

**APORTES PEDAGÓGICOS DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA
(1958 - 2003) A LA EDUCACIÓN TEATRAL EN COLOMBIA**

MARIO CARDONA GARZÓN

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
RUDECOLOMBIA
SAN JUAN DE PASTO**

2009

**APORTES PEDAGÓGICOS DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA
(1958 - 2003) A LA EDUCACIÓN TEATRAL EN COLOMBIA**

**MARIO CARDONA GARZÓN
TESIS DOCTORAL**

**Directora de Tesis
Dra. ELVIA MARÍA GONZÁLEZ AGUDELO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ÁREA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN LATINOAMERICANA
RUDECOLOMBIA
SAN JUAN DE PASTO**

2009

APORTES PEDAGÓGICOS DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA
(1958 - 2003) A LA EDUCACIÓN TEATRAL EN COLOMBIA

MARIO CARDONA GARZÓN
Docente del Departamento de Teatro
Universidad de Antioquia

Tesis Doctoral para optar el título de
Doctor en Ciencias de la Educación

Directora de Tesis
Dra. ELVIA MARÍA GONZÁLEZ AGUDELO
Doctora en Ciencias Pedagógicas
Docente tiempo completo Facultad de Educación
Universidad de Antioquia
Doctor LUIS CHESNEY LAWRENCE
Universidad Central de Venezuela
Asesor Internacional

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ÁREA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN LATINOAMERICANA
RUDECOLOMBIA
SAN JUAN DE PASTO

2009

“La ideas y las conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva de los autores” Art 1 del acuerdo 324 de octubre 11 de 1966, emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento al Maestro Enrique Buenaventura por su valor y tenacidad en la construcción y defensa de una teoría y práctica teatral, fruto de toda una vida dedicada a la formación de actores en Bellas Artes, el Teatro Experimental de Cali y la Universidad del Valle.

Agradezco a mi asesora, la Doctora Elvia María González Agudelo, por sus aportes y recomendaciones oportunas, que hicieron posible rescatar la propuesta del Maestro Buenaventura desde una reflexión hermenéutica.

A la docente Leidy Yaneth Vásquez Ramírez, por su contribución literaria en la reconstrucción de la obra pedagógica del Maestro desde su lente metafórico.

A mi familia; a mis hijos, Manuel, Juan Sebastián, Pedro Ricardo y María Sabina, a mi compañera de vida, Elizabeth, por compartir este sueño.

A la Universidad de Antioquia, Alma Mater, por permitirme ser y hacerme, lo mismo que a la Universidad de Nariño, mi casa para este Doctorado.



Buenaventura. Oleo y marcador/papel.
29.5 × 42

*“Conozco este camino paso a paso
y no sé si voy o vengo o estoy quieto,
Dejo huellas, las borro, las repaso.”*

Enrique Buenaventura (Camino, 2004)

TABLA DE CONTENIDO

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN	4
1. Justificación	4
2. Problema	5
3. Pregunta	6
4. Objetivos	6
5. Metodología	7
6. Fuentes de consulta	8
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES DEL NUEVO TEATRO	
COLOMBIANO: RECORRIDO HISTÓRICO	10
1.1 Antecedentes de las Escuelas de Educación Superior en Arte Dramático en el país	15
1.2 La traducción de la obra pedagógica, didáctica y curricular de Enrique Buenaventura: un problema de investigación	22
1.3 Estado del arte o acerca de los otros que han visitado al maestro	26 40
1.4 Obra de Enrique Buenaventura	
CAPÍTULO II	
LA FORMACIÓN DE ENRIQUE BUENAVENTURA	49
2.1 Primeros años: epopeya caribeña	49
2.2 El regreso de Enrique, corsario de muchos mares	53

2.3 Del barco a sus raíces: características pedagógicas de la Escuela de Teatro de Cali	57
2.4 Un viaje de transformaciones, de ires y venires: primer cambio curricular en la Escuela de Teatro de Cali	62
2.5 Un viaje en la barca de Caronte: formación de los actores a partir de los clásicos	65
2.6 Pasar el río: los clásicos en la otra orilla	87

CAPÍTULO III

EL MÉTODO EN LA PROPUESTA DIDÁCTICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA

95

3.1 Primeras palabras, hacia el montaje de una obra en el TEC	96
3.2 Una epístola...al fin y al cabo la palabra	100
3.3 Crear un teatro propio desde lo universal: imágenes que nacen y regresan	102
3.4 Caja de herramientas para la creación del método	104
3.5 Ventana a Europa: el Método versión Madrid	118
3.6 A un paso del umbral: el Método, última versión	121
3.7 Aportes del Método de Creación Colectiva de Buena-ventura	127

CAPÍTULO IV

EL CURRÍCULO EN LA PROPUESTA DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA

13

4.1 Descripción del currículo de la Licenciatura en Teatro	131
4.2 Innovaciones del currículo	138
4.3 Un currículo investigativo	143
4.4 Un currículo experimental dentro de lo investigativo	146
4.5 Un currículo productivo	147
4.6 Un sueño: currículo para una nueva escuela de artes escénicas	149

CAPITULO V	
PEDAGOGÍA PARA LA FORMACIÓN TEATRAL	152
5.1 Contenidos y metodologías para una didáctica de la formación teatral	156
5.1.1 La actuación como el hacer en el teatro	158
5.1.2 Técnica vocal...para construir la voz del actor	162
5.1.3 Desde la expresión corporal hasta los actos de habla	162
5.1.4. La construcción del espacio escénico como medio didáctico	168
5.1.5 Teatro y Música: una pareja creativa	171
5.1.6 La dirección escénica y la puesta en escena: recreando la realidad	173
5.1.7 Conocer la historia de nuestro país para la creación artística	178
5.1.8 La dramaturgia: eje de formación actoral	183
5.1.9 La improvisación como medio para la creación en el teatro	192
5.2 La evaluación de los aprendizajes en el Maestro Enrique Buenaventura	197
CONCLUSIONES: HACIA UNA PROPUESTA EDUCATIVA	201
LISTA DE REFERENCIAS	213
LISTA DE REFERENCIAS DE ENRIQUE BUENAVENTURA	220
BIBLIOGRAFÍA REFERIDA	227
OBRA ENSAYÍSTICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA	229
BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENRIQUE BUENAVENTURA	240

ANEXOS

ANEXO 1

Portadas de algunos libros y publicaciones en los que aparece Enrique Buenaventura

ANEXO 2

Glosario teatral

ANEXO 3

Cronología: obras montadas por el Teatro Experimental de Cali

ANEXO 4

Fichas para investigación documental

ANEXO 5

Reseña de la vida de Enrique Buenaventura

ANEXO 6

dibujos y pinturas de Enrique Buenaventura

ANEXO 7

Esquema general de trabajo para el análisis de textos

LISTA DE TABLAS

	PÁGINAS
Tabla 1. Programas de Formación Superior en el Área de las Artes Escénicas (Título de maestro).	19
Tabla 2. Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (Título de licenciado).	20
Tabla 3. Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (Título técnico o profesional).	21
Tabla 4. Obras montadas en la primera época (1955- 1966)	66
Tabla 5: Obras montadas en la segunda etapa (1967- 1975)	92
Tabla 6. Diagrama de plan de estudios	132

RESUMEN

El presente texto investiga en torno a los aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del Maestro Enrique Buenaventura a la formación teatral en Colombia. En ésta se evidencia que parte de la teoría teatral y la producción artística del maestro sustenta los tres componentes mencionados; a saber: 1) lo pedagógico, evidenciado en su planteamiento de un Hombre de Teatro y el teatro en la puesta en escena, es decir, el principio pedagógico de la escuela en la vida; 2) lo didáctico, a partir de la propuesta de un Método de Creación Colectiva y de unas estrategias y unos contenidos propios para el abordaje de la enseñanza superior del teatro en Colombia; y 3) lo curricular, desde el planteamiento de un currículo investigativo, experimental y productivo, que tiene como núcleo el Taller Central.

El texto, por lo tanto, pretende configurar una pedagogía que le dé identidad histórica a la enseñanza superior teatral en Colombia, desde un autor polifacético, artista integral y maestro creador: un Hombre de Teatro.

ABSTRACT

This thesis is an investigation about the “Great Master” Enrique Buenaventura and his didactical curricular and pedagogical contributions to the theatrical college education in Colombia. Buenaventura’s theatrical formation and his artistic production are organized in three main components: 1) The pedagogical aspect, using his concept: a Theater Man and the theater in the stage; meaning the pedagogical principles of his concept “School of Life.” 2) The didactical aspect, from the author’s method of Collective Creation and his strategies and theoretical contents for teaching theater in college level in Colombia. 3) The curricular aspect; through the proposal of an experimental, investigative and theatrical production-oriented curriculum structured around the “The Central Workshop.”

This text will configure pedagogy for college theatre teaching filled with historical identity departing from a multifaceted author, creative master and wholesome artist: a Theatre Man.

INTRODUCCIÓN

Este texto quiere destacar al pedagogo y maestro que fue Enrique Buenaventura (Cali 1925-2003). Un hombre formado en una práctica específica: Hacer teatro, y dentro de ella, ejercer una labor creadora permanente como dramaturgo, director, investigador, pintor, docente y poeta..., un *Hombre de teatro* en el sentido íntegro. Como narrador, cuentista, escenógrafo, utilero, artesano de máscaras, periodista, columnista del País (llegó a sumar 173 columnas y la publicación de varios textos en diferentes idiomas-ver anexo 1). Un hombre al que la tríada de actor- director- dramaturgo no le fue ajena; que se situó en medio de ella y condujo el barco a buen puerto. Su filosofía de vida fue descubrir, aportar, formar y crear cotidianamente nuevas visiones que propiciaran innovaciones en el ámbito de la enseñanza teatral y logró hacerlo a partir de una nueva forma de hacer teatro desde una estética singular que se cohesionaba y expresaba en cada una de sus obras.

Este trabajo investigativo tiene un primer ordenamiento cronológico que se justifica desde la perspectiva de Enrique Buenaventura, quien sostiene que la historia de las obras y de sus teorías se va construyendo por etapas y en un hacer dialéctico permanente; en esta medida, se consideró oportuno plantear el *Capítulo I Antecedentes del Nuevo Teatro Colombiano: recorrido histórico*, como una manera de contextualizar los aspectos fundamentales del desarrollo del Teatro Colombiano; posteriormente, se consideró oportuno iniciar con el regreso del autor a la ciudad de Cali y su vinculación como director del Programa de Artes Escénicas de Bellas Artes, otro aspecto es la indagación sobre cuáles fueron los elementos más importantes en la formación de vida.

Estos dos aspectos anteriores, permitieron estructurar el trabajo por etapas de producción del Maestro, tal como se muestra a continuación:

La primera etapa va de 1955 hasta 1966 y corresponde al *Capítulo II La formación del Maestro Enrique Buenaventura*, es en este tiempo cuando se realizan montajes de autores clásicos y contemporáneos, se hacen giras y temporadas permanentes de presentación de las obras; lo cual le permite a Enrique iniciar el proceso de formación del grupo de actores de planta (Teatro Escuela de Cali) y los alumnos que recién ingresan a la escuela; en esta década se pregunta por cómo mejorar el método de trabajo para la enseñanza teatral. Así las cosas, la preocupación fundamental es la formación y la producción artística, lo mismo que la urgencia de iniciar las primeras publicaciones sobre aspectos teatrales en Colombia, lo cual evidencia un primer acercamiento a la pedagogía y a su duda por la formación del ser (de él mismo), a la didáctica y su interés por el método, y al currículo desde la inclusión de nuevos docentes y planes de estudio acordes con lo que sucede en el mundo; lo anterior, sin embargo, seguirá siendo una preocupación constante a lo largo de su obra.

La segunda etapa ubicada entre los años 1967 a 1975 y que corresponde al *Capítulo III El método en la propuesta didáctica de Enrique Buenaventura*, está marcada por la independencia y por la experimentación, de ahí la nueva denominación del grupo como Teatro Experimental de Cali. En esta década surge lo que será uno de los conceptos fundamentales en la propuesta formativa de Buenaventura: “el hombre de teatro”, puesto que desde la caracterización de su ideal de hombre a formar se entrevé un interés pedagógico y didáctico que luego se materializará, ya para el final de este periodo, en el método de creación colectiva que busca, a la par del concepto de “hombre de teatro” desarrollar una visión integral del proceso docente.

La tercera etapa que va de 1976 hasta 1987¹ que corresponde al *Capítulo IV El currículo en la propuesta del Maestro Enrique Buenaventura*, le permite al Maestro, de alguna manera, madurar y sintetizar todos sus estudios e hipótesis de trabajo en el

¹ En el periodo comprendido entre el año de 1987 al 2003 no se encontraron documentos con referencias específicas al campo de la pedagogía, lo que sí hay es una abundante producción de artículos de prensa (170 textos) en el diario El país de Cali y la escritura de varios textos dramáticos e igualmente una gran producción poética.

currículo propuesto para la creación de una Escuela de Teatro en la Universidad del Valle. Currículo que es planteado desde la perspectiva investigativa, experimental y productiva, y que tiene como núcleo el Taller Central, espacio por excelencia en donde se plantean los proyectos que soportarán la aplicación de diferentes rutas metodológicas que sustentan una didáctica específica para la formación teatral en Colombia, tal como aparece desarrollado en el *Capítulo V Pedagogía para la formación teatral*.

Así las cosas, en este trabajo se mostrará un proceso en espiral, nunca lineal, seguido por el Maestro para la estructuración de lo que hoy día podemos denominar, pensamiento pedagógico, didáctico y curricular en su obra; este movimiento enmarcado en una propuesta dialéctica que se puede interpretar desde tres momentos: uno de tesis que corresponde a la primera década de búsquedas de formación en **Enrique**; un segundo momento de antítesis o de replanteamiento, ruptura y distanciamiento en donde **Buenaventura** puede plantearse preguntas acerca de la construcción de una didáctica teatral acorde al contexto y a la historia del país; y finalmente, un tercer momento de síntesis, de consolidación de postulados, principalmente curriculares, que será la etapa en la que el **Maestro** obtendrá un mayor reconocimiento por su obra artística y docente.

PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN

1. JUSTIFICACIÓN

En Colombia, según el Ministerio de Educación Nacional en el Registro SINES, existen 17 programas de educación superior que otorgan títulos de Licenciado, Maestro, Técnico y Tecnólogo en el campo de las artes escénicas, existe, además, según el Ministerio de Cultura (Directorio de Grupos de Teatro Colombiano- 2007) un total de 700 agrupaciones teatrales en el país, aparte de educación no formal, grupos de títeres y muñecos, grupos de mimos, clown, payasos, asociaciones, revistas, instituciones, festivales regionales, nacionales e internacionales, entre otros que conforman un movimiento vigoroso y dinámico que día a día propone, nuevas relaciones, nuevas expresiones, como el performance, el body art, las instalaciones, las nuevas tendencias y poéticas que, sin embargo, tienen un eje común que es el teatro.

Sin embargo, frente a este panorama, la producción teórica, la investigación y sobre todo la reflexión en torno al campo pedagógico en el teatro todavía es reducida y limitada en sus propuestas, tal como se verá en el estado del arte que presenta esta investigación.

Es fundamental, entonces, la investigación, la indagación, en una de las obras teóricas que se considera aporta de manera sustancial a esta disciplina. Con este trabajo, por lo tanto se pretende evidenciar una propuesta pedagógica, didáctica y curricular para la enseñanza superior del teatro (Ver anexo 2, Glosario teatral, en donde se define este y otros términos sobre los cuales se volverá constantemente en este trabajo), desde los planteamientos del maestro Enrique Buenaventura y de los trabajos sobre la formación actoral llevados a cabo por el T.E.C (Teatro Experimental de Cali) (Anexo 3). Se busca, por lo tanto, llenar un vacío en la investigación teatral en Colombia y particularmente en el campo de la didáctica, por lo cual se rescata el trabajo del Maestro Buenaventura como un importante aporte para seguir pensando la creación de una identidad nacional para la formación teatral.

De esta manera se plantea traducir, bajo postulados hermenéuticos, el saber artístico del maestro Enrique Buenaventura, visibilizando un modelo educativo para la enseñanza superior en el campo teatral en Colombia.

Se trata, entonces, de recoger del ámbito artístico y teórico producido por Buenaventura y disgregado en un conjunto de documentos escritos a lo largo de su vida, unos núcleos en los cuales se configura los postulados pedagógicos, didácticos y curriculares, que se pueden denominar como un camino ya transitado y reflexionado en la práctica.

De esta manera, el Maestro Enrique Buenaventura es visto en el presente trabajo como ese gran viajero que fue en vida: timonel, capitán de barco que traza una ruta para llegar al puerto seguro, a una didáctica para el teatro en Colombia. Lo que se quiere rescatar, por lo tanto, es que el Maestro fue un excelente formador de hombres de teatro, pero principalmente se formó a sí mismo en ese viaje sinuoso de “llegar a ser lo que se es”, en sus palabras: “No debemos construir una casa, sino formarnos a nosotros mismos”

2. PROBLEMA

La falta de conceptualización, sistematización, reflexión y traducción de la obra pedagógica, didáctica y curricular propuesta para la formación de hombres de teatro (profesionales del teatro) por parte del Maestro Enrique Buenaventura; máxime cuando se ha constatado y evidenciado su ausencia en los más de 17 currículos correspondientes a los planes de estudio en Educación Superior en el país.

3. PREGUNTA

¿Cómo se posibilita la traducción de la teoría teatral del Maestro Enrique Buenaventura en una propuesta educativa para la enseñanza superior?

4. OBJETIVOS

General

Traducir, bajo postulados hermenéuticos, el saber artístico del maestro Enrique Buenaventura, para visualizar una propuesta educativa para la enseñanza superior en el campo teatral en Colombia

Específicos

- ✓ Comprender, analizar e interpretar el saber artístico del maestro Enrique Buenaventura para describir su propuesta de formación teatral a partir de la búsqueda y clasificación de las fuentes primarias de información.
- ✓ Indagar en la teoría teatral, y en la producción y creación artística del maestro Enrique Buenaventura, los elementos pedagógicos, didácticos y curriculares propios del ámbito educativo universitario.
- ✓ Configurar los principios pedagógicos, didácticos y curriculares del trabajo sobre formación teatral y de la producción artística del maestro Enrique Buenaventura.
- ✓ Establecer las relaciones entre los principios didácticos, pedagógicos y curriculares, para evidenciar la propuesta educativa planteada en la vida y obra del maestro Enrique Buenaventura.

5. METODOLOGÍA

Se consideró que para este tipo de trabajo, en el cual es básico el acercamiento a la investigación documental, al trabajo de campo, a la elaboración de fichas instructivas y al análisis de las fuentes primarias y secundarias, el paradigma más apropiado es el cualitativo con enfoque hermenéutico. El trabajo se desarrolló en tres fases:

1. Fase documental, basada en la búsqueda y clasificación de los documentos del Maestro Enrique Buenaventura;
2. Fase teórica que permitió detectar las líneas de estudio en la teoría y en la producción artística;
3. Fase de síntesis en la cual se evidenció la propuesta pedagógica, didáctica y curricular.

A su vez cada fase del trabajo de investigación se dividió en diversas etapas así:

FASES	ETAPAS		INSTRUMENTOS	PRODUCTOS
<p>Fase I documental: Búsqueda y clasificación documental: Es el momento en el cual se recolectó, clasificó y analizó la documentación publicada e inédita de la producción teórica del maestro Enrique Buenaventura, desde 1950 al 2003.</p>	<p><i>Etapa 1:</i> Durante esta etapa se planteó una búsqueda bibliográfica y documental, cuyo carácter fue cualitativo. Para esta etapa se tuvo en cuenta las fuentes primarias, que fueron organizadas con criterios cronológicos y secuenciales, es decir, los libros, documentos, artículos, ensayos, ponencias, que el maestro publicó en vida, en los cuales desarrolló temas relacionados, fundamentalmente, con dramaturgia y ensayística sobre la teoría teatral, pero, principalmente, se recogió los textos inéditos: programas de clase, proyectos de investigación, análisis de textos dramáticos de la literatura clásica universal y estudios que permitieron dividir la obra de Buenaventura por líneas temáticas.</p>	<p><i>Etapa 2:</i> Se clasificó el conjunto de documentos de Buenaventura de manera cronológica, posteriormente cada uno de estos documentos se conformaron en unidades de análisis, y tuvieron una ficha instructiva, lo cual permitió la división en subtemas que identificaron las grandes líneas de trabajo del maestro Buenaventura.</p>	<p>Diseño de fichas modelo para recolección documental (tipo A) (Anexo 4)</p> <p>Diseño de fichas instructivas para las unidades de análisis (tipo B) (Anexo 4)</p>	<p>Banco de información documental “Escritos teóricos del Maestro E. B.”</p> <p>Fichero.</p>
<p>Fase II teórica, de lectura y escritura hermenéutica sobre la obra de Enrique Buenaventura</p>	<p><i>Etapa 1:</i> comprender, analizar e interpretar la producción teórica (por adscripción, contigüidad y por oposición) en la construcción de la</p>	<p><i>Etapa 2:</i> a través del proceso hermenéutico se develaron los componentes pedagógicos, didácticos y curriculares de la produc-</p>	<p>Fichas bibliográficas² para el estudio del contexto referencial (maestros clásicos del teatro) (tipo C)</p>	<p>Artículo “Teorías que influyeron al Maestro Buenaventura”, En: Revista</p>

² Las fichas planteadas para esta investigación que corresponden a las Fases II y III se sistematizaron mediante un software de investigación cualitativa que fue diseñado específicamente para el estudio de la obra del Maestro Buenaventura; por consiguiente, no se anexan estos modelos.

	<p>teoría teatral, del maestro Enrique Buenaventura, para determinar las categorías y nociones desde una perspectiva educativa que sustentan su trabajo.</p> <p>En esta fase se realizó un trabajo que, desde el proceso hermenéutico, contempló la comprensión y el análisis e interpretación de las fuentes primarias obtenidas en la fase 1, información para develar, en palabras de González, otras posibilidades de sentido.</p>	<p>ción artística del maestro.</p>	<p>Diseño de fichas instructivas para la rastreo de categorías, principios, conceptos y nociones de la teoría del teatro. (tipo D)</p> <p>Diseñar una ficha de análisis literario para detectar los componentes pedagógicos que subyacen en su obra artística. (tipo E)</p> <p>Diseñar una ficha instructiva que identifique los principios pedagógicos, didácticos y curriculares en su obra teórica (tipo F)</p> <p>Obras dramáticas, poéticas y narrativas. (según muestreo)</p>	<p>Historia de la Educación Colombiana, RUDECOLOMBIA, N° 9, 2006, pp 123- 138.</p> <p>Artículo “Acercade un Hombre de Teatro que transformó la enseñanza teatral en Colombia”, En: Papel Escena, Escuelade Bellas Artes, Cali, N°5, 2007.</p>
<p>Fase III de síntesis hermenéutica y evidencia de la propuesta alternativa para la formación teatral en Colombia desde el pensamiento de Enrique Buenaventura</p>	<p><i>Etapa 1:</i> Trabajo de síntesis y evidencia de la propuesta para la formación teatral del Maestro Buenaventura desde lo pedagógico, didáctico y curricular.</p>	<p><i>Etapa 2:</i> De la información sistematizada se escribió una parte de la historia de vida del Maestro Enrique Buenaventura</p>	<p>Diseño de fichas analíticas (tipo A1, comentadas)</p> <p>Diseño de fichas técnicas (tipo T1, Textuales)</p>	<p>Elaboración de software sobre la vida y obra del Maestro Enrique Buenaventura y comentarios articulatorios y de análisis. Informe final de Tesis.</p>

6. FUENTES DE CONSULTA

La teoría de Enrique Buenaventura está incluida y conformada por 110 documentos originales entre ensayos, artículos, ponencias y proyectos de investigación (en algunos casos, inéditos) que, a su vez, se dividieron en nueve líneas temáticas, según la investigación documental: “*Enrique Buenaventura: clasificación y documentación de su obra teórica*”, adelantada por el grupo de investigaciones en historia, teoría y práctica del teatro, del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, en el año 2004.

