe"

COLECCIÓN YANAMA

Maracaibo, 2005

# ÍNDICE

---

**XI** Prólogo

**XIII** El Teatro (poema)

**1** El Método de Creación Colectiva

**45** La Creación Colectiva y el Nuevo Teatro

**49** El Espacio Escénico como Espacio Pictórico

**55** La Elaboración de los Sueños y la Improvisación Teatral

**67** La Poesía Lírica y la Poesía Dramática

**71** Reseña del Teatro Experimental de Cali  
"Enrique Buenaventura"





**Teatro Experimental de Cali**  
Enrique Buenaventura  
*50 años*



# Prólogo

---

Ya no está caminando con nosotros en la ancha vía de la creación colectiva Enrique Buenaventura, nuestro querido compañero. Su ausencia sin tregua, ciega nuestra percepción. Sin embargo nos sigue conduciendo de una encrucijada a otra.

Y no estamos solos, la insistencia de Nicanor Cifuentes en publicar los textos presentes fue el estímulo para volver a oír la voz del poeta, teorizando la creación artística para volverla colectivamente teatro vivo. Es una alegría saber que todavía en Maracaibo nuestro teatro tiene repercusiones. Los que asistieron en el año de 1995, en el marco del Primer Congreso Cultural del Caribe, a las representaciones de *Crónica*, obra de Buenaventura que el Teatro Experimental de Cali mantiene en su repertorio actual, nos acompañarán en cuerpo presente por ese sendero de un teatro donde el público es parte del desafío de soñar la verdad.

Hoy los integrantes del TEC son, en su gran mayoría, jóvenes actores formados en los talleres, en la práctica cotidiana de presentar las obras en repertorio y de participar en la creación de nuestra nueva obra *Los Dientes de la Guerra*. Conocen las herramientas forjadas a lo largo de más de tres décadas, se volvieron hábiles en el juego de la improvisación por analogía y sin embargo releer estos textos antiguos significó un descubrimiento. En los últimos tiempos junto con Buenaventura habíamos investigado en otras direcciones, llevados por descubrimientos como la noción de acto de habla que engendró nuevos ejercicios y una nueva relación con el texto literario (la presencia del poeta en los ensayos durante el proceso de investigación sobre el tema, antes de escribir y la integración del autor en la transformación de las improvisaciones en escenas hasta el final, de algún modo estaba expresada como deseo en las primeras notas sobre el método) pero en lo esencial nuestra práctica cotidiana sigue tan estrechamente ligada al pensamiento expuesto en estos ensayos que despertó entre nosotros un interés por el estudio muy saludable en estos tiempos sombríos.

En 1955 empezó Buenaventura a formar gente para hacer este teatro, fue fiel a lo largo de cincuenta años. El próximo año, queremos reunir a los amigos y estudiosos de su obra e invitamos a los que lean con agrado este libro, a que nos acompañen junto con Nicanor para estrechar los lazos entre los teatreros independientes de América Latina.

*Jacqueline Vidal*  
Cali, 11 de noviembre de 2004



# El Teatro

---

Hay actores que sufren  
como condenados  
porque no logran  
devorar el personaje

Son actores caníbales.  
Y los hay que lloran de verdad,  
huérfanos de esa  
volátil sombra escurridiza.

Y los autores, ¡Ah, los autores,  
soberbios, insoportables!  
Teatro. Oficio de locos,  
diálogo con la vida.

Oficio de espantajos.  
Es un hablar con la muerte  
es una risa y un llanto.  
Efímero oficio, y vulnerable.

Tratar de volverse otro  
y sin engañar a nadie  
ponerse y quitarse máscaras  
y no tener nunca rostro.

Siendo virgen ser prostituta  
siendo honrado ser criminal  
siendo vivo morir diez veces  
y siendo muerto resucitar.

Ay, cómicos de la legua  
no sean nunca presumidos  
que es un oficio de dioses  
mal pagado y muy sufrido.

No sean estrellas ni soles  
mientras humilde, mejor  
mientras más otro, uno mismo  
no es un rito, es un hurgar

en la conciencias ajenas  
que el público se sienta bien  
y a veces se sienta mal  
pero que nunca se crea

lo que ve en el escenario  
que sepa que es una verdad  
que es más real que la vida  
pero que sepa también

que es una bella mentira.

*Enrique Buenaventura*



# El Método de Creación Colectiva

---

El método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice su herramienta, en este momento del desarrollo de nuestro trabajo teatral.

Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Se fue forjando en el mismo trabajo. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva.

## Trabajo y método

En el proceso de trabajo y sobre todo en base al análisis de los errores y fracasos, nos dimos cuenta de que la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir a una participación creadora por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo y la manera de encarar este trabajo. Planteaba la necesidad de un método. Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaba la discusión, es cierto, pero en última instancia, lo determinante era la **autoridad** del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar. Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos e imágenes del espectáculo.

En trabajos posteriores esta participación se fue ampliando y finalmente entró en franca contradicción con la concepción del director. La improvisación se impuso como el punto de partida del montaje. Es decir, que el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto/grupo se volvía, así, una relación directa. El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y su conversión en imágenes teatrales. Debía llenar el vacío de la concepción del director. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera lo más **objetiva posible** –es decir, lo más **colectiva posible** – de **analizar** el texto.





## ¿Teatro con texto o sin texto?

Para poder atacar este problema es necesario preguntarnos qué entendemos por texto teatral. Algunas personas entienden por texto teatral únicamente "las obras de teatro", pero en la historia del teatro se sabe de textos que se asemejan más al "guión" cinematográfico que a una "obra de teatro": los textos de la "Commedia dell'Arte" por ejemplo, o los de la pantomima romana, que eran sencillos esquemas de conflicto, servían de base a los actores para improvisar, en el primer caso con palabras y en el segundo sin palabras.

Un texto teatral puede ser, pues, un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se represente sin palabras.<sup>1</sup>

Ahora bien, sin un esquema de conflicto ordenado de una cierta manera no hay una estructura y el espectáculo no es más que un amontonamiento de "números", tal como el "show de variedades". Concebido el texto en esta amplitud, es decir, desde un esquema de conflicto hasta una "obra de teatro", tenemos que convenir que no hay teatro, propiamente dicho, sin texto.

Por ende el método tenía que comenzar por un **análisis del texto**.

### De lo particular a lo general y de lo general a lo particular

Un texto teatral es una analogía de la vida social, no una reproducción o un reflejo directo de esa vida. Tiene, pues, una relativa autonomía frente a la vida, es una visión particular de la sociedad, que abarca varios niveles de esa misma vida social.

### Primer nivel de análisis

Comencemos por el caso más común: un texto con una historia y unos personajes.

Lo primero es leer cuidadosamente el texto en grupo, tratando de entenderlo cabalmente a nivel lexicográfico. Lo segundo es analizar la forma específica de narrar del autor, su tratamiento del tiempo y del espacio, de los personajes, etc. Esto, con el fin de elaborar la "fábula", tomando distancias, separándose del "estilo" de la pieza.

### La fábula

La fábula que debemos elaborar no es exactamente igual a la narrada en la obra, no es "el argumento" de la obra. Es más que el argumento

1. En el teatro contemporáneo se sabe de "resurrecciones" de este tipo de texto, tales como "Acto sin palabras" de Samuel Beckett.



porque no se queda en los límites de la historia particular, del "caso" narrado, sino que va a las causas remotas del caso y a las implicaciones últimas del mismo. Estas causas y estas implicaciones hay que encontrarlas en el "caso" mismo y no fuera de él, vale decir, en el texto y no fuera de él. La "fábula" establece las relaciones entre el tema desarrollado en el texto y los conflictos sociales dentro de los cuales el texto se inscribe.

Ahora bien, la "fábula" es menos que el argumento en cuanto deja de lado el modo de narrar del autor, no sigue la "peripezia" minuciosamente, sino que organiza los hechos **fundamentales, determinantes**, de manera lineal, yendo de las causas a las implicaciones. ¿Con qué fin? Con el fin de encontrar las fuerzas **sociales** en pugna dentro de la pieza y la causa **particular** por la cual luchan.

### Las fuerzas en pugna

El esquema gráfico que nosotros solemos hacer para explicar la situación de las fuerzas en pugna dentro de la estructura constituida por el tema y sus ramificaciones causales, es así:



Las fuerzas en pugna están en el límite entre la obra y el material social dentro del cual se sitúa. La causa del enfrentamiento que nosotros llamamos motivación general se inscribe totalmente dentro de la pieza.

Nosotros representamos el esquema así:



## Segundo nivel de análisis

Realizada esta primera parte del análisis teórico, del "trabajo de mesa", como solía llamarlo Stanislavski, pasamos a un trabajo práctico: **las improvisaciones de la totalidad de la pieza**. En este punto es necesario detenerse y examinar la improvisación como herramienta de trabajo.