CAPITULO I: ANTECEDENTES DEL NUEVO TEATRO COLOMBIANO: RECORRIDO HISTÓRICO

El Nuevo Teatro Colombiano es un movimiento independiente de colectivos que se reúnen, escogen sus temas, producen obras, y hacen parte de un gremio que para la década de los años setenta del siglo XX logró una importancia cultural significativa con respecto de las otras artes. De ello da cuenta el reconocimiento nacional e internacional que hacen críticos de arte, artículos de revistas, estudiosos del fenómeno y la asistencia a gran cantidad de festivales, ocupando el teatro colombiano un lugar privilegiado por su contribución estética, la calidad de sus espectáculos y la presencia de un universo ficcional llamativo y novedoso.

En la segunda mitad del siglo XX se produjo en Colombia un fenómeno social (Lamus Obregón,2000)³ y cultural con importantes repercusiones en el campo de las artes escénicas, que posibilitó el desarrollo de un movimiento teatral (Buenaventura, 1983)⁴ y gremial que cubre todas las regiones del país y que estará agrupado en la Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T), que aún hoy tiene vigencia con la orga-

³ Esta autora sostiene que: “La tragedia de la ‘violencia’ que según los estimados prudentes, cobró cerca de 300.000 víctimas, es un periodo que se extiende desde 1948 hasta 1958 y que se ubica en un extenso territorio desde la región andina hasta los Llanos Orientales. Este periodo que se denomina como ‘la Violencia’ enmarca realmente una época donde las contradicciones políticas, ideológicas y económicas alcanzaron su punto máximo, lo que hizo que la atención internacional y nacional se volvierá hacia él. Las repercusiones políticas, sociales y económicas de este fenómeno se reflejan en la situación actual del país y sus raíces se hallan en la época colonial.” (De Velasco citado por Lamus Obregón, 2000: 183). En este contexto, el teatro pone en escena episodios históricos de la violencia que chocan con las políticas gubernamentales, lo cual termina beneficiándolo.

⁴ Se entiende por movimiento teatral “/.../ el conjunto orgánico surgido en un contexto histórico, social y artístico concreto, de agrupaciones más o menos profesionales dedicadas a producir espectáculos teatrales, las cuales conforman algo que podríamos calificar de modo de producción teatral” (Buenaventura, 1983: 29)

nización del Festival Alternativo de Teatro en Bogotá, paralelo al Festival Iberoamericano de Teatro de la misma ciudad.

La Corporación Colombiana de Teatro se fundó en Bogotá, en el año de 1968, a partir de un encuentro de trabajadores del arte y la cultura; esta entidad logró reunir en su mejor momento a 450 grupos de teatro; conformados por actores profesionales, aficionados, campesinos, estudiantes universitarios, obreros y mujeres, entre otros. Según Arcila (1983), se realizaron actividades de gran trascendencia, tanto en el ámbito nacional como regional; entre éstas, se congregaron en diferentes ciudades del país, tres Congresos de carácter nacional, gremial y reivindicativo.

El primero de ellos celebrado del 23 al 27 de agosto de 1978, en Bogotá Colombia; el segundo y el tercero, entre los años 1980 y 1983. También, tres Talleres Nacionales de Formación Teatral con temas específicos de investigación; el primero, se llevó a cabo en Popayán, en donde se investigó la relación entre *teatro y narración*; el segundo en Manizales del 29 de noviembre al 6 de diciembre de 1980, cuyo tema fue *teatro y música*; y el tercero en Cali en diciembre de 1983, con el tema *teatro y poesía*.

Para la difusión de la producción de los grupos se realizaron muestras regionales de teatro con las que se buscaba seleccionar a los grupos representativos para los Festivales Nacionales, de los cuales a partir del año 1975 se lograron realizar siete.

Igualmente, se publicaron documentos y materiales de estudio en revistas y cuadernos de la C.C.T, entre ellos *Trabajo Teatral* que alcanzó cinco números; *Cuadernos de Teatro*, en asocio con el Instituto Colombiano de Cultura, y las publicaciones del T.E.C, constituidas por ocho cuadernos con temáticas que dan cuenta de los resultados de investigaciones y montajes del grupo; textos dramáticos, como es el caso de *El alma buena de Se Chuan* de Bertolt Brecht, entre otros; también se publicaron traducciones, reseñas de los festivales y material teórico en el Centro Colombiano de

Teatro (filial del I.T.I – Instituto Internacional del Teatro) en mayo del 69 con el título de *Investigaciones teatrales*.

Todo lo anterior, dio cuenta de la presencia de un movimiento vivo, dinámico y crítico de la realidad nacional, que no sólo se dio en este ámbito, sino también en escala local, con las publicaciones teatrales por parte de pequeños grupos en las regiones, como es el caso de *Sobreteatro* de Cali, folleto del Grupo Teatro Experimental Latinoamericano o la revista *Actuemos* de Medellín, dirigida por el maestro Gilberto Martínez, entre otros.

Todo este proceso se llevó a cabo con la expectativa de lograr un buen nivel expresivo y una alta calidad estética que le permitiría al movimiento contar con una presencia nacional e internacional. En este breve panorama se destacaron como líderes y creadores, una generación de hombres de teatro⁵ de singular talento, tenacidad y persistencia en su oficio, quienes lograron consolidar una propuesta artística denominada *Nuevo Teatro Colombiano*; los principios de dicha propuesta aparecen publicados en 1983 como *manifiesto* (Buenaventura, 1983), que se sintetiza a continuación, constituyéndose en una propuesta orgánica de trabajo que, aún hoy día, es la ruta de producción artística para la mayoría de agrupaciones del país; veamos:

1. Ruptura con diversos aspectos de la tradición teatral, tanto práctica como teórica, y la formación de nuevas poéticas y preceptivas.
2. Construcción de una dramaturgia nacional, teniendo como fuente nuestros temas, y problemas, nuestra literatura, nuestros personajes y dinámicas sociales, sin que ello signifique dejar de lado lo mejor de la literatura clásica universal.
3. Creación de colectivos, grupos de creadores, actores y actrices que dedican un tiempo significativo al trabajo teatral y en completa autonomía de su producción

⁵ Entre los que se encontraban: Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, Jorge Ali Triana, Ricardo Camacho, Gilberto Martínez, entre otros, sobre los cuales es posible elaborar un trabajo desde la perspectiva generacional, al modo de ver de muchos estudiosos y críticos del teatro formados en los diferentes talleres o escuelas que éstos dirigieron.

artística. Y en este sentido, construcción y adecuación de salas como espacios de encuentro, como sedes culturales, muchas de ellas, con variada y múltiple oferta artística.

4. Una nueva relación con un nuevo público, más crítico, con intereses diversos y que valora la producción estética desde el disfrute con los espectáculos, lo que permite un cambio de percepción.
5. Programación de encuentros, talleres, capacitaciones, conocimiento de nuevas tendencias y producción teórica, lo cual revela un interés marcado por la programación y gestión de educación permanente⁶.

Se dice pues, que este movimiento, incluso aún sin haberse constituido los programas universitarios de teatro, tuvo significativa acogida entre grupos de jóvenes que se reunían voluntariamente y formaban colectivos independientes de teatro, tanto en la ciudad como en el interior de las universidades, lo cual generó más tarde lo que hoy en día es la oferta teatral de las principales ciudades del país, con algunos grupos que se niegan a desaparecer⁷ y con un interés permanente de jóvenes por estudiar teatro como su proyecto de vida, a pesar de la inexistencia de una política cultural seria por parte del Estado.

Las salas, los grupos, los actores, se constituyen en bienes visibles, que pueden ser cuantificados y valorados en su dimensión social, pero existen, además, otros bienes intangibles manifestados en la enorme producción artística de puestas en escena que entran a ser parte de un patrimonio espiritual y que no es posible cuantificar; que ali-

⁶ Interés que sigue vigente hoy en día, como en el caso del maestro Jorge Eines, quien dictó un taller en la ciudad de Medellín, de marzo 8 al 16 de 2006, con una presencia importante de todos los grupos de la ciudad; lo mismo que la realización de la versión X y XI del Festival Iberoamericano de Teatro en la ciudad de Bogotá, del 2006 y 2008, y en el marco de éste, la realización del Festival Alternativo de Teatro organizado por la C.C.T.

⁷ A pesar de la existencia de apoyos oficiales, como los Circuitos de Salas Teatrales, de estímulos como las Becas de Creación, etc., la mayoría de grupos tienen serias dificultades económicas, según lo manifiestan los directores y demás miembros de los grupos en entrevistas presentadas en diversos medios de comunicación.

mentan una cultura y nutren una idea de país, de colectividad, en tanto perviven en el recuerdo de las personas implicadas en el acto estético, es decir, público y actores.

Estos logros permitieron dar un salto de lo que hasta la década de los sesenta del siglo XX se denominaba como oficio⁸, hacia la profesionalización del teatro, que según Hernández y López Carrascal, se caracteriza “/.../ por exigir una competencia técnica intelectual y por hacer uso de lo recogido en una tradición cultural.”(2002: 38). Igualmente, más adelante sostienen que, por lo tanto, “...se aprende en la universidad, pues en este proceso es clave la formación intelectual” (Hernández & López, 2002:38). Todo lo argumentado es la base para la creación de programas formales en el interior de instituciones universitarias, con todo lo que esto implica: la existencia de planes de estudio, el nombramiento de docentes, la construcción o adecuación de una planta física, la creación de postgrados y fundamentalmente, la posibilidad de investigación y sistematización del hecho teatral.

1.1 Antecedentes de las Escuelas de Educación Superior en Arte Dramático en el país

Para 1951 se creó la primera Escuela de Teatro en Bogotá denominada Escuela Nacional de Arte Dramático, constituyéndose en uno de los principales centros de for-

⁸ TORRES, Misael, La Dramaturgia del Teatro Abierto. En:

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2598> Visitada el 11 de abril de 2006 INTERNET. Se entiende por oficio, para el caso del actor, una ocupación habitual de carácter artesanal, pues según afirma Torres: “De hecho la sustancia principal para elaborar el personaje somos nosotros mismos. El actor solo cuenta con su voz, su cuerpo y lo *intangible* que lo identifica como humano. El *arte* consiste en *crear* otro ser distinto de quien lo crea pero poseedor de los mismos componentes: voz, cuerpo y lo intangible que le otorga un pensamiento y lo hace singular en el mundo de la escena.”

mación actoral del país, tal como lo reseña Manuel Pardo (1990), pese a que nunca tuvo el estatus de escuela superior.

Después de este intento del año 51, surgieron en el país una serie de instituciones de formación teatral, de las cuales algunas continúan en actividad, mientras que otras han desaparecido; veamos: la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), la Escuela de Formación de actores - Teatro Libre (Bogotá), el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia (Medellín), el Departamento de Arte dramático de la Universidad del Valle (Cali), el Departamento de Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño (Bogotá), el Programa Escénico de la Universidad Sur Colombiana (Neiva), la Escuela de Teatro del Instituto Departamental Bellas Artes (Cali), la Escuela Popular de Arte, EPA (Medellín), Programa de Extensión de Puesta en Escena de la Universidad Nacional de Colombia, el Taller Permanente de la Corporación Colombiana de Teatro (Bogotá), entre otras, según aparece en el listado de Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre de Bogotá, 1995.

Para el proyecto de investigación *La permanencia de lo efímero*, testimonio documental del Teatro en la Universidad de Antioquia 1978 – 2003, dijo la investigadora principal y docente de dicha universidad, Marleny Carvajal (2006) que:

El surgimiento de las escuelas de formación teatral al interior de las universidades fue un proceso largo y complejo, en algunos casos fueron los grupos de teatro y sus integrantes, los primeros promotores e impulsores, de la idea de un programa de formación universitario. En los años setenta esta idea parecía descabellada e impensable. En efecto, el teatro se inserta al medio académico en los años sesenta en las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín, desempeñando un papel importante en los Departamentos de Extensión y de Bienestar universitario; en Bogotá, la Universidad Nacional; en Cali, la Universidad del Valle; y en Medellín, la Universidad de Antioquia (Carvajal, 2006: 3- 4)

Para el caso de la Universidad de Antioquia, dijo el profesor Yepes que: “El primer documento oficial conocido, que aprueba la existencia de un plan de estudios de teatro en la Universidad de Antioquia, es de 1978 y aunque hay relatos de propuestas anteriores, no se conocen documentos al respecto (Yepes, 1999: s.p)

Como dice la profesora Luz Dary Alzate (2001), este espacio que brindan las universidades, le ofrece nuevas posibilidades al teatro como profesión, insertándolo en la vida académica formal e iniciando el proceso de construcción de las herramientas técnicas del trabajo del actor, y de los conocimientos fundamentales para la labor de la dirección y de los demás aspectos del lenguaje complejo del teatro.

Es innegable el importante papel que comienza a desempeñar el teatro y su reconocimiento como disciplina universitaria a partir de la década del setenta en escenarios políticos, sociales y culturales. Papel que se manifiesta a través de su participación activa en escenarios barriales, y en el ámbito de los grupos independientes que comienzan a afianzarse; grupos de teatro como el *Triángulo* dirigido por Rafael de la Calle y Gilberto Martínez; El *Búho* dirigido por Fausto Cabrera, Carlos José Reyes y Santiago García, y en la Universidad de Antioquia, grupos teatrales de la Facultad y el grupo *El Taller*, de la dirección de Bienestar Estudiantil, dirigido por el profesor Mario Yepes.

En muchos de los casos, esta importancia es controvertida por un discurso, donde el teatro como producción artística y como proyecto pedagógico, son irreconciliables. Pilar de una discusión en los diferentes escenarios culturales y teatrales, reiterada con la controversia del significado de ser un artista por un lado y un profesional, por el otro. Discusión tendiente a determinar las estrategias de participación, distribución e intervención, empleadas en el tratamiento del público, manifestadas en concepciones excluyentes y contradictorias para la época.

Ya para 1978 el diseño del plan de estudios para el pregrado en la Universidad del Valle, que formaría los primeros licenciados en arte dramático del país planteaba

“/.../ un modelo de estudios exigido por el trabajo teatral moderno –o crítico- implica introducir nuevos y diferenciables elementos en las prácticas docentes: 1) articulando la investigación a la experimentación y a la producción permanente, literaria y teatral; 2) articulando la docencia a un proceso dialéctico: investigativo, experimental y productivo.” (Buenaventura & Vásquez Zawadski, 1978: 8- 9)

Estos nuevos planteamientos teóricos que son fruto de largos años de trabajo en los grupos independientes y que ahora entran a ser sistematizados y reflexionados para constituir planes de estudio, debían ser socializados en encuentros de teatreros y de las nacientes escuelas de formación teatral; en este sentido, se realizaron en el país cuatro Encuentros Nacionales de Escuelas Superiores de Teatro, el primero en Cali, 1981; el segundo, en 1991; el tercero fue llevado a cabo en Medellín en el año 2000; en tanto que el cuarto se realizó en Bogotá durante el 2005. Las conclusiones de dichos encuentros tuvieron un carácter muy provisional, que no ha permitido todavía una producción teórica en la que se reconozca lo mejor de la tradición del Nuevo Teatro Colombiano y de sus exponentes en el campo pedagógico; sólo hasta el encuentro del año 2005 se plantearon las investigaciones que se están realizando en cada una de las escuelas y se presentaron avances de éstas⁹.

Podemos afirmar que se está en proceso de construcción de una comunidad académica en la cual se generan conceptualizaciones, debates y reflexiones en torno al problema pedagógico y a la formación teatral propiamente dicha. Gran parte del esfuerzo se ha dirigido a la administración del currículo y a los problemas propios del devenir universitario. Es precisamente en este proceso de construcción donde las teorías pedagógicas del maestro Buenaventura constituyen un punto alto de reflexión, discusión y aporte sistemático.

⁹ El encuentro se realizó los días 29 y 30 de septiembre del 2005 en la sede Federman de la Universidad Antonio Nariño en la ciudad de Bogotá, y se identificaron cuatro niveles fundamentales para el desarrollo de la investigación, 1) La vivencia artística como objeto de investigación, 2) La obra en sí misma, 3) El proceso de creación de la obra, 4) La investigación desde otras disciplinas.

Para el año 2008 existen en el país 14 programas académicos de formación en el área de las artes escénicas en el campus universitario, aquí se encuentran tres grupos: aquellos que ofrecen títulos de maestro (ver tabla 1), los que ofrecen títulos de licenciado (ver tabla 2), y quienes ofrecen otros títulos (ver tabla 3); en todo caso, la duración de los programas en la licenciatura es de diez semestres, al igual que en la mayoría de programas de maestro. Varios de estos programas cuentan con acreditación, destacándose que el programa de la Universidad de Antioquia cuenta con acreditación de alta calidad. Lo anterior evidencia claramente que esta área cuenta con un nivel profesional, y resalta la importancia de tratar en profundidad el tema pedagógico y de formación actoral.

SNIES	Nombre programa	Institución	Acreditación	Departamento
9897	Arte dramático	Universidad del Atlántico	N/a	Atlántico
52477	Arte dramático	Fundación Universidad Central – Teatro Libre Bogotá	Registro calificado	Bogotá
53443	Artes de la escena	Politécnico Grancolombiano	Registro calificado	Bogotá
11918	Artes escénicas	Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar	Registro calificado	Bolívar
907	Artes escénicas	Universidad Distrital Francisco José de Caldas - ASAB	Registro calificado	Bogotá
8010	Artes escénicas	Universidad el Bosque	N/a	Bogotá
406	Artes representativas	Universidad de Antioquia	Registro Alta Calidad	Antioquia

Tabla 3. Programas de Formación Superior en el Área de las Artes Escénicas (Título de maestro).

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 08 de Octubre del 2008.

SNIES	Nombre programa	Institución	Acreditación	Departamento
551	Licenciatura en Arte Dramático	Universidad del Valle	Registro calificado	Valle del Cauca
4891	Licenciatura en Arte Teatral	Instituto Departamental de Bellas Artes	Registro calificado	Valle del Cauca
10922	Licenciatura en Artes Escénicas	Universidad Pedagógica Nacional	Registro calificado	Bogotá
13220	Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro	Universidad de Caldas	Registro calificado	Caldas
1937	Licenciatura en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro	Universidad Antonio Nariño	Registro calificado	Bogotá
19104	Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Artes Escénicas	Universidad Cooperativa de Colombia	Registro calificado	Santander

Tabla 4. Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (Título de licenciado).

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 08 de Octubre del 2008.

SNIES	Nombre programa	Duración	Nivel de Formación	Institución	Acreditación	Departamento
11925	Diseño de espacios - escenario	8 semestres	Universitaria	Corporación Colegiatura Colombiana	Registro calificado	Antioquia
4891	Técnica profesional en artes escénicas con énfasis en actuación y técnicas del espectáculo	6 semestres	Formación técnica profesional	Corporación Escuela de Artes y Letras	n/a	Bogotá

Tabla 3. Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (Título técnico o profesional).

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 08 de Octubre del 2008.

1.2 La traducción de la obra pedagógica, didáctica y curricular de Enrique Buenaventura: un problema de investigación

La falta de conceptualización, sistematización, reflexión y traducción de la obra pedagógica, didáctica y curricular propuesta para la formación de hombres de teatro (profesionales del teatro) por parte del Maestro Enrique Buenaventura; máxime cuando se ha constatado y evidenciado su ausencia en los más de 17 currículos correspondientes a los planes de estudio en Educación Superior en el país.

Lo que se pretende aquí, entonces, es una traducción, lo que desde la hermenéutica es “el arte de comentar lo dicho o lo escrito /.../ como arte de la comprensión. “ (Gadamer, 1992: 297). El propósito es pues, lograr la traducción del saber artístico del maestro Enrique Buenaventura al campo de la pedagogía y la didáctica en la formación teatral; por lo tanto, si la hermenéutica, como lo afirma González (2006), es la traducción de un lenguaje,

El proceso de traducción lo realiza un intérprete que se va formando; en él se manifiestan los prejuicios /.../ prejuicios sobre los cuales también recae la traducción. La traducción implica el análisis de las estructuras de sentido para ejercer la comprensión de ese lenguaje, ya sea evitando o provocando el malentendido, de allí se generan múltiples interpretaciones, ellas se van anudando y provocan una síntesis como una nueva creación y esta queda ahí para posibilitar otras nuevas traducciones /.../ (González, 2006b: 42)

Así las cosas, para efectos de esta investigación, se va a entender por *pedagogía*: “/.../ un campo del conocimiento al interior de las ciencias sociales cuyo objeto de estudio es la formación de los hombres y de las mujeres que integran una sociedad. El estudio de la pedagogía nos permite orientar la educación de las personas en el seno de una sociedad.” (González; 2005: s.p.i).

Teniendo en cuenta esto, se intuye en Buenaventura la existencia de un ideal de hombre: “el Hombre de Teatro”, que hace de su práctica algo significativo desde la creación de lenguajes no codificados ni normativos, sino más bien, transformativos de la realidad social. Sería entonces necesario, dentro de la investigación propuesta, entrar a determinar las características propias de ese concepto de hombre de teatro.

Así mismo, el trabajo adelantado por Buenaventura se inscribiría, eventualmente, en un modelo pedagógico social, que según González, busca “/.../ formar un hombre y una mujer autónomos y conscientes de su papel activo en la transformación de la sociedad para un bien común.” (González; 1998: 65- 69) Igualmente, su currículo formula alternativas a partir del análisis de la sociedad, para transformarla desde la educación. Estos conceptos aparecen explícitos, por ejemplo en el aparte de *Modelo Pedagógico* en el plan de estudios de pregrado en Teatro de la Universidad del Valle, elaborado por Buenaventura en el año de 1978, en el cual sostiene que:

/.../ la justificación del proyecto tiene una múltiple inscripción en lo social: en cuanto a los estudios literarios, teatrales se refiere, por su aporte teórico y práctico: su modelo investigativo, experimental y productivo es precisamente un esfuerzo por racionalizar prácticas sociales y significantes que en el contexto cultural (también económico, político...) del país, se consideran en `crisis generalizada: la literatura, la crítica literaria, la crítica teatral, etc.... y su enseñanza. (Buenaventura & Vásquez Zawadski, 1978: 9)

En la propuesta pedagógica de Buenaventura, se sitúan también componentes de la teoría del teatro, componentes didácticos y curriculares que no han sido tomados en cuenta antes del periodo en el cual escribe el Maestro, o al menos, no han logrado unificarse en la enseñanza del teatro, desde una concepción de formación profesional.

Ahora, *la didáctica* se constituye en un concepto teórico fundamental para el desarrollo de esta investigación en torno a la obra de Buenaventura, en tanto “/.../ fundamentada

en el proceso hermenéutico, posibilita la traducción del saber sabio al saber por enseñar /.../ la didáctica en tanto traducción de un saber de las ciencias, las artes, la técnica y la tecnología, a un saber por enseñar, concibe su práctica como un proyecto.” (González, 2006a: 95-96). El proceso docente – educativo del que habla González, permite, lo que en palabras de Chevallard es, la transposición didáctica: “/.../ paso del saber sabio al saber enseñado, y por lo tanto a la distancia eventual, obligatoria que los separa, da testimonio de ese cuestionamiento necesario, al tiempo que se convierte en su primera herramienta” (Chevallard, 1991: 16).

Desde estos planteamientos, en los trabajos de Buenaventura hay claramente una concepción de docencia y de saber enseñado, en la cual se sitúa la enseñanza del teatro por fuera de los modelos de “otras carreras”, cuando el maestro afirma:

No es falso en absoluto la expresión común de que `el arte no se enseña, si por enseñar entendemos insuflar un montón de fórmulas y respuestas en la mente y en la sensibilidad del alumno y esta es, desgraciadamente, la pedagogía común. Si por enseñar entendemos abrir la mente y la sensibilidad a la observación de la vida, no terminar nunca la `carrera sino seguir siempre experimentando, no repetir fórmulas ni `hallazgos sino –como decía Picasso- sacrificar unas y otros, entonces el arte se puede enseñar y enseñar arte es casi como enseñar a vivir. No se enseña a nadie a vivir imponiéndole nuestras propias experiencias y obligándolo a repetir nuestro comportamiento sino, por el contrario, despejándole el camino para que pueda vivir plenamente sus propias experiencias y construir libremente su propio comportamiento. (Buenaventura, 1979: 4)

El trabajo de Buenaventura se fundamenta en las estrategias metodológicas para la enseñanza y el aprendizaje del teatro; es pertinente, por lo tanto, recordar que la estrategia como concepto didáctico, “/.../ permite desarrollar destrezas útiles para abordar la resolución de problemas con mayor confianza, es decir, consiste en organizar y

formular un plan que decida las acciones a emprender para alcanzar un objetivo /.../” (González y Otros, 2002: 23).