### La improvisación

En las primeras etapas del proceso de ruptura con la forma de trabajo tradicional, las improvisaciones eran de dos tipos: o bien especies de "exorcismos" que buscaban de manera ingenua una auto-revelación del actor, una exteriorización de sus vivencias inconscientes, o bien, una nueva descripción del tema propuesto. La primera era una interpretación simplista y apresurada de algunos planteamientos de Stanislavski, la segunda un medio menos traumático que la "marcación" tradicional de realizar la concepción del director. No habíamos descubierto aún la analogía como medio de volver crítica y creadora la improvisación. Hemos dicho ya que el texto es una analogía de la vida social y que esta **analogía** tiene estructura propia y una relativa autonomía. Es esta estructura la que permite el análisis artístico del material social dentro del cual el texto se inscribe y la puesta en tela de juicio de la ideología como aglutinante, como "cemento" de ese material. Este mecanismo se repite en pequeño, en el caso de la improvisación con analogía. El actor actúa frente al texto, como el autor frente al material social. El autor, indaga el conflicto fundamental del material tema de la obra y el actor hace eso mismo con el tratamiento que la obra ha dado a ese material.

### ¿Qué entendemos por analogía?

Entendemos un conflicto semejante al planteado en la obra o en la parte de la obra que queremos improvisar. Esta semejanza debe buscarse con cuidado a fin de que la analogía recoja la contradicción contenida en la escena **pero no hay fórmula ninguna que elimine el error posible. Será la misma improvisación la que muestra la insuficiencia de la analogía.** ¿Por qué este procedimiento aparentemente tan complicado? ¿Por qué no improvisar la escena y los personajes directamente? Pongamos un ejemplo, creemos que puede aclarar un poco. Supongamos que vamos a improvisar la escena II del Acto III de Hamlet, en la cual el protagonista da instrucciones a unos cómicos para que representen ante la corte. Le decimos a un actor: "Usted improvisará a Hamlet". Lo más probable es que el actor se pregunte: ¿Quién es Hamlet? Puesto que el actor no puede actuar como Hamlet hasta no haber construido todo el personaje y éste sólo puede construirse paso a paso, escena por escena, indagando y desarrollando los pequeños conflictos que se integran en el conflicto total que vive Hamlet. Es necesario, pues, aislar cada pequeño conflicto y tratarlo como una unidad y **no como un fragmento del todo**. Haciendo una

analogía que recoja el conflicto lo podemos lograr. Le crearemos al actor (o buscaremos que la cree él mismo) una situación semejante a la que vive Hamlet en ese momento de la pieza. Él podrá entonces improvisar el conflicto como un conflicto concreto y allí encontrará una alternativa. Para ello es indispensable, repetimos, que la situación de la escena, lo esencial de lo que ocurre en la escena, sea recogido en la analogía.

Hemos visto la **improvisación y la analogía**, como dos herramientas de trabajo, pero lo hemos hecho de una manera muy general y descriptiva. Es necesario entrar en ellas, ver los mecanismos que las componen. Una analogía debe ser formulada claramente para que se la pueda improvisar. Una analogía formulada de manera vaga, conduce, en general, a una improvisación caótica. Una vez más debemos decir que no hay fórmulas, que es, justamente, el carácter confuso y caótico del resultado, lo que debe corregir la formulación. Muchas veces hay que formular una analogía tres, cuatro veces, hasta que logre sintetizar el conflicto. En lo esencial, toda analogía es un **juego** cuyas reglas equivalen, más o menos, a las condiciones en que se plantea el conflicto del texto. En la escena de Hamlet a la cual nos hemos referido, vemos un ejemplo de analogía muy sencillo y muy claro. Hamlet hace una analogía del asesinato de su padre, que los cómicos representan y, por medio de ella, prueba la culpabilidad del rey y la veracidad de las palabras del fantasma de su propio padre. Además de sintetizar el conflicto, de volverlo concreto y aislado, es decir, susceptible de improvisación, la analogía funciona como estímulo.

Vale la pena que nos detengamos un poco en esta nueva herramienta de trabajo.

### El estímulo

La base de la improvisación, su **motor**, es el estímulo, puesto que el estímulo determina la tarea del actor, lo que Stanislavski llamaba "**la tarea escénica**".

El estímulo es la llave que abre la puerta al "misterio" de la interpretación. Si no se encuentra cómo entrar en la interpretación, ésta resulta una mera aplicación de fórmulas, un "recetario" de cómo interpretar, o una especie de exorcismo, de remedo del éxtasis, de "liberación" de represiones, completamente caprichosa.<sup>2</sup>

El estímulo funciona tanto en la formulación del actor y del director, como en la elaboración de la producción.

Vamos a poner un ejemplo, tomado del campo de la formación, de los ejercicios del seminario: "ejercicio del gato".<sup>3</sup>

2. Remitimos, sobre esto, a todas las advertencias y aclaraciones de Stanislavski y "Hacia un teatro pobre" de Grotowski.

3. Hemos tomado este ejercicio de Grotowski, pero lo hemos "reelaborado", es decir, hemos practicado la cadena de ejercicios básicos que la forman y llegado a una nueva secuencia, distinta de la de Grotowski, así como de otras secuencias.