Una de las estrategias más innovadoras propuestas por Buenaventura es *El taller central*, mientras que un componente fundamental de esta metodología, son los *talleres de expresión corporal*, en donde el cuerpo actúa como medio expresivo y estético y, por lo tanto, son la kinesis y la proxemia los referentes teóricos centrales en este trabajo teatral y de actuación escénica, según Buenaventura (1985a). Sostiene el Maestro que, de maestros como Einsentein y Brecht, aprendió la aplicación de la proxemia y la kinesis en al teatro, lo que luego aplicó en su práctica docente y como hombre de teatro.

Ahora, es pertinente relacionar los componentes anteriores con lo curricular de la propuesta de Buenaventura, entendiendo por **currículo**, según Álvarez de Zayas¹⁰ y González¹¹ (2002), ese componente mediador entre el proyecto cultural de una sociedad y el proyecto de una institución. En este sentido, el aspecto curricular de la propuesta de Buenaventura, traduce la cultura teatral que los grandes maestros han generado, en aplicación directa al plan de formación de las nuevas generaciones del teatro en Colombia, para el caso de la Escuela de Arte Dramático de Univalle (1980- 1992), particularmente y en las otras que han tenido referencias de ésta.

Como se puede ver, en la concepción pedagógica, didáctica y curricular de Enrique Buenaventura, la práctica ha forzado a que directores hagan el rol de pedagogos, al

¹⁰ Carlos Álvarez de Zayas es Licenciado en Física de la Universidad de la Habana; Doctor en Ciencias Pedagógicas de la Academia de Ciencias de la URSS; Posdoctorado en la Habana; Asesor Metodológico del Ministerio de Educación Superior de la República de Cuba; Presidente del Tribunal Nacional de Doctorado en Ciencias Pedagógicas.

¹¹ Elvia María González Agudelo es Licenciada en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia; Especialista en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Medellín; Magister en Educación: Procesos Curriculares de la Pontificia Universidad Javeriana; Doctora en Ciencias Pedagógicas de la Universidad de la Habana; profesora Tiempo Completo de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia; asesora de la presente tesis doctoral.

surgimiento de didácticas innovadoras, y sobre todo, a que la universidad no sea ajena a este fenómeno; de esta manera se crean los primeros departamentos de teatro a nivel de la educación superior (universidades), inspirados en el trabajo de Buenaventura y hay que diseñar, por ende, currículo, traducir teorías en hechos pedagógicos. En este camino, se ha tenido en cuenta la triada *profesor- saber- alumno*, como acto comunicativo, tratando, pues, de traducir la práctica del saber artístico a un saber enseñado, así como de educar al alumno para que él transforme esa información en conocimiento, en técnica artística; lo anterior da lugar un nuevo tipo de relación didáctica que pasa de *director, obra, actor a pedagogo, hecho artístico, alumno- actor*.

Por lo anterior, este proyecto se dedicará de manera particular a la investigación e identificación de los aportes del saber pedagógico, didáctico y curricular del maestro Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia puesto que este campo de la pedagogía ha sido poco explorado según los estudios revisados y reseñados hasta el momento.

1.3 Estado del arte o acerca de los Otros que han visitado al maestro

Este trabajo de investigación quiere indagar sobre cómo ha sido el proceso de configuración del pensamiento didáctico del maestro Enrique Buenaventura y, así mismo, cómo su práctica ha significado un aporte al campo de la formación teatral en Colombia. Lo anterior hace que sea necesario preguntarse por las condiciones de posibilidad de traducir, desde un proceso hermenéutico, el corpus de la teoría teatral producida por Buenaventura, en el contexto del *Nuevo Teatro Colombiano*, para el campo educativo superior.

Debido a lo basto de la producción teórica y artística del maestro Buenaventura, algunos estudiosos del teatro latinoamericano se han dedicado a rastrear en sus obras estos componentes humanistas que la sitúan como un paradigma de la dramaturgia y la producción artística, pero raras veces se le ha visto como un pedagogo del teatro, como es el caso del trabajo de (Lamus, 2000). Pese a esto, existen artículos y estudios

que se han realizado sobre el teatro en Colombia, publicados en diferentes revistas y en los cuales se han mencionado aspectos del componente pedagógico en general; algunos, además, reseñan el aporte de Buenaventura, como es el caso de la tesis de la profesora Rizk (1990), en tanto que otros, han intentado pasarlo por alto y desconocerlo o transformarlo, según sus intereses.

Uno de estos trabajos de corte general es el presentado por Lamus (2000), como se dijo anteriormente, para la mención del Instituto Distrital de Cultura y Turismo: Ensayo histórico, teórico o crítico, el arte colombiano de fin de milenio. En este texto titulado *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, la autora realiza un estudio historiográfico del teatro en Colombia y da cuenta, en orden cronológico, de algunos elementos para un estado del arte y termina con una mención del Nuevo Teatro. Inicialmente parte de una crítica a algunos trabajos anteriores que han sido poco serios, en tanto no reconocen una tradición teatral en Colombia; sin embargo, reconoce:

Esta falta de pretérito se enlaza con desdeñosos enfoques que generan una retórica del olvido, aunque olvidar también haya sido ventajoso para el hombre y para el teatro, porque a su amparo han florecido generaciones de teatristas que se han sentido protagonistas de un `mito de origen, de creadores de teatro nacional y en ello han puesto bastante fervor y pasión. (Lamus, 2000: 7- 8)

A continuación, la autora hace un recuento del material de referencia de carácter general que se ha producido en Colombia sobre teatro; en este apartado, cita cuatro documentos desde 1856 hasta 1998, en los cuales se presenta la información de actividad teatral a modo de directorio. Seguidamente, Lamus referencia la existencia de cuatro documentos en los cuales se presenta un índice de obras teatrales; el primero de ellos es compilado por Ned A. Browman, el segundo es una muestra bibliográfica de Héctor H. Orjuela (1974), la cual tiene su complemento en el libro de Fernando González Cajiao, *Materiales para la historia del teatro en Colombia*; entre tanto, el cuarto material de este tipo es publicado por el Instituto Caro y Cuervo como *Bibliografía del teatro colombiano, siglo XIX. Índice analítico de publicaciones periódicas*

(1998). A continuación la autora cita algunos textos que, en su concepto, son textos tradicionales de obligatoria consulta para el acercamiento a la investigación teatral en Colombia: *Apuntes para la historia del teatro de Medellín* de Eladio Gónima, *Recuerdos y apuntamientos* de José Caicedo Rojas, *Minuta Zipaquireña* de Luis Orjuela y *Del antiguo Cúcuta* de Luis Febres-Cordero. En este mismo aparte, Lamus recuerda algunos textos más globales que abordan el tema del teatro: *Historia crítica del teatro en Bogotá* de Ortega Ricaurte, *Materiales para la historia del teatro en Colombia* de Maida Watson y Carlos José Reyes, *Reseña histórica de teatro latinoamericano. Con énfasis en Colombia* de Jaime Díaz Quintero, *Historia del teatro en Colombia* de González Cajiao y *Teatro popular y callejero colombiano* también de González Cajiao.

Después de esta reseña, Lamus rastrea los textos que se han producido sobre teatro teniendo en cuenta las épocas y para el periodo del siglo XIX, según Lamus se realizan estudios puntuales sobre el teatro en las aulas universitarias; entre ellos, la tesis presentada por Francisco Mogollón en la cual se analizan varias obras de dramaturgos decimonónicos; otros trabajos de esta época buscaron explorar la práctica teatral en Colombia desde el contexto social y político, como en el caso de *teatro en Colombia: 1831- 1886. Práctica teatral y sociedad*. En la época contemporánea, según la autora, “/.../ las artes escénicas y sus poéticas se desprendieron de concepciones filosóficas que ya estaban integradas a partidos políticos opositores al establecimiento. La relación entre el quehacer teatral, sociedad y política tuvo menos mediaciones.” (Lamus, 2000: 26). El primer estudio es de Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia* (1983) y remite insistentemente al trabajo del T.E.C y del Teatro la Candelaria de Bogotá. Más tarde María Mercedes Jaramillo publica *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política* y recientemente, Guillermo Piedrahita divulga *La producción teatral en el Nuevo Teatro Colombiano*; como se puede ver, todas estas obras señalan aspectos importantes del Nuevo Teatro y sus aportes para la actualidad del arte en el país. Ahora, con las becas de COLCULTURA para el fomento de la creación e investigación, se han presentado, según recuerda Lamus, algunas investigaciones dentro de lo

que se ha denominado antropología teatral, historia del teatro, el público en las artes escénicas, entre otros.

En los últimos años se han presentado libros sobre el teatro y su historia escritos por varios autores, así como otros textos dedicados a diferentes trabajos en los cuales se mencionan aspectos muy generales sobre el teatro, como lo recuerda la autora. Así mismo, Lamus recuerda que también se han publicado algunos estudios regionales acerca del teatro, como es el caso de *Historia de Bogotá* en el cual se dedica un tomo al teatro bogotano como espacio importante en la vida capitalina, o el de *Historia de Antioquia*, en donde se presentan datos históricos sobre los grupos de teatro de Medellín.

Por último, la autora reseña algunos textos sobre los trabajos universitarios que han tomado como base el teatro o algunos aspectos tangenciales. Entre los textos abordados por Lamus llama la atención la tesis sobre el Nuevo Teatro presentada por Patricia González en donde aborda tangencialmente la técnica de creación colectiva y las funciones del autor dramático. Renée Ovadía, por su parte, cita en su trabajo de disertación algunas obras del maestro Enrique Buenaventura, pero no se centra en otros aspectos de su obra didáctica en las artes escénicas. María Mercedes Jaramillo en *Representación de la realidad y búsqueda de identidad en el Nuevo Teatro colombiano*, según lo cita Lamus, dice acerca del trabajo de Buenaventura y otros: “/.../ adquirieron un compromiso cultural, lucharon contra el colonialismo cultural, echaron mano del teatro como vehículo de expresión cultural, de esta manera se alejaron del teatro tradicional populista que hace obras ‘para el pueblo’, mientras que los contenidos de las obras del Nuevo Teatro nacen del pueblo, con perspectiva popular.” (Lamus, 2000: 43)

A partir del recorrido historiográfico que hace Lamus, llega a concluir que el Nuevo Teatro impulsado por Buenaventura es del que más estudios se ha realizado hoy en día, en tanto “/.../ se cohesionó como movimiento, se basó en una teoría prestigiosa que arrojó un proceso creativo, un texto Dramatúrgico, una práctica teatral, creó un

discurso y una crítica comprometida /.../” (Lamus, 2000: 47). Sin embargo, Lamus llama la atención sobre la necesidad de mirar este movimiento desde otras ópticas para “/.../ ampliar el horizonte, redefinir nuevos parámetros y mostrar otras caras del fenómeno.” (Lamus, 2000: 48) Lo cual sería una tarea que se propone esta investigación que se pretende adelantar en el orden didáctico.

Por otro lado, en cuanto a la publicación de artículos relacionados con la pedagogía del teatro en general, y con los aportes hechos por Enrique Buenaventura y el Nuevo Teatro, se puede encontrar una bibliografía interesante en la revista *Gestus* de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá, la revista *Ateatro* publicada en Medellín y que actualmente alcanza su décimo quinto número, lo mismo que la revista *Papel escena* de Cali, que llega a su séptimo número.

En el volumen 1 del año 1, de la revista *Gestus* se encuentra un artículo titulado: *El juego como alternativa pedagógica teatral*, de Fernando Arenas Iriarte, en el cual se pone de manifiesto la importancia del juego para la formación actoral: “/.../ el uso de los juegos constituye un medio para abordar el entrenamiento actoral, para expresar la actuación y la conducta humanas y un trampolín para explorar la naturaleza misma del teatro.” (1989: 55). A continuación, llama la atención sobre lo equivocado que resulta confundir el juego con un mero acto recreativo, en tanto: “/.../ el juego tiene un enorme valor en sí mismo que hay que respetar, e impone además sus propias reglas para disfrutarlo. Pero eso no le impide acomodarse a cualquier situación pedagógica; ya sea que estemos jugando a cantar, a pintar, a bailar o a inventar cuentos.” (Arenas Iriarte, 1989: 56). Por otra parte, el artículo también referencia otros aspectos didácticos, tales como: el objetivo de los ejercicios, el papel del docente en el juego teatral, la evaluación y el espacio. (Arenas Iriarte, 1989: 55- 61)

En el número 4 de *Gestus* (1993), hay un artículo titulado: *Teatro Libre de Bogotá: Escuela de formación de actores* de Ricardo Camacho; en él se pone de manifiesto el papel del Teatro Libre como escuela profesional de formación de actores, que nace como empeño de fundar una escuela propia:

Pero si la presencia de la escuela responde a una necesidad ampliamente sentida dentro de la profesión, para el Teatro Libre constituyó a la vez una tabla salvadora y una revolución. Implicó, ante todo, revelarnos contra nuestra propia historia, ya que ninguno de sus primeros integrantes pasó por un instituto digno de ese nombre, y la formación se dio entonces en la práctica, en los libros y en talleres y encuentros con grupos y maestros que llegaban ocasionalmente al país. (Camacho, 1993: 53)

Como se puede ver, pese a lo importante de la información contenida en el artículo, en éste no se hace referencia explícita al componente pedagógico y didáctico que sustenta la formación actoral que se imparte en la Escuela, lo cual la desliga, en cierta forma, del componente curricular tan importante para la sustentación de las propuestas en educación.

En el artículo *El flujo sucesional: un enfoque para la integración del entrenamiento del actor con el movimiento escénico*, de Jennifer Martín (1993), se presenta una exposición sobre la importancia del movimiento y la expresión del cuerpo en el entrenamiento actoral y en la adquisición de la técnica, como parte de las habilidades del actor; en este sentido, sostiene la autora: “La creciente especialización ha traído consigo la formación de un gran número de expertos, todos ansiosos de enseñar lo que saben; los actores pueden estudiar ahora la historia de la danza, por ejemplo, con un especialista en el movimiento del periodo, pantomima con un experto, técnica circense con un payaso, etc.” (Martín, 1993: 5).

En este artículo, se ve ya la aparición del concepto de habilidades, aunque no se expresen en relación con las competencias que al respecto debería adquirir un actor; por demás, es una propuesta foránea de Delsarte que no se inscribe propiamente en una didáctica para la enseñanza del teatro en Colombia y que, por lo tanto, habría que adecuar y modificar si se pretende introducirla en un plan de formación actoral propio.

En un número más reciente de la Revista *Gestus* (Número 6 de 1995) se traen algunos artículos sobre la enseñanza teatral, en los cuales se nota la creciente necesidad de profesionalización del teatro. En el primero de estos artículos dedicado a la Escuela Popular de Arte de Medellín (EPA), se recoge la labor académica que se adelanta entre los profesores de la institución, y dice: “En 1980 se elabora un programa general para ocho semestres orientados a la formación de hombres de teatro a partir del Decreto 073 de enero de 1992, se orienta hacia la estrategia de carácter pedagógico. El objetivo: formar artistas pedagogos para que sirvan al área de educación estética de la escuela formal.” (EPA, 1995: 19). Aunque ya se nota un interés marcado por el aspecto pedagógico y curricular, no hay referencias que permitan visualizar la influencia del Nuevo Teatro y de sus maestros en este intento profesionalizante, pese a que por todos es conocido el impulso que dio este movimiento para la creación de instituciones de educación superior en teatro.

En el artículo *Lineamientos del programa de artes escénicas de la ASAB* (EPA, 1995), se hace un recorrido por el programa de actuación y dirección de la Academia Superior de Arte de Bogotá (Hoy día, Facultad de Artes de la Universidad Distrital), enfatizando en sus objetivos y los grupos en que se divide, pero no se presenta reflexión en torno al tema curricular ni pedagógico, ni tampoco se explicita la teoría y visión de conjunto que permitió la formulación de dicho plan.

En el mismo número de la revista *Gestus*, se reseña brevemente el plan de estudios y los propósitos de formación de la Escuela de Formación de actores del Teatro Libre, que se fundamenta en la formación estética del estudiante: “/.../ permite al estudiante conocer y compartir el arte como medio de conocimiento de una realidad específica, como fruto de un hacer, como formación individual y expresión del ser social y como un proceso histórico y social de transformación de la naturaleza y de la creación.” (Camacho, 1995: 25). En esta visión es claro, pues, el marcado componente social de la creación estética y la preocupación por los colectivos de docentes y estudiantes, lo

cual se puede relacionar, en cierta forma, con los propósitos del taller central, sin ser explícitamente éste el fundamento de la propuesta.

Por otro lado, en *El taller permanente de investigación teatral*, Santiago García (1995), llama la atención sobre el terreno de la investigación teatral y la necesidad de relacionar teoría y práctica teatral, en el interior de las Escuelas Superiores de Teatro y en las universidades; ante lo cual, García señala dos problemas fundamentales relacionados con el privilegio que se le da a la enseñanza pragmática del oficio en las primeras y a la concepción pedagógica de las segundas, que subordina la investigación a los centros norteamericanos y europeos. Finalmente, de manera acertada, el artículo enfatiza en la necesidad de investigar la vigencia de las teorías teatrales para analizar las posibilidades que ofrecen en nuestro contexto. (García, 1995: 28)

Sánchez Medina (1995), en su artículo *Hacia una formación integral*, llama la atención sobre la posibilidad de que el artista se forme a sí mismo a partir de la conciencia actoral y la conciencia escénica; lo anterior, según el autor, requiere de una formación tanto individual como colectiva. Sin embargo, sostiene Sánchez Medina (1995) que, en nuestro medio, el actor carece de herramientas básicas que le ayuden a asumir procesos creativos desde una formación integral; por lo tanto, concluye, no hay condiciones mínimas para los procesos de formación individual y colectiva en el ámbito teatral.

En *Estudio Teatral*, de González Puche (1995), se sostiene que una de las mayores dificultades en la práctica pedagógica es llevar el texto de una manera adecuada; para lo cual presenta como opción, lo que se denomina *estudio teatral*: “/.../ lo que se pretende es escudriñar una parte de la obra para trabajar, pero al mismo tiempo este estudio debe ser una miniatura teatral completa, tiene que poseer un comienzo, un conflicto, un suceso y un final...un marco.” (González Puche, 1995: 40). Y finalmente, señala como ventaja del estudio, la posibilidad de ver una cara oculta del objeto.

Ahora, en el texto *Hacia otro modelo de formación teatral*, de Domenici (1995), Director del Plan de Artes Escénicas de Univalle en 1995, se hace una revisión al teatro experimental que, según el autor, se encuentra en crisis y da lugar al surgimiento de un nuevo modelo pedagógico. Este nuevo modelo, según afirma este autor, “/.../ ya no pasa por los presupuestos del método de ‘creación colectiva’ ni tampoco obedece a la idea de los años 70 de conquistar las escuelas para levantar allí trincheras de los grupos del movimiento del ‘nuevo teatro’.” (Domenici, 1995: 23). En este orden de ideas, el autor presenta una serie de refutaciones a la labor adelantada por el teatro experimental y por su incidencia en el plan de estudios; critica, además, la falta de fundamentación en la formación del actor, así como el abandono del academicismo, la preponderancia de los colectivos de actores y la formación de hombre de teatro que para Domenici, era imposible en cuatro años. Estas falencias en el plan de estudios, mencionadas por el autor, llevaron a su revisión y reforma en 1993, con el fin de “/.../ devolverle al teatro el rigor de sus especialidades.” (Domenici, 1995: 24)

Igualmente, en un artículo publicado posteriormente, *Hacia un teatro pedagógico*, Domenici (1996), apoyando lo anterior, señala la pobreza técnica del programa de Teatro de Enrique Buenaventura vigente hasta 1992, el cual debía ser superado y cambiado el ideario pedagógico, en tanto ya no resolvía las contradicciones, en palabras de Domenici. Según el autor, la utopía creada por el Grupo- escuela, es problemática, en tanto no se puede reunir en una sola estructura dos finalidades que se autoexcluyen; y propone, en consonancia, unos objetivos que giran sobre dos grandes temas: el cuerpo del actor, desde la mirada de la antropología teatral (siguiendo a Eugenio Barba) y el trabajo del actor sobre su papel (Stanislavski), borrando con ello, los principios fundacionales de la Escuela propuesta por Buenaventura en 1978 y desconociendo la lectura y adecuación que de estos mismos temas ya había hecho el maestro. (Domenici, 1995: 23).

En los artículos de Domenici, aunque se intenta una revisión de los fundamentos del primer plan de estudios de Arte Dramático en Univalle, no hay una formulación teórica consistente que permita justificar el cambio y desaparición de dicho plan conce-

bido por Enrique Buenaventura, desde una perspectiva del teatro nacional, clásico y universal, lo cual apoya Domenici, al hacerlo ver como un culto a la escena y no como una recuperación de lo local sin desconocer lo universal, como lo pretendía Buenaventura; esto, en un contexto determinado, abre una posibilidad de investigación en torno a las razones que llevaron a querer borrar este constructo y a desconocer sus potencialidades (que aún hoy día tiene detractores y seguidores), e implementar otro del cual nos dan pocas noticias teóricas en los artículos mencionados.

Libia Esther Jiménez en 1996, en su artículo titulado *El entrenamiento vocal del actor*, sitúa la voz como una de las disciplinas que más tienen que ver con la formación del actor, siguiendo a Stanislavski y a Grotowski; al respecto, sostiene que, en las escuelas de teatro de Colombia, el entrenamiento vocal se hace instintivamente y, a partir de esta situación, propone una integración entre voz y cuerpo, es decir, la posibilidad de mirar la voz como un objeto de estudio que se convierte en un medio de comunicación para el actor. (Jiménez, 1996: 105)

En el artículo titulado: *Pedagogía artística: humanismo, cuerpo e identidad*, Restrepo Hernández (1998) llama la atención sobre la importancia pedagógica de formar humanistas, antes que artistas, como componente central de los elementos pedagógicos de la formación artística. Así las cosas, uno de los aspectos fundamentales que debe tener en cuenta el artista pedagogo, según Hernández, es la transmisión de conocimientos y del total del quehacer artístico. En este mismo sentido pedagógico, el autor sitúa el cuerpo del artista como el terreno propicio para entender la interdisciplinariedad en los procesos artísticos.

Finalmente, el artículo llama la atención sobre el abandono al que se han visto sometidas las artes escénicas: “Hasta el momento han estado dejadas, en nuestro país, a el voluntarismo espontáneo y empírico de quienes aspiran a realizarse profesionalmente en este campo.” (Restrepo Hernández, 1998: 9). Para lo anterior propone enfatizar en una educación integral, reconocer el cuerpo humano como un eje conceptual, filosófi-

co y práctico en la enseñanza de las artes, y establecer nexos entre las tradiciones ancestrales y el arte contemporáneo.

Por otro lado, en lo que respecta a trabajos monográficos realizados en torno a la obra de Enrique Buenaventura propiamente dicha, se destaca la tesis doctoral de la señora Beatriz J Rizk titulada *La dramaturgia de Enrique Buenaventura* (1990), en la cual se presenta un detallado recorrido por la obra del maestro, teniendo en cuenta los tres periodos en los que, según Rizk, se puede situar su obra. En un primer momento la autora reseña algunos aspectos generales de la vida y obra inicial de Buenaventura y las cinco versiones que hizo de *A la diestra de Dios Padre*, obra que lo acompañaría en su desarrollo en el teatro. Para un segundo momento, sitúa la etapa de la plenitud y desarrollo de su arte; allí reseña también la internacionalización de su trabajo y su búsqueda de identidad. Y finalmente, señala la etapa de madurez y de síntesis dialéctica del pensamiento de Buenaventura, en la cual llama brevemente la atención sobre su papel de educador y formador: “Incansable maestro, desde su primera juventud le dedicó tiempo a la docencia /.../ durante sus años de viajero por el continente redactó un manual de literatura en la Guayana Holandesa, en Brasil dio conferencias de literatura en el Colegio de Artes y, así mismo, en Chile dictó cursos universitarios de danza y literatura.” (Rizk, 1990: 301- 302). La autora señala, además, que siempre se le notó a Buenaventura un énfasis en la necesidad de fomentar el estudio del teatro a nivel superior.

Aunque se nota en el texto un interés por resaltar la obra pedagógica del Maestro y su teatro en general, éste carece de un estudio medianamente profundo de los componentes pedagógicos y didácticos que, para la autora, claramente manejaba Buenaventura, pues su intención es referirse a un estudio político, sociológico y cultural del trabajo del T.E.C y de su director, lo cual logra cubrir de manera rigurosa y detallada, hasta final de la década del 80.

Esta misma autora, escribe un libro titulado *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* (1991), en el cual hace un recorrido por el Nuevo Teatro y por

Enrique Buenaventura, especialmente por la metodología de trabajo basada en la creación colectiva. Ésta, según Rizk, está compuesta por varias etapas: investigación y elaboración del texto, división del texto, la improvisación, el montaje y la representación ante el público. Otro trabajo realizado alrededor del saber pedagógico de Buenaventura es el de Ángela María Arce, titulado *Pedagogía teatral. Los elementos del saber pedagógico en la didáctica de los lenguajes corporales*, pero en éste solo se aborda uno de los componentes de los estudios teatrales, dejando por fuera elementos como la voz, la actuación y el desarrollo que en estos aspectos hace Buenaventura.

En conclusión, Enrique Buenaventura es visto como un gran humanista y el movimiento iniciado por él con el Nuevo Teatro Colombiano, pese a sus detractores, es considerado una fuente de conocimiento artístico, eso queda claro en las diferentes investigaciones reseñadas anteriormente; sin embargo, aún no se le ha visto como un teórico en el área de la enseñanza teatral, lo cual sería un campo muy interesante de explorar, más cuando se habla de él como un maestro y se le considera pionero en la enseñanza teatral en Colombia.

Recordemos que Enrique Buenaventura fue cabalmente un Hombre de Teatro, un artista creador que logró dimensionar su arte en el ámbito nacional e internacional, plasmado en una labor continua con el Teatro Experimental de Cali (TEC), grupo que se crea en 1955 y a la fecha ofrece una actividad cultural y teatral permanente en su sede en la ciudad de Cali. Dijo Enrique:

El Teatro Experimental de Cali, Colombia, es un grupo de teatro independiente (no es oficial ni comercial) que trabaja con la dedicación de un teatro profesional, pero cuyos integrantes hasta este momento, se ven obligados a vivir de otros trabajos o profesiones y en contados casos de la docencia teatral. El TEC tiene en Cali una sede propia conseguida con los dineros de los premios ganados en festivales nacionales cuando el grupo era oficial y con la ayuda de los artistas plásticos que donaron cuadros para una rifa pro casa del TEC” (Buenaventura, 1969a: 2)

Publicó cerca de 10 obras editoriales y llevó más de 60 creaciones a la escena teatral. Entre sus obras más destacadas están: *A la diestra de Dios Padre* (5 versiones), *Los papeles del infierno*, *Réquiem por el padre de las casas*, *Historia de una bala de plata*, *Vida y muerte del fantoche lusitano*, *Ópera bufa*, *La estación*, *Soldados* y *La orgía*.

La mayoría de sus obras literarias, cuentos, poemas y obras teatrales, permanecen inéditas, pues se ufanaba de pertenecer a una cultura de tradición oral. Acerca de Buenaventura, Emilio Carballido sostuvo “/.../ dramaturgo individual y una compleja personalidad múltiple; lo más fácil es verlo como un equipo de artistas que incluye un teórico brillante, un gran director de escena, un actor muy notable, un maestro de alcance mundial, un dibujante con gracia, un percusionista incansable, un organizador y varios utileros, tramoyistas, diseñadores, todos dentro de un cuerpo robusto con una cara socarrona y luminosa” (Carballido, 1990: 7)

Por su parte, Carlos José Reyes historiador y dramaturgo se refiere al maestro como

Director escénico, maestro y formador de actores, actor, dramaturgo y promotor cultural, Enrique Buenaventura lleva ya medio siglo dedicado al teatro, desde las primeras experiencias que realizó como estudiante y viajero, hasta la consolidación de su actividad profesional en el teatro de Cali (TEC), grupo con el que ha trabajado a lo largo de un poco más de cuatro décadas. Esta obra incluye el teatro que hasta hoy se hallaba inédito del dramaturgo caleño, el más prolífico autor colombiano del siglo XX en su género” (Reyes, 1997: s.p)

Gabriel Ma. Flórez Arzayúz (1963), escritor y crítico de teatro, en una de sus publicaciones “*Teatro*” describe al maestro Buenaventura así:

Evitando las evasiones fáciles y bien remuneradas, Buenaventura ha demostrado un tesón y una honestidad artística, un deseo de superación y una con-

fianza en su propia vocación, poco comunes entre nosotros. Si el estilo es el hombre, la obra de Buenaventura revela impresionantemente su misma personalidad. No improvisa. Largos y muy duros años de peregrinar por los campos de la filosofía, de la pintura, de la literatura y el teatro, pero sobre todo una aguda y angustiosa percepción de la condición humana han dado madurez a sus inquietudes dramáticas. Su labor es callada, tesonera y exigente. (Flórez Arzayùs, 1963: 3)

Buenaventura es pues, en palabras de Mario Yepes “/.../mano que escribió como pocos –y apenas estamos empezando a medirlo-, mano que pintó, dibujó, hizo grabados, escenografías sin cuento, tramoya, utilería; manos que tañeron los tambores negros, que siempre le fascinaron. (2009: 1)

En este sentido, el Maestro es, como en su propuesta, un Hombre de Teatro, quien siguiendo principios clásicos de la existencia, parte de una niñez teórica, pasa por una juventud constructora de experiencias en la que, al modo de Gadamer, piensa lo pensado; hasta llegar a una madurez sabia en la que construye su propia ruta hacia un saber teatral.

1.4 Obra de Enrique Buenaventura

A partir de la primera etapa de esta investigación, se encontró que el conjunto de documentos constituyentes de la teoría teatral desarrollada por el Maestro a lo largo de 40 años de producción académica y artística, se podía dividir en subtemas que fueron agrupados en categorías generales, tal como se presenta a continuación:

Antropología. En su conjunto, los siguientes documentos, expresan los vínculos entre la teoría antropológica y la teoría teatral, desarrollando una tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por examinar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura, adoptando una perspectiva etnoescenológica para expresar estas prácticas.

- ✓ Historia y teoría del teatro
- ✓ La balsada, una celebración navideña en la costa del pacífico
- ✓ Teatro como práctica significativa
- ✓ Sobre la magia

Historia. Es la manera en que un texto o una representación hablan de su época, su vínculo con la historicidad. El problema más delicado es comprender la relación entre dramaturgia e historia, toda obra dramática hace intervenir una temporalidad y representa bajo este aspecto un momento histórico de la evolución social; la relación del teatro con la historia es en este sentido un elemento constante y constitutivo de toda dramaturgia.

- ✓ La manera como la pieza refleja una determinada realidad
- ✓ Personalidad del teatro colombiano en el contexto del teatro latinoamericano
- ✓ Notas sobre el teatro pre-colombino

Creación colectiva. Es un método de trabajo desarrollado por el Teatro Experimental de Cali, en donde la exigencia mayor es que sea un teatro de investigación, que requiere para estar a la altura del objetivo, una alta cualificación y polivalencia en los participantes.

- ✓ ¿Cómo se monta una obra en el TEC?
- ✓ Texto Anexo No. 1
- ✓ Notas al método del TEC
- ✓ Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC
- ✓ Ensayo de dramaturgia colectiva
- ✓ Ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto
- ✓ La creación colectiva como una vía del teatro popular
- ✓ La profesionalización en el "Nuevo Teatro"

Bertolt Brecht. Este autor, ya clásico, es representante de un teatro denominado épico, crítico, dialéctico o socialista, y de una técnica interpretativa (distanciamiento) que favorece la actividad del espectador. El sistema Brechtiano no es una ortodoxia que suministra fórmulas para el trabajo de escenificación; al contrario, debe permitir montar obras de acuerdo con las exigencias de cada época y en el contexto ideológico que les corresponde. Este autor será materia de estudio en la producción del maestro Buenaventura.

- ✓ De Stanislavski a Bertolt Brecht
- ✓ A través de la piezas de Brecht
- ✓ La formación de los temas constantes en Bertolt Brecht a través de acontecimientos vividos e influencias literarias
- ✓ Teatro épico y teatro didáctico de Bertolt Brecht
- ✓ Visión histórico - estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina
- ✓ Brecht y el teatro dialéctico.
- ✓ La búsqueda del derecho
- ✓ Bertolt Brecht 1898 – 1956

Adaptaciones. En el núcleo temático se desarrolla un concepto que entiende la adaptación como la transposición o transformación de un texto o un género en otro. La adaptación afecta los contenidos narrativos (el relato y la fábula) mientras que la estructura discursiva, sufre una transformación radical debido a la adopción de un dispositivo de enunciación totalmente distinto, esto requiere de un trabajo dramaturgico a partir del texto destinado a ser escenificado.

- ✓ "La Celestina". Notas sobre la adaptación
- ✓ Modo de producción y práctica significativa en "La Celestina"
- ✓ Edipo Rey. Notas de dirección y montaje
- ✓ Notas sobre "Edipo Rey". Una gran experiencia

- ✓ Una lección de teatro
- ✓ ¿Por qué celebramos el centenario de Lope?
- ✓ El canto de Fantoche y el teatro documentado
- ✓ El rey Ubu, de Alfred Jarry (1873 - 1906). Notas sobre adaptación
- ✓ El convertible rojo (Comentario)
- ✓ Reflexiones sobre la obra de Molière
- ✓ "En la diestra de Dios padre". Versión teatral del famoso cuento de don Tomás Carrasquilla
- ✓ Señoras y señores "La Candelaria" presenta: "Los diez días que estremecieron al mundo"
- ✓ "Vida y muerte del Fantoche Lucitano"
- ✓ El convertible rojo
- ✓ El que dijo que si y el que dijo que no
- ✓ "Los inocentes". La adaptación

Enseñanza Teatral. En este subtema se propone estudiar e investigar una educación experimental en el ámbito de la enseñanza del teatro y tiene por objeto: estudiar las condiciones de recepción de los documentos, los contenidos y su evaluación, el papel del educador y del alumno en el proceso educativo.

- ✓ En busca de un método para la enseñanza teatral
- ✓ Ponencia sobre teatro estudiantil (en el marco del II seminario nacional sobre teatro estudiantil en Villavicencio)
- ✓ III Taller nacional de formación teatral
- ✓ La elaboración de los sueños y la improvisación teatral
- ✓ La enseñanza teatral
- ✓ Taller nacional de promoción teatral en Popayán, organizado por la CCT y auspiciado por Colcultura
- ✓ Historia y teoría del teatro I - IV (Plan de estudios UNIVALLE)
- ✓ II taller nacional de formación teatral
- ✓ Taller central I, III, IV, VI, VIII (Plan de estudios UNIVALLE)

- ✓ Actuación
- ✓ Taller Central VII, Escuela de teatro UNIVALLE
- ✓ El teatro como carrera universitaria

Lingüística. Desde un punto de vista metodológico, la lingüística es una ciencia privilegiada para el estudio de la práctica teatral; no sólo en lo que atañe al texto por ser verbal su materia de expresión –sobre todo en los diálogos–, sino también en lo tocante a la representación, dada la relación existente entre los signos textuales y los signos de la representación.

- ✓ Elementos del análisis del relato
- ✓ Curso de poética
- ✓ El enunciado verbal y la puesta en escena
- ✓ La relaciones entre los "actos de habla" y "las acciones teatrales"
- ✓ Metáfora y puesta en escena
- ✓ Aclaraciones sobre el trabajo de los sábados
- ✓ El espacio escénico como espacio pictórico
- ✓ Los lenguajes no verbales en la vida cotidiana
- ✓ Sobre la coherencia (En el trabajo sobre los actos de habla)
- ✓ Los leguajes no verbales y el teatro
- ✓ La imagen teatral
- ✓ Ópera Bufo. Notas sobre una experiencia
- ✓ Notas sobre kinesia y proxemia
- ✓ El modelo actancial

Teatro y cultura. Este conjunto de documentos relacionan el núcleo temático teatro y cultura, aquí clasificamos los documentos que abordan temas como: identidad, concepto de cultura, neocolonialismo, recepción de la obra, ideología, política, y son los estudios que Enrique Buenaventura realiza en torno a conceptos con amplia movilidad social como es el caso del concepto de Cultura.

- ✓ Masas y minorías sobre teatro popular
- ✓ Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio
- ✓ El teatro y la clase obrera
- ✓ Carta a los nuevos directores de obras en el TEC
- ✓ La revolución cultural está en todas partes
- ✓ La mujer como actriz
- ✓ Cuando el grupo se convierte en vocero de una ideología
- ✓ El movimiento teatral colombiano en 1978
- ✓ Teatro y política
- ✓ Teatro y cultura
- ✓ El arte no es un lujo
- ✓ ¿Qué es la CCT?
- ✓ El debate sobre el Teatro nacional
- ✓ Teatro o "Teatro": Dialogo entre dos maneras de ver.
- ✓ El nuevo Teatro y sus relaciones con la estética
- ✓ La actualidad de los clásicos (Conferencia dictada en la Cámara de Comercio de Medellín)
- ✓ El arte nuevo de hacer comedias y el Nuevo Teatro
- ✓ Teatro e identidad cultural
- ✓ El nuevo Teatro
- ✓ Situación actual del teatro en América latina
- ✓ Festival nacional del nuevo Teatro
- ✓ Historia del nuevo Teatro
- ✓ El choque de dos culturas
- ✓ Festival del nuevo Teatro colombiano
- ✓ ¿Qué es el TEC?
- ✓ ¿Por qué otra vez "la diestra"?
- ✓ Teatro y Cultura (Nacional y Latinoamericana)

Dramaturgia. La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica o la poética del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o

bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.

- ✓ Dramaturgia
- ✓ La dramaturgia en el nuevo Teatro
- ✓ Sobre Dramaturgia
- ✓ Notas sobre Dramaturgia (tema, mitema y contexto).
- ✓ Dramaturgia del actor
- ✓ Balada de los ahorcados de Francisco Villón (Análisis)
- ✓ Notas sobre Dramaturgia
- ✓ Seminario de Dramaturgia
- ✓ La Dramaturgia del actor

Artículos varios. Esta serie de artículos muestran el interés del maestro por la exploración de otros ámbitos en la escritura, están publicados en diferentes revistas, y en algunos casos, inéditos.

- ✓ Notas sobre la puesta en escena
- ✓ Teatro y Literatura
- ✓ Notas sobre la psicología de los personajes
- ✓ Arte en Colombia, los pintores Antioqueños
- ✓ El ánimo sola
- ✓ Macbeth
- ✓ El Quijote de Cervantes y el Quijote de Unamuno
- ✓ Leer hasta la locura

Textos dramáticos. Esta serie de obras corresponden a la producción de textos teatrales escritos por el maestro Buenaventura, desde el año de 1959 hasta el 2002.

- ✓ América
- ✓ Barba Azul
- ✓ Blanca Nieves y los siete enanos
- ✓ Cantaliso
- ✓ Caperucita Roja
- ✓ Cristóbal Colón
- ✓ Crónica (La enrevesada historia de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar)
- ✓ El ánima sola. (Adaptación teatral inspirada en el cuento homónimo de don Tomás Carrasquilla)
- ✓ El canto de la sirena
- ✓ El convertible rojo
- ✓ El diablo llegó a la aldea
- ✓ El dragón de los mares
- ✓ El encierro
- ✓ El entierro
- ✓ El Guinnaru
- ✓ El lunar en la frente
- ✓ Los papeles del infierno
- ✓ El menú
- ✓ La audiencia
- ✓ La autopsia
- ✓ La maestra
- ✓ La orgía
- ✓ El monumento
- ✓ El nudo corredizo
- ✓ El padre
- ✓ El presidente
- ✓ El utopista
- ✓ Escuela para viajeros
- ✓ Juan Sin Tierra
- ✓ La bella durmiente del bosque

- ✓ La Cenicienta
- ✓ La corista
- ✓ La encrucijada
- ✓ La estación
- ✓ La farsa de las equivocaciones
- ✓ La guariconga
- ✓ La hija del jornalero que se voló con un jilguero
- ✓ La huella
- ✓ La mina
- ✓ La requisa
- ✓ La ronda
- ✓ La tierra
- ✓ La tortura
- ✓ La tragedia del rey Christopher
- ✓ La trampa
- ✓ Los comuneros
- ✓ Los tres Juanes
- ✓ Macbeth
- ✓ Ópera bufa
- ✓ Paulina
- ✓ Pequeña composición poética
- ✓ Proyecto piloto
- ✓ San Antoñito
- ✓ Se hizo justicia
- ✓ Seis horas en la vida de Frank Kulack
- ✓ Simbad el marino
- ✓ Sketch de las finanzas
- ✓ Soldados. Masacre de las bananeras
- ✓ Sopa de piedras
- ✓ Tío Conejo zapatero
- ✓ Tírano Banderas

- ✓ Ubú Rey
- ✓ Un réquiem por el padre Las Casas
- ✓ Vida y muerte del fantoche lusitano
- ✓ La jura del Rey Fernando VI

CAPÍTULO II LA FORMACIÓN DE ENRIQUE BUENAVENTURA

Enrique Buenaventura (ver anexo 5) fue un pedagogo que entendió desde muy temprano el hecho escénico no sólo como una creación poética, sino como un objeto que debe ser investigado, como cualquier científico social; que las otras disciplinas como la historia, la lingüística, la literatura, la pintura, la música, eran fundamentales al momento de crear una forma estética, pero sobre todo para formular propuestas de formación actoral: métodos como el de la *Creación Colectiva*; ejercicios de técnica vocal a partir de la imagen fónica; estudio e investigaciones de los actos de habla del lenguaje; trabajo, análisis, reflexión y escritura sobre teoría teatral, desde la perspectiva antropológica, histórica y sociológica; es decir, un corpus teórico formativo que va a estructurar todo su ideario pedagógico soportado en una didáctica específica para la enseñanza teatral.

Digamos pues que esta investigación asume un punto de vista que procura identificar y mostrar al creador íntegro que fue el maestro Enrique Buenaventura desde la óptica de lo pedagógico, en este sentido la tesis básica de este primer período de formación es que los ámbitos de experiencia vital en su juventud se constituyen en ricos caminos de exploración creativa, que el Maestro no abandonará ya. Que continuará explorando desde diversas vertientes pero siempre extrayendo desde la inagotable cantera de lo popular: ideas, temas, sentidos, cuentos, mitos, leyendas que le permitirán nuevas reelaboraciones, nuevas versiones de ellos, temas renovados, nuevos mitos, nuevas metáforas y analogías de la realidad.

2.1 Primeros años: epopeya caribeña

Del testimonio fraternal de Nicolás Buenaventura Alder (hermano mayor) sabemos que Enrique en sus años adolescentes es un lector *canibal* como él lo llama, que su lectura del Quijote lo apasiona y desde muy temprano lee a los clásicos, dijo Nicolás “/.../su primera incursión de bibliómano, fue necesariamente la pequeña biblioteca del hermano mayor, Selma Lagerloff, Dostoievski, Azorín, Neruda, Federico García

Lorca, don Miguel de Cervantes (claro está). Todavía están allí garrapateadas sus anotaciones a la interminable historia de la novela de don Marcelino Meléndez y Pelayo. (Buenaventura Alder, Nicolás, 1997: 46).

Sabemos también que termina su bachillerato en el colegio de Santa Librada en Cali, en donde es recordado por realizar parodias e imitaciones de los profesores del colegio, habilidad que lo eximió de muchos de sus exámenes; posteriormente viaja a Bogotá e ingresa a la Universidad Nacional como estudiante de Filosofía y Letras, de paso, asiduo visitante de la Escuela de pintura de la Facultad de Bellas Artes. De aquella época datan dos escritos publicados en 1946: un artículo sobre el pintor antioqueño Pedro Nel Gómez y otro titulado: *El Quijote de Cervantes y el Cervantes de Unamuno* (1946). El mismo fue un dibujante diestro (Ver anexo 6), un grabador con talento que puso al servicio de la enseñanza teatral, mediante la elaboración de bocetos y diseños escenográficos.

Del prólogo de Carlos José Reyes para el *Teatro Inédito de Buenaventura* (1997) y de la investigación hecha por Beatriz J. Rizk: *La Dramaturgia de Enrique Buenaventura* (Rizk, 1990) se identifican con claridad, algunos núcleos clave de formación autodidacta del joven Enrique en su peregrinaje de cinco años por Latinoamérica; desarrollados posteriormente en su obra creativa de dimensión universal y en su formación como maestro; ellos se pueden resumir en:

- ✓ Viajar al Chocó y contactarse con el mundo mágico espiritual de estas comunidades negras; escuchar los relatos de su tradición oral, costumbres, romances y rituales.
- ✓ Haber sido espectador de la obra *La muerte de un Viajante* del dramaturgo norteamericano Arthur Miller, según dice Carlos José Reyes: “/.../esta obra le abre los ojos sobre un tipo de teatro moderno, que le permite al actor construir su trabajo de un modo más auténtico y convincente. El mundo interior del personaje, sus motivaciones psicológicas, sus vivencias, le abren un amplio panorama. /.../”

decide entonces vincularse a la compañía de Francisco Petrone, que se haya en gira por América del Sur.” (Reyes, 1997: s.p)

- ✓ Perseguir un sueño con esta compañía teatral viajando a Bogotá y Caracas; sueño que no desaparece a pesar de que la compañía sí lo hace: “Posteriormente se embarca hacia varias islas del Caribe que lo impresionan por la riqueza y diversidad de las etnias de sus habitantes, por el calor y variedad de sus culturas, por el mundo mágico de sus rituales, fiestas y espectáculos populares /.../ de estas impresiones sobre el mundo caribeño surgirá una de las vetas más profundas y permanentes de su dramaturgia.” (Reyes, 1997). Sueño que en parte se plasma en el conocimiento y vivencia de formas culturales, lenguas e idiosincrasias caribeñas, otro saber que no lo abandonará e influirá en su producción artística y carácter universal de su pensamiento.

- ✓ Viajar al Brasil, que lo pone en contacto con una dimensión de fiestas y celebraciones de los negros, como el *candomblé*, baile que recoge milenarias tradiciones de creencias y cultos africanos. En Brasil descubre el nacimiento de un importante teatro moderno, conjuntos renovadores como el *Teatro Oficina de Pernambuco* y el *Teatro Arena de Sao Paulo*. De esta experiencia recogerá la lección de un teatro inspirado en historias, refranes, cuentos y anécdotas de carácter popular.

- ✓ Viajar a Buenos Aires, Argentina, y su relación con el teatro independiente, “/.../ el recorrido por América del Sur conduce al viajero empedernido, hacia la Argentina: Buenos Aires se le aparece como un descubrimiento revelador, no sólo por ser la más europea y desarrollada de las ciudades de Latinoamérica, de un carácter cosmopolita, con una activa vida artística y cultural, sino sobre todo por el hecho de que allí se desarrolla una intensa y renovadora experiencia de teatro moderno, cuya primera manifestación descubrió en la pieza de Arthur Miller montada por Petrone.” (Reyes, 1997). Será éste un ideal de formación para el joven Enrique, que se revertirá años después con la creación de un grupo independiente en la

ciudad de Cali y que se caracterizará por su interés en una dramaturgia nacional que reivindique nuestros temas latinoamericanos:

Cuando trabajé en Buenos Aires, en el Teatro Independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado grupos, la mayor parte a manera de cooperativas, es decir, que no dependían de una empresa y en el cual se formaban autores, directores y escenógrafos. Para mí esto era una revelación y una revolución. Se discutía, se estudiaba a Stanislavski, se hablaba de Brecht, se montaba a los clásicos de manera audaz y se llevaban a escena nuevos textos de autores extranjeros y nacionales, aquellos que no interesaban a las compañías tradicionales comerciales ni al teatro oficial (Rizk, 1990)

- ✓ No sólo Buenos Aires influye en su formación, parte de este viaje incluye a Chile en donde establece una relación directa con Agustín Siré, actor y promotor de teatro de los años cincuenta quien lo vincula como profesor y colega en la Escuela de Teatro de Santiago de Chile.

De todo lo anterior se concluye que Enrique tuvo una formación múltiple, variada y rica en experiencias de vida; que hubo un entrañable contacto con la cultura popular que nunca terminaría mientras viviera. Enrique lo practicó: cada nueva experiencia creativa, es una lección de vida; siempre estudiando o aprendiendo; reflexionando críticamente; un tema conduce al otro y éste al otro, hasta constituirse su obra en un largo tejido, denso, rico y variado; por esto deja un legado de muchas facetas y de muchos caminos por recorrer.

Así, este primer período de formación se nutre de dos vías: por un lado la cuentística popular, los ritos y mitos de la cultura africana, las expresiones de la cultura negra e indígena, las danzas y el teatro; y por otra parte, el conocimiento de lo “*culto*”, la literatura dramática universal: Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Sófocles, entre otros.

Es el año de 1955, Cali clama desde sus esferas artísticas e intelectuales, por un ámbito teatral renovado que haga resistencia al auge del cine; para esta época existía un conjunto de intelectuales y artistas que trabajaban en el IPC (Instituto Popular de Cultura) denominados: *Artistas del Pueblo* orientados por el profesor Octavio Marulanda¹² : esta primera etapa de trabajo maduró con el proyecto de llevar a escena una obra de autor colombiano, fue escogido Luis Vargas Tejada (1802-1829) con la comedia *Las Convulsiones*, escrita en la época de la independencia y estrenada en el Bosque Municipal, en un escenario al aire libre, con una asistencia de público, calculada por el Diario *Relator*, en no menos de cinco mil personas.

2.2 El regreso de Enrique, corsario de muchos mares

Aunque la fundación de la Escuela de Teatro de Bellas Artes (Cali) data de 1955, Antonio María Valencia, ya había hecho contactos, años atrás, con Margarita Xirgú-la actriz de *La Barraca* de García Lorca, en su gira por el país, con el fin de fundar una escuela de teatro; idea que no pudo cristalizar debido a falta de fondos y al desinterés gubernamental en los años 40; pero en el momento de la fundación las condiciones eran otras y se dio una movilización de fuerzas alrededor de la perspectiva y la expectativa que generaba la incipiente teLeviora nacional. Para ese entonces, la directora de Bellas Artes, Elvira Garcés de Hanaford, reunió a algunos profesores entre los pocos que había en la ciudad, inclusive auspiciando la repatriación del joven Enrique Buenaventura, quien se encontraba en Chile ofreciendo conferencias y talleres sobre rituales afroamericanos en el Teatro de la Universidad de Chile y un curso de Danzas Rituales Afroamericanas en el ballet de la misma universidad.

Así las cosas, para los años 50 Enrique tiene su primer acercamiento a la academia cuando es llamado a regresar a su ciudad y efectivamente abandona el cono sur para

¹² Gestor, autor, e investigador de importantes obras y cuentos nacionales, como por ejemplo Las rondas y cuentos infantiles para la escuela colombiana, director de teatro, promotor de revistas y dedicado, hasta su desaparición, a la organización y fortalecimiento de la música de Ginebra-Valle, donde se realiza el festival del Mono Núñez. Folclorólogo y también historiador.

vincularse como profesor y director de la novel Escuela de Teatro de Bellas Artes, adquiriendo además el compromiso de remontar *Las Convulsiones* en el IPC; sobre ello Enrique escribe en el *Programa de Mano*: “/.../Al ofrecer esta obra queremos contribuir modestamente a la recuperación de una tradición valiosa. Es evidente que la corriente revitalizadora del teatro en América, impulsada por el movimiento de los teatros experimentales, que tanto beneficio han traído al arte dramático, comienza a llegar a nosotros y nos hallamos en vísperas de un resurgimiento del teatro nacional. Necesitamos entonces de un contenido auténtico y propio si es que queremos que la nueva etapa sea perdurable/.../” (Buenaventura, 1957: s.p)

En su papel de profesor, en el mes de octubre de 1955 da inicio a las clases en Bellas Artes con la asistencia de numerosos estudiantes entre los que se contaban locutores y radio-actores, artesanos y artistas de otras expresiones y bachilleres recién graduados que llegaron motivados por diversas quimeras. Dice Fernando Vidal Medina, “/.../El plan de estudios se diseña siguiendo los lineamientos del plan de estudios de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) y de la Universidad Católica de Chile, ambos programas con lustros de tradición en este campo. Las principales asignaturas eran: Interpretación y Foniatría, Esgrima y Expresión Corporal e Historia del Teatro.” (Vidal Medina, 2005: 45). Para esta época la interpretación le sugiere al actor la construcción del personaje a partir de las características que ofrece el texto dramático, resaltando un procedimiento que se puede resumir de la siguiente manera: se hacen lecturas cuidadosas del texto hasta lograr una adecuada comprensión de éste, posteriormente se hacen lecturas en voz alta, interpretadas, para visualizar al personaje; seguidamente se hacen lecturas sobre el escenario, tratando de crear los desplazamientos hipotéticos del personaje en estos espacios de ficción, luego de varios ensayos el actor empieza a “encarnar o a vivir ” el personaje.

En aquel entonces la técnica vocal está más relacionada con la voz del cantante y los ejercicios guardan estrecha relación con las escalas melódicas, con la proyección de la voz y con algunos ejercicios de pronunciación y de dicción; la esgrima como asignatura le permite a los estudiantes el desarrollo de destrezas físicas, de movimientos

corporales coordinados, de un alto nivel de concentración y reproduce de alguna manera la relación protagonista- antagonista, o acción- reacción, estímulo-respuesta; éste es el primer reto que debe enfrentar el director español Cayetano Luca de Tena¹³: ¿Dónde conseguir profesores para estas especialidades?, a renglón seguido, otro no menos complicado: ¿Cómo formar actores a partir de zapateros, artesanos, estudiantes, obreros, amas de casa, en resumen, con gente de extraordinaria voluntad y escasísimo conocimiento teatral? Inerme frente a esta apabullante realidad, don Cayetano renuncia.

Asume los retos, nuestro recién llegado Enrique Buenaventura, quien ofrecerá la cátedra de *Interpretación y de Expresión corporal*; el profesor Miguel Mondragón asume la asignatura de *Esgrima y Mímica teatral*, y de *Foniatría* se encargarán los profesores de Canto del Conservatorio; todo este proceso acompañado de investigaciones basadas en el principio real que resaltan la tradición y el pasado mediante las formas folclóricas de representación que son dramatizadas a partir de estilos medioevales como los misterios y los autos sacramentales, como es el caso del misterio de la *Adoración del Los Reyes Magos*, y *La Natividad*, que llegará hasta los ensayos generales, además de obras como *Las Convulsiones*, de Vargas Tejada.

Pasarán cerca de cuatro años en los que la principal preocupación de Enrique y su cuerpo docente, se concentrará en el trabajo de montaje de diferentes obras que permitieran un contacto con el imaginario y con los temas e intereses propios de este público, además de una presencia continua del teatro en la sociedad que así lo reclama; es de anotar también que desde las primeras experiencias del año 55 en adelante se establecen relaciones entre las artes, es decir, los músicos del conservatorio com-

¹³ Dice Fernando Vidal: “.../el gobierno nacional de Rojas Pinilla decide desplazar a don Cayetano a la ciudad de Cali con el encargo de dirigir la nueva escuela departamental de teatro, seguramente por sus desavenencias con Seki Sano, pues compartían una misma profesión pero dos orillas ideológicas antagonicas: el japonés, nacionalizado mexicano, era militante comunista y el español, un falangista con cicatrices de la guerra civil.” (2005)

ponen la música y dirigen las orquestas; los pintores diseñan y realizan la escenografía; los bailarines montan las coreografías de las obras, entre otros.

Buenaventura elige, en este proceso que nace, orienta y lidera, el camino de *Aprender- haciendo*, que por medio de una formación continua, exigente y participativa, da sus frutos en la obra: *A la diestra de Dios Padre*. Cuando esta obra se llevó a escena por motivo del centenario del nacimiento del maestro Tomás Carrasquilla, dice Octavio Marulanda: “/.../toda la escuela se transformó en un comité de trabajo, hubo reparto de tareas de investigación en varias comisiones: una de lenguaje (léxico popular), otra de ambiente social y costumbres, y desde luego, las de escenografía, vestuario, etcétera. La versión dramática fue hecha por Enrique, conservando el formato de mojiganga con aproximación al sainete antioqueño/.../” (Marulanda, 1984: s.p)

Así las cosas, la Escuela y el plan de estudios se relacionan con el proceso de montaje, constituyéndose en evidencia del un principio pedagógico: la escuela en la vida; si entendemos que la función básica de una escuela consiste, para nuestro caso, en la formación de actores, y que la función básica de un grupo es la producción de obras de teatro, vemos cómo al unir estos dos ámbitos se retroalimentan, se complementan en un particular encuentro para producir un nuevo sentido en el trabajo teatral.

En este caso instaurar el Teatro Escuela de Cali como institución de la cual hacen parte los actores con mejor formación y que dedican un tiempo extra a la producción, presentación y relación con el público de las obras, y por otro lado la escuela que continúa en su proceso de formación en donde necesariamente el currículo ha de ser transformado.

2.3 Del barco a sus raíces: características pedagógicas de la Escuela de Teatro de Cali

Este apartado se dedicará a evidenciar el camino de construcción de una escuela de teatro emprendido por Enrique desde el año 1955 hasta 1961, periodo en el cual se

hace fundamental la idea de echar raíces, es decir, darle fin al viaje en barco emprendido los años anteriores por el Caribe y Suramérica y comenzar a construir una forma teatral que le permita identidad al teatro colombiano.

En el año 55 los planes de estudio con los que se formaba a los estudiantes, correspondían a otros contextos como los de España y Chile, por ejemplo. Buenaventura es consciente de la necesidad de revisar nuestras tradiciones e implementarlas en temas y puestas en escena que propicien, para esta época, la construcción de un “Teatro Nacional”¹⁴.

En este sentido, Buenaventura apunta hacia la implementación de temas de un entorno que proporciona una distancia más corta, en la medida en que estos montajes se vinculan de una manera directa con el público. Pero además, para los actores serán estos temas regionales y locales los que impactarán su hacer escénico, igualmente representativos y significativos en su formación.

De otro lado, era urgente la necesidad de ampliar el horizonte cultural de estos jóvenes actores, por lo que precisarán de Buenaventura, además de la formación en el área específica del teatro, entre saberes del lenguaje, la literatura, la historia, la geografía, entre otras disciplinas periféricas y precedentes a ese salto hacia una puesta en escena del teatro universal.

En cuanto al trabajo de interpretación, éste se irá transformando gradualmente en una actuación más compleja que significa la construcción de un personaje, lo que le hará

¹⁴ *A la Diestra de Dios Padre* es el primer intento serio en esta oportunidad de hacer trabajo colombiano de calidad. El culto público del *Colón* así lo compendió y no escatimó al grupo y al director, aunque en el fondo guardara sus reservas a la versión de Buenaventura. (*La República*, agosto de 1958); y en *El Espectador*, Pedro Gómez Valderrama, miembro destacado de la revista *Mito*, dice a propósito de la *Diestra de Dios Padre* y otras obras: “¿Puede hablarse de un Teatro Nacional? Quienes estamos vinculados con el festival de teatro en Bogotá creemos que sí. Creemos que está formándose un verdadero teatro colombiano”

demandas y urgencias a la *expresión corporal* y a la *foniatría*, en la medida en que se asumen textos clásicos.

En el campo de las teorías se empieza la traducción del alemán al español de algunos pocos de los textos de Bertolt Brecht, escritos teóricos que llegarán de primera mano a Buenaventura cuya lectura, estudio e interpretación se plasmarán en el artículo que aparece en la revista Mito número 21 (Septiembre-Octubre de 1958, p: 177); Buenaventura publica el artículo *De Stanislavsky a Bertolt Brecht*, el ensayo es una reflexión sistemática sobre el hecho teatral. Esta visión crítica sobre dichas teorías va a incidir directamente en la pedagogía teatral.

Para el caso del autor ruso formar un actor se logra a través de las acciones físicas, de la emoción y de la *encarnación* del personaje, es decir , el actor debe vivir orgánicamente el personaje, identificarse con él y transmitir al público ese conjunto de emociones; para esto se realizan diversos ejercicios que propone el sistema mencionado; para el caso del autor alemán, anuncia el surgimiento del teatro *científico* el cual desarrollará uno de los núcleos fundamentales que es el distanciamiento, de tal manera que el actor no se identifica con el personaje sino que obra en consecuencia, preguntándose el porqué las decisiones fundamentales del personaje son éstas y no otras, permitiéndole al público una reflexión en torno a los grandes dramas humanos.

Con respecto al currículo propuesto por Enrique, dice una de sus estudiantes:

/.../en la escuela se contemplaba un primer período que se llamaba educación teatral y que consistía en tres años, y un año de práctica, pero resulta que eso era mentira, porque los cuatro años fueron siempre de práctica, durante ese tiempo siempre estuvimos participando de montajes de 6:00 p.m. a 9:00 p.m. estábamos en clase y luego hasta las 11:00 p.m. ó 2:00 a.m. en el montaje...” (Ana Ruth Velasco citada por Mina, 2005: 23); “/.../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 co-

mo 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/.../ Sobre los contenidos: 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 (Fernández citado por Mina, 2005: 25)

Para esta época Buenaventura rescata la memorización como una herramienta para desarrollar en el actor, no sólo el aprendizaje del texto sino la capacidad de observación y la memoria a largo plazo que le va a permitir la construcción de diversos personajes en su trasegar teatral. “/.../ lo más rico para nosotros, era abordar una obra. Cada uno empezaba a buscar su personaje con la guía de él [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.” (Fernández citado por Mina, 2005: 27)

La observación en campo como principio de investigación propuesto e implementado por Enrique, se constituyó en una herramienta eficaz en el momento de nutrir al estudiante-actor para la construcción del personaje; por medio de una libreta de notas los estudiantes tomaban datos e impresiones de sujetos de la vida real que por características específicas y particulares, permitirían, a partir de un procedimiento de introyección de estos rasgos, la propuesta posterior de un personaje, sujeto cargado de matices y rasgos que posibilitaran un disfrute estético.

Frente a lo anterior, Helios Fernández, actor del TEC planteó: “/.../ésta 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 eran la base de ejercicios de actuación; al princi-

pio con ejercicios que propone Stanislavsky y después empezó la era Bertolt Brecht.” (Fernández citado por Mina, 2005: 28)

Para esta época se tiene una fuerte influencia con los trabajos del maestro ruso, quien en el taller de artes de Moscú, y como oposición a un teatro acartonado y de comedia que se realizaba, propone para la formación del actor un trabajo serio y sistemático de construcción del personaje que va a constituirse en un método de alcance universal, pues gran parte de estas teorías son traducidas a muchos idiomas, lo que permite también múltiples recepciones y aplicaciones de ellas; en el caso colombiano para esta fecha existen algunas traducciones que llegan desde Buenos Aires al país: *Un actor se prepara, Mi vida en el Arte*, y que se difunden entre unos pocos; de estos estudios se adecúan algunos de estos principios, sobre todo en la construcción del personaje.

Para cumplir esta labor Enrique necesitó cargarse de estrategias, una de ellas fue establecer la emulación o la sana competencia como método posible para constituir lo que sería finalmente el grupo de planta (Teatro Escuela de Cali), al respecto dice Fernández:

/.../ 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 hacíamos clásicos griegos, montamos Edipo Rey, hacíamos clásicos españoles, recuerdo mucho *La discreta enamorada* de Lope de Vega/.../” (Fernández citado por Mina, 2005: 28)

De esta manera el proceso de enseñanza aprendizaje, era confrontado y sugería una visualización de movilidad para los estudiantes, caminos de madurez y de compromiso.

Hay un asunto central en la actividad pedagógica de este primer Enrique, la propuesta incisiva del año 55 para la creación de un currículo para el Teatro colombiano. En ese momento él asume el encargo de llevar a un currículo su experiencia de vida, sus intuiciones, su conocimiento; de tal manera que adquirieran un sentido formativo con una orientación específica desde los principios pedagógicos de la escuela en la vida, la relación entre saberes, el reconocimiento de lo universal y el acercamiento a la investigación. La orientación curricular propuesta por Cayetano Luca de Tena (1954) que corresponde al contexto español no le satisface, es ajena, no encontró en ella puntos de referencia con nuestra realidad.

En este sentido, es evidente que en Enrique hay una comprensión de la cultura teatral de la época, para poder seleccionar los contenidos necesarios; a este respecto tan vital Enrique exhibe una ampliación curricular enorme que empieza a enunciar en el documento *En busca de un método para la enseñanza teatral* (1962)¹⁵; de esta manera se hace una versión adecuada del mundo de la vida, de la cultura teatral del momento, que necesariamente va a significar un currículo dinámico y en transformación hacia la propuesta de una práctica que combina el hacer con la teoría; el estudio y la formación, con la experiencia; la creación y la producción, en el contacto con el público. Se hace de la disciplina un mundo vivo, no encerrado en el aula, sino en relación directa con la puesta en escena que le significó una labor de traducción desde su mundo complejo recogido en sus viajes por el Caribe y Latinoamérica, desde su sensibilidad y capacidad creativa para orientar un proceso curricular en la escuela de Bellas Artes y en la práctica docente- educativa.

¹⁵ En este documento Buenaventura propuso explícitamente unos contenidos universales no eurocéntricos: el estudio de la Grecia Clásica y Pre clásica del siglo V; las dinastías Han, Song y Kin en China; la Era Tokugawa (período Jedo o Edo) en Japón; la pre-historia africana antes del Siglo XV, que por medio de la penetración árabe llegó a América posteriormente; el Teatro Azteca y Maya con su texto: Rabinal Achí; el Teatro Misionero de los dominicos; las formas Españolas introducidas en los siglos XVI y XVII con la creación de los teatros México y Lima; el Teatro Medieval Español; el Teatro del Renacimiento Español e Isabelino, entre otros.

2.4 Un viaje de transformaciones, de ires y venires: primer cambio curricular en la Escuela de Teatro de Cali

En los años 60's respecto al currículo, sostuvo Enrique en su artículo *En búsqueda de un método para la enseñanza teatral*:

/.../ha terminado con alumnos repartidos en primero, segundo y tercer año. Durante este año hubo mejoras en el método de trabajo, se buscó un cambio en la orientación de la enseñanza y una ampliación apreciable de la misma. Se crearon cátedras nuevas como la de solfeo y Nociones Musicales, y la de Mímica y Pantomima y se reforzó la de Expresión corporal. Se incorporaron a la escuela elementos nuevos como el profesor Jean Marie Binoche, enviado por la UNESCO como experto en mímica. El profesor Alfonso Valdiri también inició su enseñanza musical para actores y estos comenzaron un curso de Francés con la profesora Jacqueline Vidal. (Buenaventura, 1962a: 3)

Existe pues una preocupación y una reflexión teórica de Enrique por reestructurar el currículo y por una ampliación del mismo, lo cual surge necesariamente de la práctica anterior de la primera etapa; es consciente de que este proceso nuevo no se logra de la noche a la mañana, es un proceso a largo plazo, y es también consciente, en su proceso de orientación como director de la escuela, del tránsito necesario entre el método de Stanislavsky y las nuevas propuestas de Brecht; al respecto dijo: “/.../se trata de salir poco a poco de la orientación unilateral de tipo expresión Sico-naturalista, basada de una manera general en Stanislavsky” (Buenaventura, 1962a: 3)

En el año de 1961 el Teatro Escuela de Cali es invitado a París a presentar la segunda versión de *A la Diestra de Dios Padre*; Enrique enfrentará dos sucesos que marcarán su vida: su matrimonio con una filóloga francesa y una beca que obtiene de la UNESCO en su sección del Instituto Internacional del Teatro que le permite un acercamiento al teatro europeo; es allí en París en donde descubrirá los montajes del *Berliner Ensemble* y del teatro de Bertolt Brecht, e igualmente estará en contacto con el

teatro de vanguardia entre ellos: El teatro del absurdo de Ionesco y el teatro de Samuel Beckett. A su regreso a Colombia se integra nuevamente a la escuela y es allí en donde se produce un primer documento ¹⁶ que reflexiona en torno a la enseñanza teatral, además del documento ya citado sobre los dos grandes maestros del teatro Mundial: Stanislavsky y Brecht, publicado en la revista Mito.

Para Enrique el teatro, como ningún arte, expresa los cambios de la sociedad; en este sentido dijo que el teatro estaba cambiando: “/.../no queremos decir que estamos inventando una forma nueva de teatro o de enseñar teatro, como ocurre en todo cambio, se trata de una investigación profunda de la tradición para volver a entablar con ella, o con lo mejor de ella, el diálogo de nuestro tiempo” (Buenaventura, 1962a: 4). Esta preocupación por la investigación acompañará a Buenaventura a lo largo de su vida; se trata de encontrar las raíces, se trata de encontrar una forma estética que exprese creativamente nuestros asuntos latinoamericanos “/.../las técnicas que hemos heredado del teatro europeo Sico-naturalistas no son, sin embargo, las mejores para cumplir este inevitable propósito. **A nuevos objetivos, nuevas técnicas**¹⁷” (Buenaventura, 1962a: 4). Aquí cuestiona el teatro intimista de “capilla” que retrata los dramas humanos para un reducido grupo de espectadores. Enrique se propone un teatro popular que rescate la fiesta, los géneros como la mojiganga, los cuentos populares, los sainetes, farsas, misterios, romances, etcétera; y sobre todo, un teatro que esté dirigido a un gran público; en este sentido, tiene una gran confianza en el trabajo que está desarrollando en ese momento:

¹⁶ En la investigación documental que se realizó para esta tesis sobre la obra teórica de Enrique Buenaventura, se encontraron 112 documentos originales, los cuales en una clasificación dentro del proceso investigativo correspondieron a nueve sub-temas que pertenecen al tema general de Teoría Teatral. Dentro de estos documentos se encontraron textos –ensayo, textos-artículos de revistas, prensa; textos-programas académicos; textos-informativos; texto-análisis históricos; textos-investigativos, etcétera, escritos en diferentes tipologías: expositivos, informativos, argumentativos, deductivos. Para efectos de esta investigación los documentos citados se nombrarán con el prefijo: documento y con un complemento que incluirá: Título, año posible de escritura o año de publicación.

¹⁷ El subrayado es nuestro.

“/.../somos conscientes de que una técnica no se crea sino se necesita y no se desarrolla, sino se utiliza. Esto parece paradójico y hasta diría que lo es ¿Cómo sin una técnica acabada, acometer la empresa? Pues la realización de la empresa con los precarios medios que tengamos a mano, nos dará la técnica. /.../Todo cambio supone una investigación profunda de la tradición, y en ella, en la rica tradición teatral, es donde encontramos los primeros instrumentos de la nueva técnica” (Buenaventura, 1962a: 6)

Se podrían destacar varios aspectos: la empresa a la cual se refiere Enrique es la empresa de creación de un nuevo teatro para Colombia, que ya en el año 62 de manera visionaria anticipa; la técnica a la que se refiere es la búsqueda de un método, no sólo de enseñanza teatral sino para la puesta en escena; y la tradición, como dijo más adelante en el documento citado, la del teatro universal y prehispánico, y *para nosotros latinoamericanos, de manera especial, dijo, las tradiciones teatrales indígena y mestiza, cuyas riquezas siempre sospechamos*. De esta manera propone un currículo para la escuela, que no solamente serán temas de investigación teórica en asignaturas como Historia del Teatro Colombiano, la cual como bien ejemplifica Carlos José Reyes es una colcha de retazos, sino que serán contenidos temáticos en la construcción dramática de Enrique (*Un Réquiem por el padre de las Casas, La tragedia del rey Kristophe*) “Nosotros sólo podemos poner el conocimiento y la amplitud de espíritu, la práctica nos enseñará el camino. Si no nos desviamos del propósito, los resultados no pueden ser sino obras útiles en nuestra época y hallazgos estéticos susceptibles de incorporarse a la tradición” (Buenaventura, 1962a: 6); al plantear hallazgos estéticos, es consciente de la necesidad de encontrar una forma expresiva y creativa que hable de nuestras raíces, igualmente resalta como importante el trabajo práctico y la reflexión teórica como bases del conocimiento.

Enrique se propone, en síntesis, hacer un teatro popular, un teatro de educación y de dignificación del pueblo, del hombre en general; dijo que podemos leer este propósito en los clásicos griegos, pues esta pretensión se compagina con las aspiraciones de

muchos hombres y mujeres que han reflexionado en torno a la educación, hombres y mujeres a los que hemos conocido como pedagogos, Buenaventura es uno de ellos.

2.5 Un viaje en la barca de Caronte: formación de los actores a partir de los clásicos

En la siguiente tabla se visualizará el número de montajes realizados por el Teatro Escuela de Cali en el periodo de una década, y se verá además, la relación entre los montajes de autores clásicos, contemporáneos y nacionales, de manera que se evidencia el interés de Enrique por el arte universal y local, representado por un viaje al pasado de nuestra tradición teatral occidental. Enrique, pues, a la manera de los griegos clásicos, debe pasar un río, aprender de los clásicos para construir y crear el propio hombre culto. Veamos:

Año	Autores Clásicos (14 obras)	Autores Contemporáneos (11 obras)	Otros Autores Nacionales (4 obras)	Autor Nacional: Enrique Buenaventura (20 obras)
1955			Obra: <i>La nati- vidad</i> (no se estrenó) Autor: Luca de Tena con la asistencia de E. Buenaventura	
1956			Obra: <i>Las convulsiones</i> , Autor: Luis Vargas Tejada Director: Enrique Buenaventura	
1957	Obra: <i>Petición de mano</i> , Autor : Antón Chejov (Rusia) Obra: <i>Casamiento a la fuerza</i> , Autor: Jean Batis Poquelin			Obra: <i>Misterio de la adoración de los Reyes Magos</i> Autor: E. Buenaventura Director: E Buenaventura

	<p>Molière (Francia)</p> <p>Obra: <i>El Juez de los divorcios, Entremés de un acto</i> Autor: Miguel de Cervantes Saavedra “España”</p>			
1958	<p>Obra: <i>Sueño de una noche de verano</i>, Autor : William Shakespeare (Inglaterra)</p> <p>Obra: <i>Los Habladores, Entremés de un acto</i> Miguel de Cervantes Saavedra</p>			<p>Obra: <i>A la diestra de Dios Padre</i> (primera versión) Cuento Tomas Carrasquilla Adaptación: E. Buenaventura Dirección: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Tío conejo zapatero</i>, cuento. Autor: Tradición oral Director: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Tres Pantomimas</i> Autores: Miguel Mondragón y Enrique Buenaventura</p>
1959	<p>Obra: <i>El Canto al cisne y el Oso</i>, Autor: Antón Chejov (Rusia)</p> <p>Obra: <i>Edipo Rey</i>, (primera versión) Autor: Sófocles (Grecia) *Se vinculan a la escuela departamental de teatro como profesores Pedro I. Martínez, Boris Roth, y como actriz Fanny Mikey</p>	<p>Obra: <i>Historias para ser contadas</i> Autor: Oswaldo Dragún “argentino”</p> <p>Obra: <i>El amor de los cuatro coronales</i>, 1951 Autor: Sir Peter Alexander Ustinov</p> <p>Obra: <i>Pluff el Fantasma</i> Autor: María Clara Machado (Brasil)</p> <p>Obra: <i>El que reci-</i></p>		<p>Obra: <i>Blanca Nieves y los Siete Enanos</i>, cuento. Autor: Hermanos Grimm Director: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>El Monumento</i>, (texto dramático) Autor: E. Buenaventura Director: E. Buenaventura</p> <p>(Creación del grupo Arlequín para el montaje de obras infantiles)</p>

		<p><i>be las bofetadas,</i> Autor: Leoníd Nikoláievich Andréyev (Rusia) Obra : <i>Larga cena de navidad,</i> Autor: Thornton Wilder (Estados Unidos)</p>		
1960		<p>Obra: <i>La Zorra y las Uvas</i> Autor: Guilherme Figueiredo (Brasil) Obra: <i>La Loca de Chaillot</i> 1945 Autor: Jean Giraudoux. (Francia)</p>		<p>Obra: <i>A la Diestra de Dios Padre,</i> (segunda versión) cuento Autor: Tomás Carrasquilla, Adaptación: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La Cenicienta</i> cuento Charles Perrault, Hermanos Grimm. Adaptación: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Pinocho</i> Autor: Carlo Collodi Adaptación: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Los tres Mosqueteros,</i> Autor: Alexandre Dumas Adaptación: E. Buenaventura</p>
1961	<p>Obra: <i>La Discreta enamorada,</i> Autor: Lope de Vega (España)</p>	<p>Obra: <i>Llegaron a una ciudad</i> Autor: John Boynton Priestley (Inglaterra)</p>		<p>Obra: <i>Caperucita Roja</i> Autor: Charles Perrault Hermanos Grimm</p>
1962	<p>Obra: <i>El enfermo imaginario,</i> Autor:]Jean Batis Poquelin Molière (Francia)</p> <p>Obra: <i>La Casa de Bernarda Alba,</i> Autor: García Lorca (España)</p>	<p>Se crea el Teatro Escuela de Cali con auxilios oficiales, el teatro escuela es dirigido por Pedro Martínez y la escuela de teatro es dirigida por Enrique Buenaventura.</p> <p>Obra: <i>Los Amores de Pierrot,</i> Autor: Textos Co-</p>	<p>Obra: <i>Entre bastidores y Bambalinas</i> Sin autor, sin director. Obra: Cuatro monólogos Sin autor, sin director.</p>	<p>Obra: <i>A la Diestra de Dios Padre,</i> cuento (tercera versión) Autor: Tomas Carrasquilla, Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La Bella durmiente del Bosque,</i> cuento Autor: Charles Perrault- Hermanos Grimm; Adaptación: E. Buena-</p>

	<p>Obra: <i>El Canto del Cisne</i> Autor: Antón Chejov (Rusia) *Se vincula como escenógrafo el profesor Roberto Arce-lux, 1962 (Argentina)</p>	<p>media del arte. Realizador: J.M. Binoche (Mimo).</p>	<p>ventura</p> <p>Obra: <i>Alí Babá y los cuarenta ladrones</i>, Autor: Tradición Oral (Las mil y una noches) Adaptación: E. Buena-ventura</p> <p>Obra: <i>La guariconga texto dramático</i> Autor: E. Buenaventura Dirección: E. Buena-ventura</p> <p>Obra: <i>Jazmín Rosse</i> texto dramático Autor: E. Buenaventura Director: E. Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Juan sin tierra</i> Autor: E. Buenaventura Dirección: E. Buena-ventura</p>
1963		<p>Obra: <i>Ha llegado un inspector</i>, Au-tor: John Boynton Priestley</p> <p>Obra: <i>Arsénico y encaje antiguo</i>, Autor: Joseph Kes-selring Otto (Alemania) Dirige: Enrique Buenaventura y Pedro Martínez.</p>	<p>Obra: <i>Simbad el Mari-no</i>, Autor: Tradición Oral, fuente Las mil y una noches Adaptación: E. Buena-ventura</p> <p>Obra: <i>Barba Azul</i>, cuento Autor: Charles Perrault Adaptación: E. Buena-ventura</p> <p>Obra: <i>Un réquiem por el Padre de las Casas</i>, texto dramático. Autor: E. Buenaventura. Director: E. Buenaventura</p>

1964	<p>Obra: <i>La Celestina</i>, Autor: Fernando de Rojas “España” Dirige Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La fierecilla domada</i> Autor: William Shakespeare (Inglaterra) Dirige: Pedro Martínez Traducción Enrique Buenaventura</p>			
1965	<p>Obra: <i>Edipo Rey</i>, (segunda versión) Autor, Sófocles (Grecia) *Renuncia de Fanny Mikey y Pedro Martínez</p>	<p>Obra: <i>Panorama desde el puente</i>, Autor: Arthur Miller (Estados Unidos) Obra: <i>El espartapájaros que quería ser rey</i>. Autor: Agustín Malfatti;</p>		<p>Obra: <i>Aladino y la lámpara maravillosa</i>, cuento Autor: Tradición oral fuente, las mil y una noches Adaptación: E. Buenaventura</p>

Tabla 4. Obras montadas en la primera época (1955- 1966)

Tomando como base los datos presentados anteriormente se puede inferir que, de la década posterior al 55 se desprende que hay dos líneas claramente definidas: por un lado, obras de autores extranjeros clásicos y contemporáneos; y por otro, obras de autores nacionales además de un número importante de obras de teatro infantil. Toda esta producción es realizada por el Instituto Popular de Cultura, la Escuela de Teatro de Bellas Artes y el Teatro Escuela de Cali, este último, el grupo de planta que recibe auxilios oficiales para su funcionamiento. También se puede observar que el grueso de obras son dirigidas por Buenaventura y algunas otras por Pedro I. Martínez, Binoche y Mondragón, dos mimos que son los encargados del montaje de las pantomimas.

Se puede también deducir que a partir del año 1962 se vinculan profesores extranjeros al programa de teatro, lo que necesariamente significará propuestas metodológicas y creativas, una visión del teatro, un saber hacer; propuestas éstas que se respaldan sobre todo con obras contemporáneas y una relación con un público determinado, para

este caso, desde una concepción más universal; es el caso de los profesores argentinos y también pintores, músicos, coros y orquestas; en esta época se produce un tipo de espectáculo de gran dimensión y modernismo. Recordemos que en el año 1961 Enrique se traslada a París con una Beca del Instituto Internacional del Teatro y allí permanece estudiando y capacitándose. Ya desde estos inicios el teatro siempre acudirá a una relación interdisciplinaria, igualmente que al trabajo en equipo.

Otro aspecto que se evidencia es la traducción permanente desde el inglés, el francés y el portugués, donde se destaca la presencia de los libros de la editorial Losada de Buenos Aires y del Fondo de Cultura Económica de México; hay una constante actualización para la época, pese a las dificultades de comunicación para estos años de lo que se está produciendo en el mundo teatral. Los clásicos, Chejov, Shakespeare, Molière, Lope, Cervantes, Sófocles son una buena muestra de lo mejor de la dramaturgia universal y en este conjunto se logra un amplio espectro de propuestas formativas en lo moral, lo ético, lo social, y lo humano. Por el contrario de los autores contemporáneos se trabajan temas como el expresionismo, el simbolismo, el naturalismo, dramas épicos, entre otros; lo que en conjunto también permitirá un acercamiento a las vanguardias estéticas.

Al lado de este abanico de obras se desarrolla otro no menos importante y eficiente que es la tradición oral, los cuentos, un teatro popular que procura un teatro nacional. En este sentido, la presencia de nueve cuentos maravillosos, pone a Enrique en contacto con las funciones de Propp,¹⁸ en un desarrollo dramático que va a influir en sus obras posteriores; al mismo tiempo desarrollará la tradición oral afro colombiana y la tradición oral paisa por medio de su acercamiento a la obra *El testamento del paisa* de Agustín Jaramillo Londoño (1961).

¹⁸ Vladímir Yákovlevich Propp fue un erudito ruso dedicado al análisis de los componentes básicos de los cuentos populares rusos para identificar sus elementos narrativos irreducibles más simples. En su obra la *Morfología del cuento* reseña 31 funciones fijas de dichos relatos.

Además de lo anterior, podrá observarse que se trabajan todos los géneros: la tragedia, la comedia, la tragicomedia, la farsa, el entremés, los misterios, la comedia del arte, el drama histórico, entre otros, lo que constituye un campo amplio y diverso en contenidos que enriquecen y cualifican la formación del espíritu.

Por otro lado, una definición política que llevará al grupo a una toma de postura, como artistas creadores en contacto con el público y la situación social que atraviesa el país, con fenómenos externos como la revolución cubana y su contraparte, la Alianza para el Progreso, la definición del frente Nacional, y políticas y doctrinas de seguridad radicales, le permiten al grupo una aguda reflexión y una definición estética.

Esto hará que se precipite la renuncia de los profesores extranjeros. En este período se da también la renuncia de Fanny Mikey y Pedro I. Martínez, quienes no están interesados en continuar por esta vía de un teatro popular.

Se observa, también, que todo este proceso permite una madurez de los actores que iniciaron y un desarrollo en su formación, lo cual los lleva a pedir mayor participación en el trabajo de dirección, poniendo en cuestión lo que se denominó entonces el Director-dictador.

En esta época Enrique escribe *Carta a los nuevos directores de obras del TEC* y al respecto dijo “/.../considero de gran importancia que el Teatro Escuela de Cali, 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” (Buenaventura, 1966a). En este documento empieza a prefigurarse la necesidad de adoptar un método de trabajo.

Volviendo sobre los datos aportados por la Tabla 4, se puede inferir que un promedio sencillo de las puestas en escena nos arroja una obra cada dos meses, cinco o seis por

año, producción muy alta frente a la *creación colectiva* que va a requerir (de ocho o nueve meses para realizar una sola puesta en escena).

Toda esta labor creativa está acompañada de un permanente contacto con el público por medio de giras locales, nacionales e internacionales; para esta época difícilmente podrían los actores dedicarse a otra actividad que no fuera el trabajo artístico.

Obsérvese, con particular interés, que de una obra de autor nacional como *Las Convulsiones*, se pasa al montaje en este período de tres versiones de *A la diestra de Dios Padre*, la creación de cuatro textos dramáticos y la adaptación de varios cuentos clásicos infantiles, lo que se puede leer como un interés especial de Enrique por desarrollar una dramaturgia nacional, además de proponerle al equipo otra vía y otro camino de hacer el teatro; el maestro Enrique sabe también que éste no es otro que indagar sobre nuestros temas, conflictos, idiosincrasia para ponerlos en escena, no obrando como intérprete virtuoso de obras clásicas o contemporáneas, sino como creador virtuoso de nuestra problemática.

Para los entendidos en el teatro se puede inferir que este número de alrededor de cincuenta montajes, cinco en promedio por año, requieren una metodología de la puesta en escena y no es otra, que la voluntad férrea del director, en palabras de Enrique “/.../el TEC en esas condiciones - refiriéndose al bajo nivel de los actores que ingresan- no podía trabajar y prosperar sino bajo una especie de dictadura de la dirección, así ocurrió hasta hace unos dos años, cuando la elevación del nivel técnico en los actores empezó a presionar en busca de una transformación” (Buenaventura, 1966b: 28-32). Para esta ocasión dijo Helios Fernández “/.../ 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” (Fernández citado por Mina, 2005: 29); añade al respecto Ana Ruth Velasco:

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, 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 /.../ éramos un equipo, andábamos juntos para todas partes /.../ todo el grupo iba junto a exposiciones, conciertos, conferencias, al Teatro municipal, que era al lugar donde llegaban los buenos espectáculos. (Velasco citada por Mina, 2005: 30)

Llama muchísimo la atención cómo esta denominada *dictadura de la dirección* que se da dentro de la didáctica de Enrique, contrasta con una libertad de pensamiento que se inscribe en un horizonte curricular permeable, en donde el grupo accede a obras clásicas, contemporáneas, infantiles, nacionales; tallando una formación férrea del carácter del actor, junto con una adaptabilidad a los personajes y las diferentes obras, y por supuesto las disímiles temáticas elegidas, que darán como resultado un actor que madurará y que como lo dice Enrique, demandará pronto, mayores espacios de participación dentro del grupo; como testimonio y al respecto, dijo Aída Fernández “/.../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 diez años y era necesario que se nos tuviera en cuenta /.../ 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” (Aida Fernández citada por Mina, 2005: 30)

En términos generales, la siguiente, es la secuencia de trabajo realizada por el grupo de planta del TEC entre 1955 y 1965, al asumir el montaje de una obra:

- ✓ El Director seleccionaba la obra para ser llevada a escena.

- ✓ Se realizaba una lectura dramática, caracterizando a los personajes.
- ✓ El director, de acuerdo con el personaje, escogía a los actores y conformaba un reparto preliminar.
- ✓ Nuevamente, el director traía una propuesta de acciones escénicas para ser ejecutadas por los actores.
- ✓ Los actores se aprenden de memoria el texto.
- ✓ Se repetía este proceso hasta la obra alcanzar un primer boceto.
- ✓ Paralelamente se diseñaba el vestuario, la utilería, el maquillaje, las luces, la música y la escenografía.

Por testimonios de actores de la época, documentos, información en programas de mano, y otros, sabemos que muchos de estos procesos estuvieron acompañados por pintores, músicos, escenógrafos, coreógrafos y otros especialistas. Lo que se quiere constatar con esto es que el método para la puesta en escena correspondía a la concepción del Director, quien establecía una relación con sus actores como intérpretes, adquiriendo así la dirección mucho poder; se discutía muy poco, las propuestas surgían de la concepción estética del director, lo que permitió también la realización de montajes afortunados como el caso de *Edipo Rey*, *La discreta enamorada*, *La Celestina*, entre otras, que evidenciaron una educación desde afuera.

En aras de aproximarnos a la idea de formación que concibió Enrique para el actor de teatro colombiano, y aunque hay muchísimo material, obras y autores, como se expuso antes, se han escogido cuatro montajes como representativos de esta época que nos ocupa y que se presentan a continuación.

Empezaremos con *Edipo Rey* de Sófocles, y lo que dice Enrique al respecto “Ningún trabajo nos enseñará tanto sobre la esencia del arte moderno como el de tratar de llevar a nuestro público esta tragedia de Sófocles. Es más, dudo de que haya mejor escuela para el director, el actor o el autor, que el montaje de una tragedia griega”

(Buenaventura, 1959, s.p). El concepto de escuela¹⁹ que se recoge aquí no es necesariamente su acepción clásica de lugar de estudio o con funciones de encargo social, Enrique apunta a que montar una tragedia griega es sinónimo de un reto que habrá de ser enriquecedor en todos los ámbitos del teatro. Parafraseándolo, dirá que al **Director** le da lecciones de sobriedad, de limpieza, de construcción... le obliga a resolver los problemas de la escena, no con recursos ingeniosos y brillantes, no fragmentariamente, buscando efectos circunstanciales, sino partiendo de un conocimiento erudito de la obra.

Para el **Actor** dirá, que no habrá en su oficio mejor oportunidad de poner en práctica una correcta respiración, una exacta colocación de la voz y no tendrá mejor ocasión para desentrañar en qué consiste el ritmo de un papel, el tono, el matiz y el tiempo de un parlamento.

Y para un **Autor** dirá, que desmembrar ese organismo que es *Edipo Rey*, auscultar su ritmo soterrado, ver cómo están concebidos los ensambles de las piezas, observar cómo la fantasía, plegándose a las necesidades dramáticas, encarcelándose, se libera en riqueza expresiva, en lo que es una experiencia purificadora.

En la lectura de Edipo que realiza Enrique, a pesar de ser un análisis cuidadoso y bastante referenciado no dejará de ser una lectura entre muchas otras, es decir, en cada circunstancia de tiempo y lugar este mito será leído desde diferentes perspectivas, poniendo el acento en un aspecto u otro; dependerá también de los fines, si es un director y su objetivo es la puesta en escena, estará sujeto al equipo, a los recursos, al contexto social y, digámoslo así, de la utilidad de la pieza para el público que está pensada; es como dice Enrique, no hay fórmulas; el estudio riguroso del mito le permite elaborar un concepto que se traducirá en una forma artística que propone un estilo. Pero lo que nos interesa destacar es la función formadora de este proceso en el que

¹⁹ Citado del Plegable del Teatro Escuela de Cali donde se promociona la sexta temporada popular de teatro: noviembre 30-diciembre de 1965, pp. 12 a 14.

el director estudia cuidadosamente cada uno de los personajes y le hace recomendaciones al actor al momento de interpretarlos.

Edipo Rey le propone al Teatro Escuela un nuevo reto, una cualificación en su hacer y en su trabajo como intérpretes; la obra será presentada en las gradas del Capitolio en 1959, dos años después de la caída de la dictadura de Rojas Pinilla, lo que traerá un alto impacto en el público asistente, por los niveles de asociación que se presentan (esos hechos, tan lejanos en la tragedia griega, cobran vida en el público, en el que todavía perviven la imágenes de la sustitución del General Rojas Pinilla por una junta militar avalada por el naciente Frente Nacional); lo mismo que al grupo al realizar la obra al aire libre, teniendo como escenografía las columnas del Capitolio, lo que significa una búsqueda de nuevas formas, en la medida en que esta representación abandona la sala y se apropia de un espacio cargado de simbolismo, como lo es la Plaza de Bolívar en Bogotá, hecho muy significativo para la época, formas que permiten una mejor comunicación con el espectador y en donde el teatro recupera su vitalidad como arte; al respecto dijo Enrique: “/.../la sensibilidad contemporánea huyendo del melodramatismo del siglo pasado, se orienta hacia la sobriedad clásica. El desorden individualista, el ‘libertinaje’ artístico, el arte débil, de capilla, el sicologismo informe, están quedando atrás. Hay en todo el mundo artístico, sed de forma” (Buenaventura, 1959: s.p). Sabe muy bien lo que quiere lograr con *Edipo Rey*, qué criterios utilizar y qué estética se deja atrás; al ser representado en las gradas del capitolio, se asume, como dijimos, como un teatro que recupera el espacio público y nuevamente la forma. Esto sucederá en el año 1959 y posteriormente el Teatro Escuela de Cali realizará temporadas en Manizales, Medellín, Cartagena, Bogotá y Cali; recibiendo premio en el Tercer Festival de Teatro de Bogotá: Primer premio al mejor conjunto y la mejor representación, además de tres premios individuales.

Buenaventura ve el texto dramático de Sófocles como una pieza que hay que desmontar parte por parte, como un mecano o artefacto mecánico, para averiguar los resortes que producen el ritmo, buscando y destacando las frases de alcance total y las de significado clave, que produzcan una actuación convincente; en su papel como *director-*

maestro, sabe que debe tener un conocimiento profundo de la obra frente a sus alumnos y no de otra manera podrá hacer las observaciones puntuales para el mejoramiento de las acciones emprendidas por los actores que representan los personajes de Edipo, Yocasta, Tiresias, etcétera; en esta misma línea, dijo Buenaventura: “/.../al tratar un argumento de tipo folclórico, que ha alcanzado plena madurez como historia, como hecho que posee ya una estructura, y ha tratado con una técnica que tiene mucho de cuento popular, se cuenta con una unidad previa de valor inestimable” (Buenaventura, 1965, s.p). Al destacar el valor del cuento popular, de las leyendas, mitos, y la tradición oral como base para la transformación de estructuras dramáticas de extraordinaria solidez, pudo evidenciar la manera como *Sófocles* cuenta ya con un tema folclórico, un argumento al cual le da una nueva dimensión con su escritura; de igual manera Enrique toma a Carrasquilla con su relato de tradición oral “*A la Diestra de Dios Padre*”, y lo convierte en un cuento maravilloso, es decir, parte del argumento, pero se le otorga un sello propio, el del autor y su poética.

En este sentido, sostuvo Enrique: “/.../entremos entonces, en la sicología de los personajes para que ustedes los actores puedan apreciar cómo cada significación, cada tesis, debe ser valorada por su peculiar parlamento, situación y actitud” (Buenaventura, 1965: s.p), con esa descripción de las características emocionales de estos personajes (que de paso no existen) lo que está construyendo Enrique es un carácter para el actor, un perfil que deberá tener aquél que asuma el reto. Esto alude a una lógica de interpretación, en donde se cita al autor y sus supuestos deseos, tal como lo propuso Enrique: “/.../esto es lo que quiere Sófocles” (Buenaventura, 1965: s.p), por lo tanto, para el personaje de Edipo, se propone un débil equilibrio entre cordura y locura. Este es un planteamiento subjetivo, que para la época se constituye en una verdad absoluta y es la manera de trabajar, heredada del teatro europeo; lo realmente interesante aquí es que en perspectiva de futuro, Buenaventura fue capaz de renunciar a esta forma, a estos hallazgos, que indudablemente produjeron buenos resultados. Así las cosas, se logró describir de una manera aguda el carácter de estos personajes desde adentro, con sus rasgos más esenciales y sus oposiciones. Para el caso de Edipo, cada actor debía plantearse: ¿Qué actitud tomar frente a un dilema?, ¿cómo obrar si el personaje

es un ser humano – no un ser de ficción- frente a una situación de vida que involucra a muchos más?, ¿cuál sería la actitud si estuviera en estas circunstancias?. Desde esta indagación en torno a las emociones el actor construye su personaje, y por este camino Enrique estaba en el terreno Stanislavskiano.

Al trabajar sobre rasgos humanos, al desentrañar el texto de Sófocles, Enrique y el equipo asumen conductas éticas y morales vigentes en la actualidad, tales como el bien colectivo sobre el bien particular, conceptos de democracia, límites del intelecto, sacrificio, compromiso social, autonomía, y muchos otros que serán incorporados en su concepción del alumno- actor, como parte de una formación trascendental; este concepto de formación de la época se vincula con los planteamientos actuales de los objetivos didácticos que un plan de estudios pretende alcanzar en sus estudiantes; en el caso de un *objetivo conceptual*, el concepto del Director al que deberá ajustarse el actor y la obra; *uno procedimental* que involucra las calidades de interpretación del actor en función del concepto mencionado, y otro más *actitudinal*, en tanto se incluyen valores éticos y morales que circulan desde de la obra, atravesando a los actores-personajes y proyectándose a su público. La pintura, la música, las formas de encarar las prácticas escénicas, sirvieron allí de horizonte para la transversalidad de este hecho teatral que configuraría el antecedente de una búsqueda pertinaz en la que Enrique no cejaría nunca.

Para la época de formación de estos actores, los puntos de referencia eran muy pocos: Cali era una ciudad de provincia y sólo pasan algunas compañías españolas o argentinas, y en este sentido los actores acuden a una gestualidad *rara*, a convulsiones, muecas, “morcillas”, una gestualidad desenfrenada, carente de sentido. Todos estos recursos hicieron parte de las búsquedas que para la época resultaban interesantes, pero que poco le aportaban al sentido de la obra, en sus niveles más profundos; era sí un lenguaje llamativo, extraño, pero inútil; al respecto sostuvo Enrique “...quiero terminar, recordando a los actores que en una obra de unidad tan estricta y monolítica, el ritmo es todo. Los baches o las morcillas son fatales y quiero releerles las palabras de Paul Claudel ‘el principio del gran arte es evitar severamente todo aquello que es in-

útil'. Nada de muecas ni de convulsiones. No perder el sentido del grupo ni de la actitud. La actitud debe estar siempre por encima del gesto" (Buenaventura, 1965: s.p).

Otro aspecto a destacar, es que en esta época Enrique recurre a sus conocimientos en pintura y descubre que Sófocles construye sus personajes desde los claroscuros, sin gamas de grises, oponer caracteres (Creonte vs. Edipo), de esta manera consigue imaginarlos, verlos tridimensionalmente por oposiciones de carácter, por luces y sombra, cincelarlos y pulirlos desde la escultura, en tanto esta permite dar cuerpo y volumen al personaje.

Obsérvese la orientación didáctica de Enrique en el sentido de formar a su equipo en términos de la disciplina, el respeto por la obra original y la contención de exacerbaciones insulsas. En este sentido, constantemente los actores debían ajustar su interpretación (desde adentro), utilizando hasta la satisfacción de su Director (desde afuera), un método de ensayo- error que apuntaba a lograr una fiel interpretación del concepto del Director y un acercamiento relevante a la obra original. Aspectos válidos para el desarrollo del teatro colombiano de esa época y que más adelante veremos migrar hacia la construcción de un nuevo corpus teórico y conceptual que se desarrollará en el *Nuevo Teatro*.

Por otro lado, se debe señalar que otro autor revistió especial significación para Enrique, el escritor dramático francés Jean Baptiste Poquelin- Molière (1622– 1673) a quien llevará a escena, cumpliendo con los principios de formación expuestos y logrando, así, rendir: “/.../homenaje a este trabajador incansable que muere prácticamente en el escenario- que renuncia al papel de cortesano y se lanza al de cómico de la lengua- su teatro es popular porque está ligado a su tiempo. Porque exalta lo mejor de la vida: la risa, el placer, lo efímero, el cambio; y ridiculiza lo solemne, lo momificado, lo estático. Porque recoge lo mejor del pasado y lo convierte en herencia viva del presente, creando la unidad de una cultura a través de la crítica. Porque establece una relación crítica con su público. No complaciente, no demagógica, no oportunista” (Buenaventura, 1973a: s.p).

Molière es heredero de la comedia del arte, de la tradición popular que viene de Aristófanes y Plauto; Buenaventura, en su estudio de Molière, define una serie de oposiciones que son las que concretan su estética. En el caso de los tipos de la comedia del arte, Molière desarrolla personajes que son retratados por oposición, como es el caso del Tartufo. Frente al *manierismo* propone lo natural; frente a la convención de una época, opone la situación concreta que es real y cambiante; frente a un teatro eterno que propone Racine, Molière propone un teatro sobre lo efímero; frente a la solemnidad, la desmitificación; frente a lo heroico, lo sublime, y los sentimientos como lo que rige al hombre propone la identificación y el distanciamiento, por ello Brecht lo reconoce como maestro del distanciamiento. En la estructura de los textos, frente al alejandrino propone la prosa musical. Frente a la importancia del verso acentúa la importancia de la acción y las palabras como la música de las acciones. Frente a las características de un teatro popular Molière destaca la oposición palabras-acciones como un contrapunto. En la unidad del teatro para Molière son fundamentales el autor, el actor, el director y sobre todo, un grupo estable para la experimentación.

Por todo lo anterior, Enrique clasifica a Molière como Hombre de Teatro y resalta varios principios que luego serán base del Nuevo Teatro Colombiano: “/.../una nueva relación con un nuevo público. Todo gran teatro es una nueva relación con un nuevo público. Un público profesional y un público establecido son la muerte del teatro, su conversión en fórmula. Esta es la diferencia entre un teatro cultural y un teatro vivo. En el teatro colombiano se ha impuesto el teatro vivo.” (Buenaventura, 1973a: s.p). Es interesante observar aquí cómo en la construcción de estos párrafos utiliza una deducción lógica, lanza primero la *tesis*: “...una nueva relación con un nuevo público” para afirmar que “...todo gran teatro es una nueva relación con un nuevo público”; luego plantea la *antítesis*, “...un público profesional y un teatro establecido son la muerte del teatro, su conversión en fórmula”; con esto se refiere a la ‘comedia francesa’; posteriormente saca una conclusión: “ésta es la diferencia entre un teatro cultural y un teatro vivo”. Finalizando con una síntesis: “...en el teatro colombiano

se ha impuesto el teatro vivo.” Este método de análisis se repite en muchos documentos de Buenaventura y fue un procedimiento dialéctico que le permitió constituir una manera de reflexionar la historia, la política y el arte; finalmente, será también la estructura de esta tesis como ya se dijo al comienzo.

Así las cosas, el Teatro Escuela de Cali monta *El enfermo imaginario* en el año 1962 y *El Tartufo* (s.f); y a la par del documento *Reflexiones sobre la obra de Molière* (1973) se producen otros como: *¿Por qué celebramos el centenario de Lope?* (1962b), *La Celestina, Notas sobre la adaptación* (1964), la adaptación de *Los inocentes* (1967) y *Macbeth* (1967), entre otras. Este conjunto de documentos, aparte de un estudio cuidadoso del contexto, de la obra y del autor que aparece siempre referenciada por otros autores, se constituyeron en apoyo constante para los estudios de Enrique, quien estableció, además, una relación con el aquí y con el ahora del momento que vivía la Escuela de Teatro, por lo cual se hicieron constantes preguntas como: *¿Qué sentido tiene esta obra o este tema con el teatro que se está haciendo?*, *¿cómo realizan estos autores su práctica escénica?*, *¿cómo se relacionan con su época?*, *¿cuáles son los temas constantes en sus obras?*. De las respuestas a estas y otras preguntas, Enrique fue construyendo cabalmente no sólo un equipo de trabajo, sino una concepción del oficio, una práctica de la enseñanza, lo que le permitió ir delimitando unos principios y unos fundamentos para etapas posteriores.

Otro autor, Félix Lope de Vega y Carpio (1562 –1635) es nombrado por Enrique en la celebración del centenario de su nacimiento cuando escribió:

Primero, porque se trata de un hombre de teatro de talla universal. No sólo de un autor, sino de un hombre de teatro, a la manera de Esquilo, Shakespeare, Molière. Un hombre de Teatro, es decir, alguien que no está en un solo ángulo del triángulo autor- actor-espectador, sino que está en medio del triángulo, atiende de igual manera a los tres ángulos. Escribir la obra era, para estos hombres hasta cierto punto secundario, era una manera de hacerlas más fácilmente representables, más fácilmente transmisibles; publicarlas era todavía

menos importante. La representación, el diálogo constante con el público era lo primordial. (Buenaventura, 1962b: s.p)

Para este documento, el punto de relación lo constituye el montaje de *La discreta enamorada* por parte del Teatro Escuela de Cali, montaje que exalta la autonomía de la mujer y en el que Lope de Vega evidencia la importancia de un clásico en la formación del dramaturgo y del director.

Así las cosas, el lenguaje arcaico de Lope de Vega se vincula fácil al lenguaje del colombiano; la temática *lopesca* como la situación de la mujer, los prejuicios, opresiones que sobre ella pesan: las relaciones económico- sociales en el campo; la defensa del campesino: su dignidad, sus derechos; la defensa del municipio como centro génesis de la nacionalidad; la injusticia de ciertos desmesurados privilegios, las desigualdades sociales, están presentes en *Fuenteovejuna*, *El Mejor alcalde El rey*, *Peribañez*, *El villano en su rincón* y *El alcalde de Zalamea*.

Desde esta perspectiva, para Enrique el problema esencial era la educación del pueblo: enseñar a nuestro pueblo a examinar críticamente sus problemas, enseñarle a pensar, a tener criterios, a discutir en paz. Si sabemos todo esto, dijo Enrique, es necesario utilizar un instrumento tan eficaz como lo es el teatro popular, el claro, sencillo y vivo teatro de Lope (Buenaventura, 1962b: s.p). Y nuevamente Enrique sostuvo con este autor, que su teatro es escuela insuperable para nuestros autores y actores nacionales. Al respecto dijo: “/.../nuestros autores pueden aprender en él desde cómo estructurar una pieza hasta cómo utilizar los temas de la vida cotidiana y cómo darles una forma hermosa y agradable. Nuestros actores pueden aprender- encarnando sus personajes- a resolver desde las dificultades de dicción hasta el difícil dilema de actuar, dejando ver que se está en el teatro y emocionando, simultáneamente con el desarrollo de la trama” (Buenaventura, 1962b: s.p)

Desde estos planteamientos, se podría investigar el uso de los textos de Lope para la dramaturgia y el actor, puesto que en el caso de la formación del actor, la dicción, la

enunciación, son problemas fundamentales para su respiración y fonación; al respecto es interesante anotar aquí una experiencia con las comunidades *afro* en el litoral pacífico, en el puerto de Buenaventura, con los cuales Enrique trabajó textos de Calderón de la Barca, Lope de Rueda y otros, notando que la versificación se ajustaba perfectamente, tal como lo expresó en *El arte nuevo de hacer comedias el nuevo teatro* (1982)²⁰

Para el caso del dramaturgo, conocer la estructura dramática de piezas clásicas y la forma como estos autores construían sus tramas, es un motivo de reflexión para la escritura teatral; es interesante anotar el caso de los talleres de dramaturgia de Michael Azama, autor que vacía textos clásicos y a partir de éstos propone variedad de ejercicios de dramaturgia.

Así las cosas, concluirá Enrique “/.../por todas estas razones consideramos a Lope como un Hombre de Teatro nuestro, de nuestra tradición teatral; situado en las raíces mismas de nuestro arte americano y considerándolo así y buscando que todo nuestro movimiento le considere así, hemos querido dar una significación especial al cuarto centenario de su nacimiento”. (Buenaventura, 1962b: s.p)

Siguiendo con el orden propuesto, el último de los montajes que se reseñará de Enrique es el de *A La Diestra De Dios Padre* (1960), del antioqueño Tomás Carrasquilla Naranjo (1858 -1940); este montaje hace parte de un tema que venía desarrollando en la Escuela de Bellas Artes de Cali y que inicia con la *Natividad*, posteriormente *el Misterio de la Adoración de Los Reyes Magos* (1957) y *Los cuentos de tío Conejo Zapatero* (1958), que son todos trabajos anclados en la tradición oral popular, que se caracterizan por un lenguaje de fácil comprensión, recrear pasajes bíblicos y recurrir a fuentes y géneros de la tradición popular como el Sainete, la Mojiganga, El Auto Sacramental, Los Misterios, Los Milagros, etcétera; formas que son difundidas desde la

²⁰Esta experiencia en el Pacífico colombiano sería continuada entre el 2002 y 2003 por Alejandro González Puche en una investigación y en talleres realizados en el litoral y cuyos resultados aparecen publicados con el nombre de *Acotaciones para la iniciación actoral* (2007).

conquista cuando llegaron en las Carabelas y sufren un proceso de mestizaje con ceremonias y rituales indígenas, que aún hoy hacen parte de fiestas y tradiciones como la del *Corpus Cristi*; los *Carnavales de Blancos y Negros*, *Carnaval de Barranquilla*, *El carnaval de Riosucio (Fiestas del diablo)*, como celebraciones religiosas y que están íntimamente ligadas al imaginario simbólico popular, que para la época en que Enrique trabaja estas propuestas se constituyen en una novedad y en un rescate de las tradiciones. Es el caso de *A la diestra de Dios Padre* y del grupo musical *Berejú* conformados por actores del TEC que trabaja cantos y romances españoles.

Acerca del cuento de *A la Diestra de Dios Padre*, dijo Enrique que:

/.../se trata de un viejo cuento, quizá de origen medieval del cual se encuentran versiones muy diferentes en distintos lugares del mismo. Una versión argentina (no tan extensa como la antioqueña) fue recogida por el autor Juan Carlos Genét en su obra 'El Herrero y el diablo'. La versión antioqueña fue recogida por don Tomás Carrasquilla y lleva el sello de la gran personalidad de este gran escritor. Esta obra de teatro se basa en dicha versión y ello ha tenido ventajas y desventajas. Ventajas porque el rico, vivo y elaboradísimo lenguaje de Carrasquilla influye de tal modo que durante las primeras versiones dominó casi absolutamente, imponiendo a la problemática un cierto pintoresquismo. (Buenaventura, 1975a: s.p)

La primera versión de esta obra fue estrenada en Manizales en 1958 para celebrar el centenario de don Tomás Carrasquilla; posteriormente participó en el Festival Nacional de Teatro de Bogotá, en donde logró el primer premio; esta versión recorrió el país en giras patrocinadas por Ecopetrol y la Federación Nacional de Cafeteros. En 1960 le llegó al grupo una invitación para participar en el festival mundial que tendría lugar en el Teatro de las Naciones; en abril de 1960 se presentó en el teatro Sarah Bernhardt donde obtuvo un premio internacional. La que viajó a París fue una segunda versión, y la tercera se estrenó en Quito en 1962; posteriormente se realizarán dos versiones más de este cuento; dice Enrique “/.../entre la primera y segunda versión

tuvimos la oportunidad de ver una 'mojiganga' en un pueblo de Antioquia. Se trata de un espectáculo popular de tradición oral, con reminiscencias del teatro medieval y quizás con restos de las formas teatrales indígenas. El espectáculo nos impresionó y decidimos tomar elementos de la mojiganga para nuestra segunda versión". (Buena-ventura, 1975^a: s.p)

Como se puede ver el problema de formación planteado aquí es otro, los personajes no enfrentan los dilemas del teatro clásico universal como se refirió anteriormente, estos son personajes más cercanos a la comedia, festivos, dinámicos y de una tremenda sagacidad; es el caso de *Peralta y del Tío Conejo Zapatero*, el recurso actoral no está puesto en la emoción, ni en la encarnación del personaje, se da mucho más como una construcción que se hace en relación con los otros personajes, desprovistos de trascendencia, lo que no los hace menos importantes; el acento está en todo el equipo, en la historia que se cuenta y cómo se cuenta, y sobre todo, en el género empleado; el actor así formado experimenta un fuerte contraste al pasar de un clásico griego a un cuento popular; al saltar de una estructura a la otra; a un contacto diferente con el público; al uso de formas musicales externas a emplearlas internamente en la pieza; al uso de escenografías y luces mucho más complejas (en la tragedia) a escenografías más versátiles (para la comedia), y por este camino se empieza a construir lo que desde artículos de prensa y revistas los críticos en Bogotá llamarán: el nacimiento de un Teatro Nacional.

Esta serie de diferencias se integran y ofician como manifestaciones de un cambio en la metodología, los contenidos, las formas, los objetivos, es decir, se impacta lo pedagógico de la representación teatral, instando a que tanto director, actor, e incluso el público, entren en nuevas esferas de concepción y experimentación del hecho teatral. Para el caso de la dirección, renovados niveles de montaje en donde la puesta en escena le da mayor contribución al equipo de trabajo, aumenta el nivel de discusión y empiezan a aparecer los primeros juegos e improvisaciones. El actor, en este sentido, asume su personaje siendo mucho más consciente de la totalidad que representa, los personajes son menos 'psicológicos' y el actor empieza a pensar problemas de totali-

dad, en la medida en que se asumen textos populares, ya no es su trabajo expresivo individual, sino que además participa en las transformaciones que se están dando. El espectador verá por primera vez representados sobre el escenario sus problemáticas, como en el caso de temas religiosos a los que alude *A la Diestra de Dios Padre*: el Cielo, el infierno, Jesús o San Pedro. Estas serán las semillas que hacia futuro permitirán la consolidación del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano.

2.6 Pasar el río: los clásicos en la otra orilla

Años después, para la década de los 70's, Enrique en una charla que dictó en la Cámara de Comercio de la ciudad de Medellín, iría a resaltar y dar importancia a los clásicos desde otra perspectiva. Empezó por hacer una delimitación del concepto de lo clásico, no en la literatura o el arte en general, en el teatro, y no en el teatro como literatura o género literario, el teatro como espectáculo, como interacción programada con el espectador, el cual ve y juzga en diferentes niveles la percepción, la participación y el juicio crítico, dice: “/.../dramaturgo era, pues, aquél que manejaba todos esos textos: textos dancísticos, mímicos, sonoros, espaciales, objetales, verbales y para-verbales; los ordenaba, combinaba sus particulares significaciones y construía un texto, el texto del espectáculo que adquiriría sentido en su relación inédita con los espectadores” (Buenaventura, 1981a: s.p).

Hay una tradición en los textos dramáticos analizados por Enrique, son escritos en el interior de tradiciones teatrales, de movimientos teatrales vivos, dentro de convenciones que a su vez desarrollaron, transformaron o trasgredieron en relaciones muy dinámicas con los contextos sociales en los cuales se producía el espectáculo teatral. Todos estos grandes dramaturgos sabían también que el texto teatral es uno de los componentes, uno de los lenguajes o códigos del texto del espectáculo, muy importante, pero no el fundamental o definitivo; al respecto ejemplifica Enrique

/.../con humor negro lo explica Lope de Vega en ‘El arte nuevo de hacer comedias’, su público no era ya el de la corte, el de la comedia humorista y el

drama pastoril, tampoco el de las alegorías medievales, era un público de soldados desencantados del imperio y convertidos en aventureros, de snobs a nuevos nobles de título mal adquirido o comprado, de comerciantes, de estudiantes libertinos o sin sotana como el Buscón, mujeres (que ya empezaban a subir a la escena y cambiaban la honra por las primeras libertades femeninas) y marineros que empezaban a abandonar la cárcel azul del mediterráneo y regresaban de dar las primeras vueltas al mundo y daban cuenta de su redondez y de su variedad. (Buenaventura, 1981a: s.p)

En esta conferencia los cambios y las transformaciones sociales inciden sobre las convenciones teatrales y éstas a su vez sobre la sociedad a la cual se deben, de ahí la dinámica del arte teatral como arte vivo, como dinámica de cambio y transformación. De ahí, también, la sensibilidad de la colectividad para captar estas fluctuaciones; del dramaturgo y del director para poner temas e historias que enganchen al público, que activen su percepción, su juicio crítico. Enrique considera que el Nuevo Teatro transita una época de cambios y transformaciones, que el diálogo con el público debe ser también objeto de incidencia en su producción artística; plantea que “/.../desaparecían unas convenciones del espectáculo y nacían otras nuevas, que iban desde el edificio teatral y su nueva disposición del espacio, hasta los horarios del espectáculo, que se modificaban con los horarios del trabajo.” (Buenaventura, 1981a: s.p). Es la práctica teatral de una época en particular la que genera textos dramáticos, modos y convenciones, que son muy particulares y corresponden a prácticas artísticas específicas. Es el caso de la *Comedia dell' Arte* y su teatro cómico, de tipos y máscaras, y sobre todo guiones o canovachos que permitían la estructura del espectáculo; es también el caso de los corrales del teatro español de Lope de Vega, o el teatro El Globo de Shakespeare y el movimiento isabelino. Esta tesis de Enrique convertirá en principio de su práctica pedagógica, es necesario aprender de la rica tradición, de otros movimientos, de otras prácticas para que enriquezcan la muestra. Analizará qué nos es común de otros movimientos teatrales, qué comparten con el teatro colombiano. Pero también será, el vínculo con otras disciplinas lo que le permite nuevas miradas sobre este problema desde unas prácticas medidas por el currículo oculto.

En su primera etapa, de 1955 a 1966, el Teatro Escuela de Cali, trabajó el problema de los clásicos, los contemporáneos y las obras nacionales en su relación con la formación del actor, de manera tradicional, como podía hacerse en esa época. Este documento plantea una nueva visión de dicho problema; al respecto dijo Enrique:

Julia Kristeva habla de un 'geno-texto', de una matriz textual, en la cual se engendran los textos artísticos. Esta matriz está formada por textos que los preceden o les son contemporáneos, textos artísticos y extra-artísticos que entran en la constitución del nuevo texto artístico, incluyendo en ese texto matriz las relaciones convencionales entre emisores y receptores, y en fin, todas las condiciones de producción de textos en un contextos dado. El Geno-texto, la matriz, en el caso del texto literario-teatral, es como dice Anne Ubersfeld, 'la teatralidad, el universo teatral, en el cual el nuevo texto se engendra.' En cierto modo anota esta teórica del teatro, la representación, en el sentido más amplio del término, precede al texto. El dramaturgo cuando no está él mismo involucrado en la producción teatral, no escribe, en todo caso, sin la inmediata perspectiva del objeto-teatro: el espacio escénico, el estilo de los actores, su dicción, el tipo de vestuario, el tipo de historia que se cuenta en el teatro que él conoce y las características propias de los textos teatrales'" (Buenaventura, 1981a: s.p)

Y concluye diciendo: “/.../por eso el montaje no consiste en “dar vida al texto”, en ilustrarlo o en interpretarlo. El montaje es un discurso autónomo, es una producción de sentido.” (Buenaventura, 1981a: s.p). De esta manera el discurso de la puesta en escena lo ve como un acto de creación con el tema o el texto clásico que se asuma, el problema es cómo trabajar con textos que tienen enunciados que corresponden a matrices orgánicas de una época y un contexto determinado, cómo asumir en el aquí y en el ahora un texto de Lope de Vega, de Shakespeare o de Molière, porque esos temas y situaciones son pertinentes y actuales para esta época.

Enrique estaba en un nuevo nivel de comprensión de los clásicos y opta por producir sus propios textos y por crear con el grupo textos de manera orgánica, a partir del *Método de Creación Colectiva*; pero los autores clásicos no serán maestros *per sé*, serán en su concepción “*Hombres de Teatro*” que entendieron su tiempo de manera profunda, y es esta esencia la que es útil aquí y ahora.

Preguntó Enrique: ¿En qué consiste la validez actual de textos llamados clásicos, que fueron escritos e inscritos en su contexto social y teatral determinado? Molière, Lope, Shakespeare, Buenaventura, Santiago García, etcétera, son artistas talentosos y sensibles que supieron leer la crisis de su tiempo, de las formas y estilos agotados que requerían nuevas dinámicas, nuevos textos que reinterpretaran los viejos temas, o temas nuevos que saltaran en la dinámica social. Cuando surgen estos “Hombres de Teatro” nacen sobre las cenizas de lo anterior, sobre el naufragio de una estética y el surgimiento de otra, que viene a establecer sus nuevas convenciones de espacio, tiempo, época, personajes, etcétera. Éste fue el Nuevo Teatro, una ruptura y un renacimiento del Teatro en Colombia, una oposición al teatro costumbrista y aldeano, una madurez para esta forma cultural, una toma de conciencia, una mayoría de edad, para un medio expresivo y artístico que reclamaba una presencia definitiva y fundamental en el concierto de la cultura y de la academia colombiana. Esto explica también fenómenos como los Festivales Nacionales de Teatro en el Colón de Bogotá, los Festivales del Nuevo Teatro Colombiano, los Festivales Iberoamericanos, los Festivales de Teatro Latinoamericano de Manizales, y la creación de programas de formación teatral en el ámbito superior del país. Dijo Enrique:

/.../un espectáculo que muestra unos conflictos, unas situaciones y unas pasiones o sentimientos como eternos, es un espectáculo que colabora a enraizar y mantener la idea de que el mundo no cambia, de que intentar cambiarlo es una empresa ilusoria. Por esta razón, cuando se nos dice que se monta un clásico tal cual es, sin modificarle nada, se está diciendo algo ilusorio pero no inocuo, esa ilusión como todas las ilusiones responde a posiciones ideológicas ligadas necesariamente a intereses concretos. (Buenaventura, 1981a: s.p)

Ya aquí podemos observar un cambio de postura con respecto a todo el trabajo anterior de formación de la década del 55 al 66; los clásicos vistos como museo, como historia quieta y congelada y con una pretendida visión de respeto por el texto, pretenden una fidelidad de una época, de un estilo y de una puesta en escena como pretendido documento histórico, inamovible. Al contrario, lo que recomienda Enrique, a partir de sus rupturas, es un aprendizaje transformador del mito clásico, para darle su verdadera dimensión en el contexto del Nuevo Teatro y sobre todo en la formación de actores y directores jóvenes. Finalmente, dijo que sería ingenuo y peligrosamente limitante restringir el trabajo de los grupos del Nuevo teatro a la problemática y a la temática exclusivamente nacional y actual. El montaje de textos de otras épocas y de otros contextos geográficos y sociales enriquecen nuestras experiencias teatrales, pero ya sabemos que al enfrentar un texto clásico, la relación no puede ser ingenua, se requiere postura política, debe tenerse un punto de vista como artista para asumirlo.

Este documento (*La actualidad de los clásicos*, 1981) cierra un ciclo en torno al problema de los clásicos, pero si volvemos al año 1966 podemos ver los antecedentes del Método de la Creación Colectiva y cómo la década siguiente (1967- 1975) se constituirá en una ruptura y antítesis de lo que fueron estos primeros años de formación.

A continuación se presenta una tabla que da cuenta de los montajes realizados por el TEC durante la década de 1967 a 1975:

Año	Autores Clásicos (3 obras)	Autores Contemporáneos (4 obras)	Autor Nacional Enrique Buenaventura (19 obras)
1966	Obra, <i>Las sirvientas</i> , autor: Jean Genet, (Francia) Obra. <i>Ubu Rey</i> , Autor: Alfred Jarry, (Francia)		
1967	Obra: <i>Arlequín servidor de dos patrones</i>		Obra <i>La trampa</i> . Autor E. Buenaventura. Direc-

	nes. Autor: Carlo Goldoni, (Italia)		tor, Santiago García Obra: <i>Los inocentes</i> , Autor: E. Buenaventura (No se estrenó)
1968		Obra, <i>El Metro</i> , autor, Leroi Jones, dirección: Danilo Tenorio	Obra: <i>Los papeles del Infierno</i> . Autor: E. Buenaventura Obra: <i>Soldados</i> . Autor: Carlos José Reyes-Enrique. Buenaventura. Dirección: Enrique Buenaventura
1969		Obra: <i>Fantoche de Lusitania</i> . Autor: Peter Bweiss Obra: <i>La importancia de estar de acuerdo</i> . Autor: Bertolt Brecht. Obra: <i>Los siete pecados capitales</i> , autor Bertolt Brecht	Obra: <i>Seis horas de la vida de Frank Kulak</i> . Autor: Enrique Buenaventura.
1970			Obra: <i>El convertible rojo</i> . Autor y dirección: Enrique Buenaventura. Obra: <i>Soldados</i> (segunda versión) Autor: Carlos José Reyes-Enrique Buenaventura. Dirección: Enrique Buenaventura
1971			Obra. <i>Soldados</i> (Tercera versión) Autor y dirección: Enrique Buenaventura. Obra: <i>Soldados</i> (cuarta versión) Autor y dirección: Enrique Buenaventura
1972			
1973			Obra: <i>La denuncia</i> . Autor y dirección: Enrique Buenaventura
1974			Repertorio: <i>El fantoche de Lusitania, La denuncia, Los papeles del infierno, Soldados</i> Obra: <i>La hija del jorna-</i>

			<i>lero que se voló con un jilguero</i> y <i>La sopa de piedras</i> , ambas para Títeres. Autor: Enrique Buenaventura Estreno
1975			<i>A la diestra de Dios Padre</i> (cuarta versión)
1976			Repertorio: <i>A la diestra de Dios Padre</i> , <i>La denuncia</i> , <i>Los papeles del infierno</i> , <i>Soldados</i> , y Obra: <i>La orgía</i> . Autor y dirección: Enrique Buenaventura.
1977 y 1978			Repertorio (Ídem)

Tabla 5: Obras montadas en la segunda etapa (1967- 1975)

Se puede observar que la tendencia que marca este periodo es el montaje de obras propias con textos dramáticos de Buenaventura, igualmente se inicia esta etapa con tres eventos de capital importancia en la vida del grupo, ellos son: 1) el montaje de *Ubu Rey* de Alfred Jarry, que significó la transformación del método de trabajo; 2) el montaje de *La Trampa*, con texto de Buenaventura y dirección de Santiago García, montaje que significó la expulsión de todos los actores y profesores de Bellas Artes; 3) al no aceptar la prohibición del gobernador de la época para presentar la obra, se creó la necesidad de conseguir un nuevo espacio para seguir desarrollando el trabajo, situación que hizo que la creación adquiriera un carácter mucho más de búsqueda y de experimentación, lo que permitió mayores definiciones estéticas, ideológicas y políticas. Es también la época de acercamiento al hecho histórico con montajes como *Soldados*, *La audiencia* y otros que indagan en nuestra realidad nacional.

Otra característica es la inclusión de los montajes de obras ya mucho más elaboradas de Bertolt Brecht, tales como *Los siete pecados capitales* y *La importancia de estar de acuerdo*, por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes.

A continuación se hará un recorrido por los documentos que configuran el método de creación colectiva, como un aporte sustancial en el campo de la formación teatral en Colombia.

CAPÍTULO III

EL MÉTODO EN LA PROPUESTA DIDÁCTICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA

A continuación se presenta una lista de documentos que en el conjunto de la obra teórica de Buenaventura son los textos que hacen referencia específica al Método de la Creación Colectiva; algunos tienen el carácter de anunciarlo con cinco o seis años de anticipación y otros lo van desarrollando hasta presentar en el año de 1975 el que se considera el documento definitivo *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC* (Buenaventura, 1975b: 32) Veamos dichos documentos:

- ✓ ¿Cómo se monta una obra en el TEC?, 1966.
- ✓ Carta a los nuevos directores de obras del TEC, 1966.
- ✓ Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio, 1969.
- ✓ Notas al método del TEC, diciembre de 1973.
- ✓ Ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto, 1974.
- ✓ El teatro y la historia, 1974.
- ✓ Notas sobre el método, 1974.
- ✓ Texto anexo número 1: (dramaturgia: construcción colectiva de un texto).
- ✓ Texto anexo número 2: ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto,
- ✓ Apuntes para un método de trabajo colectivo del TEC, enero y febrero de 1975)²¹
- ✓ La creación colectiva como una vía del teatro popular, 1978
- ✓ Ópera bufa, notas sobre una experiencia, 1982

3.1 Primeras palabras, hacia el montaje de una obra en el TEC

²¹ Este documento se actualizó en una revisión hecha en junio, julio y agosto de 1975 y recibió el nuevo nombre de: Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del TEC, denominación que suele ser más conocida y que ha sido traducida al francés, inglés, italiano y polaco.

¿Qué se entiende por Método? Recordemos que para efectos de este trabajo nos remitimos a lo que los profesores Álvarez de Zayas y Elvia M. González plantean frente a la didáctica: “/.../el método es la configuración que adopta el proceso docente educativo en correspondencia con la participación de los sujetos que en él intervienen, de tal manera que se constituye en los pasos que desarrolla el sujeto, en su interacción con el objeto, a lo largo de su proceso consciente de aprendizaje” (Zayas & González, 2002: 52). En este sentido, ya para la época de 1967, Buenaventura empieza a perfilar la necesidad de un método que diera orden y trazara caminos en la construcción del discurso de montaje, dado que el desarrollo del trabajo y los montajes reclamaban con urgencia nuevas formas de abordar la creación teatral desde una visión más colectiva y de mayor inclusión y participación. Para dar cuenta de lo anterior, en este aparte se propone evidenciar unos antecedentes (12 documentos que abordan el tema) que van a configurar el surgimiento y posterior desarrollo del Método de Creación Colectiva, tal como lo concibió Buenaventura en el documento final del año 1975. Veamos pues dicho recorrido:

Posterior a la renuncia de Pedro I. Martínez y Fanny Mikey, en enero de 1965, se presenta la reestructuración del TEC, lo que en el campo artístico-administrativo ocasiona la creación de un colectivo de dirección, respuesta que se da a lo que los actores con mayor experiencia estaban planteando en el grupo; para esta época muchos de ellos, aparte de su trabajo en el Teatro Escuela de Cali, son responsables de la dirección y la gestión de varios grupos en la ciudad; es el caso del Teusaca (Teatro Universidad Santiago de Cali), el Instituto Politécnico Municipal y diversos grupos independientes.

El Teatro Escuela de Cali en este período comprendido entre 1967 a 1975, plantea una antítesis a toda la etapa anterior de trabajo, desmontándola gradualmente, siendo reflexivos y críticos con ella, aceptando los nuevos retos sociales y políticos que se les planteaba; al respecto dice Buenaventura: “Con traumas, con problemas y crisis, la transformación vino. Surgió una dirección artística que asegura una amplia partici-

pación del los actores en la orientación artística de la institución” (Buenaventura, 1986a: 29)

Se planteó la necesidad de dar la oportunidad de dirigir a miembros del elenco de planta y se constituyó un colectivo de dirección que hizo del trabajo del montaje un verdadero trabajo de equipo; como podemos ver el grupo que se inició en los primeros años de la escuela y que realizó en la década anterior cerca de cincuenta montajes, es un colectivo que pone en cuestión la autoridad del director. Y la inteligencia de Buenaventura- director está en comprender pedagógicamente ese nuevo reto, no se trata solo de alumnos para formar, sino que se trata de alumnos que acceden al nivel de la profesionalización; entonces, este tránsito parte de un modelo de compañía teatral para convertirse en un equipo que permita una nueva estructura con una metodología de trabajo; dice Buenaventura que el trabajo del TEC en esta nueva etapa está precedido y acompañado de la investigación a diferentes niveles: histórico, sociológico, político e investigación científica del propio trabajo artístico.

Obsérvese la aparición del concepto de investigación científica, lo que no deja de ser una innovación en los logros alcanzados en el procesos que precede a esta etapa y la experiencia que permite llevar a la práctica estos conceptos; es el caso del *Ubu Rey* que nos servirá de ejemplo puesto que en este proceso aparece un nuevo director acompañado de un colectivo de dirección que necesariamente va a democratizar el Método de trabajo. Esta experiencia externa arrastra la reestructuración interna y va a ser con el montaje de *Ubu Rey* de Alfred Jarry (obra que esos años- 60`s- se presenta en París por el grupo de Jean Vilar y se constituye en un teatro de vanguardia y de crítica social) y con la que el TEC da inicio a un nuevo camino que ya se venía labrando. Buenaventura y su esposa establecen relación con el director del grupo de París y obtienen las diferentes versiones de la obra en francés, lo que va a significar la traducción, la división del grupo en comisiones y la creación del colectivo de dirección. Buenaventura se pregunta ¿Por qué escogimos el Rey Ubu? y responde al respecto:

- 1) Por su contenido y la relación de ese contenido con la situación actual de nuestro país. Ubu es una sátira del aventurerismo, del golpismo y una crítica de la violencia, de la corrupción administrativa y de la impunidad.
- 2) Es la primera y continúa siendo una de las más avanzadas piezas de vanguardia de este siglo (XIX).
- 3) Por su forma y la multiplicidad de problemas que plantea en cuanto a actuación y montaje, una experiencia nueva para el director y los actores. Ubu ha sido para nosotros una pieza experimental en el más profundo y amplio significado del término.” (Buenaventura, 1966b: 30)

El hecho pedagógico así planteado requiere una comunión propia de una pedagogía social, en donde el maestro no se reafirma en su autoridad sino que empieza a estar atento a las solicitudes de sus ya compañeros-alumnos. De otro lado y como se dijo anteriormente, este grupo como colectivo se enfrenta a un conjunto de textos narrativos y dramáticos de A. Jarry y del TPN (Teatro Popular Nacional), los cuales fueron analizados, contextualizados, seleccionados y experimentados para finalmente hacer una adaptación; al respecto dice Buenaventura “/.../en esta etapa es básico un buen texto. Un texto que llegue fácil y claramente al público al cual está destinado, el texto se atacó como debe atacarse: con audacia y responsabilidad. Partimos del concepto de que el texto es un elemento más del espectáculo y no una intocable y sagrada escritura /.../ el texto es pues modificable. Hasta aquí la audacia” (Buenaventura, 1966b: 31)

Ahora viene la responsabilidad. El trabajo de reelaboración del texto debe ser confiado a un dramaturgo; los textos reelaborados por actores suelen perder belleza literaria. Con el ánimo único de ilustrar la dimensión del trabajo que se puso en marcha alrededor de esta obra, basta mencionar las diferentes comisiones que trabajaron a profundidad en los siguientes áreas: comisión de análisis histórico, de material gráfico, de análisis ideológico, de análisis particular del lenguaje de Jarry, de breve estudio sobre la lógica de Ubu, de análisis de la fábula, de propuestas escenográficas y musicales; para después de este proceso pasar a los ensayos; pero como en ese momento están en procura de establecer un Método de Creación Colectiva, empieza a aparecer

en el proceso una herramienta fundamental para el trabajo teatral que es la Improvisación; al respecto dice Buenaventura

“/.../aunque en el TEC en épocas anteriores, se habían hecho intentos de utilizar la improvisación en el montaje, esos intentos habían sido esporádicos, un poco caprichosos y anárquicos. La improvisación necesita una base, un punto de partida muy claro y un objetivo, un punto de llegada no menos concreto. Se debe establecer que ella es un medio, no un fin y que no se hace para darle unas ´ideas al director ni para pescar lo que resulte espontáneamente`, la traducción concreta e inmediata de las ideas del texto en imágenes corporales”
(Buenaventura, 1966b: 31).

Sobre esta herramienta es notable el desarrollo teórico y conceptual que tendrá la propuesta de Buenaventura en trabajos futuros, hasta lograr configurar una tipología de la improvisación (1982), propuesta teórica que no encontraremos referenciada en ningún otro estudioso del teatro en el mundo.

Ya tenemos pues un modelo para seguir trabajando, escribe Buenaventura en el texto reflexivo que se denomina: *¿Cómo se monta una obra en el TEC?* (1966b) que venimos citando y que se constituye en uno de los primeros textos que presenta los antecedentes del Método de Creación Colectiva. Además se complementará con los estudios y nuevos aportes hechos por Buenaventura, que se recogen en lo que hace parte del conjunto total de documentos sobre teoría teatral escritos por él, cuya selección obedece al hecho de que abordan directamente el problema del Método.

3.2 Una epístola...al fin y al cabo la palabra

En el año de 1966, Buenaventura reúne a los actores el Teatro Escuela de Cali y les lee una carta dirigida a los nuevos directores de obras del TEC en la que dice “/.../ he decidido escribirles porque al fin y al cabo la palabra escrita es mi mejor y mi más

legítimo modo de expresión, y agrega quisiera también, en esta carta, hablarles de mi experiencia personal en la dirección teatral” (Buenaventura, 1966a: 1). En tales palabras Buenaventura está planteando una colectivización de este oficio, sabe de la importancia para la Institución que otros integrantes se comprometan con las dificultades y responsabilidades que conlleva asumir nuevos procesos, sabe también que después de diez años ya se han quemado etapas, que la relación con el público ha permitido una experiencia y madurez para andar nuevos caminos y sobre esto reflexiona: ya hay miembros en el grupo capaces de asumir el proceso de dirección; y tratando de clarificar este proceso es que escribe la carta: “/.../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” (Buenaventura, 1966a: 1); la autonomía a que se refiere es la de la obra de arte y éste será uno de los principios en los cuales se apoyará el Método. La idea que guió este principio fue lograr distanciarse del tema propuesto por el texto y darle una libertad creativa al discurso de montaje, de tal modo que los personajes, la escenografía, el espacio, el tiempo, etcétera, tengan vida propia y no sean mera interpretación de la obra original. Al respecto dijo Buenaventura:

/.../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, a someter todo el plan, a 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. (Buenaventura, 1966a: 3)

Esta carta propone reflexiones críticas para la formación de los nuevos actores; para esta fecha la figura del *Director* ocupa un lugar preponderante en la práctica artística del teatro. En muchos casos, de modo bien ganado por la capacidad y el talento para la puesta en escena o por la genialidad de recursos empleados, pero en otros porque el equipo se refugia en esta capacidad y sólo hace lo que aparentemente le corresponde: actuar indiferente a la concepción del montaje, quizás en estos casos los que les importa es figurar. La propuesta que empieza a perfilar Buenaventura es todo lo contrario y la carta es testigo en tanto invita a ceder esta responsabilidad, compartir funciones y elevar el nivel intelectual del grupo. En la misiva se apoya también en Brecht y lo cita cuando dice: “/.../ 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 y agrega, el director debe ser capaz de sacrificar sus proyectos, en aras de los hallazgos hechos durante las búsquedas con los actores.” (Brecht citado por Buenaventura, 1966a: 5)

Este es pues uno de los conceptos que el Método de Creación Colectiva va a transformar: la concepción previa del Director; si estamos de acuerdo en la autonomía de la obra de arte este concepto previo deberá transformarse. Posteriormente trabaja sobre el concepto de identificación, en donde citando a Brecht nuevamente dijo que era partidario de la identificación en cierto momento, durante los ensayos, pero no creía que bastase con su empleo exclusivo; es necesario, dirán Brecht y Buenaventura, que se tome, además, posición frente al personaje con el cual uno se identifica; luego aclaran: “/.../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” (Buenaventura, 1966a: 5). Finalmente dice Buenaventura en su carta, después de haber abordado otros temas como el espacio, la colocación del actor, la relación con la plástica, “/.../lo más importante, el objetivo inmediato de nuestro teatro es insistir con audacia y tratar de encontrar nuestro modo de ensayar; la prueba definitiva de este nuevo modo de trabajar nos la dará la experiencia, a la cual también debemos ir con audacia y

decisión” (Buenaventura, 1966a: 6). De esta manera se está anunciando el *Método de la Creación Colectiva* como una urgencia y una necesidad del trabajo práctico.

3.3 Crear un teatro propio desde lo universal: imágenes que nacen y regresan

En un documento escrito dos años después del anterior, (*Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio*, 1968), Buenaventura propuso utilizar el teatro universal para crear un teatro propio que funcionó de esta manera en un principio: un Director, un grupo de actores y un empresario estatal y la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. En este caso, el director escogía las obras, las montaba con los actores y éstas eran una especie de instrumento del gobierno para llevar ‘cultura’ al pueblo.

Así las cosas, sostuvo Buenaventura: “Pero en nuestros países la historia se mueve rápidamente /.../ nosotros nos dimos cuenta que para sobrevivir como artistas creadores y para echar las bases de una dramaturgia nacional era indispensable ligarnos a la historia de nuestro país, indagar con nuestro trabajo la problemática nacional hasta sus causas y sus implicaciones universales” (Buenaventura, 1968: s.p). Vemos que Buenaventura demuestra un interés particular por el contexto social que no es ajeno a los grandes cambios que se están sucediendo en la época: Revolución cubana, Mayo del 68, el Frente nacional, Huelgas y protestas estudiantiles, Movimiento hippie, El nadaísmo, entre otros eventos.

Más adelante, Buenaventura sostiene

Nos lanzamos a la aventura tímidamente con *La Celestina* por los años 64-65, luego más de lleno con ‘*Ubu Rey*’ y sólo en ‘*El fantoche de Lusitania*’(1969) pudimos ir encontrando las tablas de salvación que nos rescataran de un caótico y demográfico naufragio /.../ Las tablas de salvación fueron pequeños hallazgos que se iban uniendo hasta constituir la balsa que tenemos ahora: un Método de trabajo colectivo. Es necesario decir que las tablas se separan a menudo, que la balsa amenaza con desbaratarse más frecuentemente de lo que

mostros quisiéramos, pero día a día aprendemos maneras nuevas de mantenerla a flote.” (Buenaventura, 1968: s.p)

Como se puede inferir del montaje de *La Celestina* el equipo aprende la complejidad de esta novela del Bachiller Fernando de Rojas y las fuerzas sociales que son representadas en sus personajes, lo mismo que las tensiones que desata el amor de Calixto y Melibea mediados por el juego complaciente de la vieja Celestina, del carácter de este montaje se salta a otra experiencia que está en el polo opuesto, como ya se dijo, que es *Ubu Rey*, para continuar con una pieza del teatro documento de Peter Weiss *El canto del fantoche lusitano* que trata el tema de la liberación del dominio francés por parte de Angola y que dio como resultado un montaje con una carga escenográfica, musical y de imágenes teatrales de gran riqueza y lirismo épico.

Este documento, como el anterior, va prefigurando el Método de Creación Colectiva, y ello sucede básicamente porque de cada nueva experiencia, de cada nuevo montaje, Buenaventura sistematiza cuidadosamente el proceso, es consciente de la importancia de ir abriendo caminos, de que el trabajo práctico permita un mejor equilibrio en las relaciones actor-director-autor, en lograr que el equipo se cohesione e interactúe bajo un propósito común, dijo que lo primero que hay que descubrir para configurar el Método es cómo funciona internamente el texto, cómo vive, cómo palpita... el motor de ese organismo es el conflicto, dijo Buenaventura; el teatro es conflicto “/.../un texto no es más que el desarrollo de un conflicto, sus causas y sus implicaciones” (Buenaventura, 1968: s.p)

El Método encara el texto no como concepto o como literatura, lo hace como conflicto y al ser conflicto busca la historia, busca la anécdota, busca el tema para de este modo encararlo con el análisis, tanto práctico como teórico. Al respecto dice Buenaventura en este documento: “/.../lo importante, sin embargo es que hemos encontrado un camino para utilizar el teatro universal en la tarea de crear un teatro propio y hemos ampliado y mejorado ese camino, /.../ finalmente, la reintegración del teatro, estamos luchando por devolverle su carácter de arte colectivo, pues estamos conven-

cidos de que sólo así saldrá de la profunda crisis en que se encuentra.” (Buenaventura, 1968: s.p)

Se podría concluir que el teatro sin un Método de puesta en escena se encuentra desintegrado o a la voluntad de la genialidad del director o los embates de la moda y el artificio; sólo con procedimientos estables para la creación, es decir, con un Método es posible recorrer un camino fructífero que ofrezca resultados interesantes.

3.4 Caja de herramientas para la creación del método

El Método de Creación Colectiva es un trabajo cuyos avances y anexos se evidencian en varias publicaciones sucesivas de Buenaventura, una de las versiones más logradas aparece publicada en Cuaderno Teatral números 1 y 2 de la Corporación Colombiana de Teatro en enero y febrero de 1971 y 1972; este cuaderno tiene entre otros objetivos el de difundir los hallazgos teóricos en toda la comunidad de asociados y no es casual, pues, que el Método aparezca en este primer número, pues va a lograr una difusión nacional e internacional.²²

Este documento lleva el título de *Apuntes para un Método de Creación Colectiva* (1971) y dice que se creó una comisión de redacción integradas por Jacqueline Vidal y Enrique Buenaventura que tienen a su cargo la presentación final de la propuesta que será publicada, que sistematiza el proceso de montaje realizado por el grupo, y que procura ya un trabajo más maduro y claro en cuanto a sus objetivos, dice Buena-

²² El texto del Método de Creación colectiva es traducido al italiano *Le maschere, il teatro*; Polaco Enrique Buenaventura *Nové Kolumbijské Divadlo* (1972) ; en francés *Theatre du Lambrequin Sur “Dehors dedans” Cahiers de la production théâtrale* (número 4 de 1972); en inglés en *Popular Theater for social Change in Latin América, essays in spanish and english*, Gerardo Luzurriaga, editor (1971,) también en *Revista Gestus* (1980); edición en español para Cuba: *Teatro de Enrique Buenaventura*, colección la Honda, Casa de las Américas, Cuba(1980).

ventura: “/.../el Método es la condición necesaria del trabajo colectivo” (Buenaventura, 1971: s.p)

Cuando se lleva a escena una obra teatral, se ponen en juego muchos lenguajes, muchos niveles, quizás como en ninguna otra producción artística de las diferentes artes; todo debe hacerse en equipo y a diferencia del cine, todo se hace en vivo frente al espectador a lo largo de una hora o tal vez más, sin lugar a fallas significativas; ese momento es único e irrepetible, una condición tan particular que goza de las características de lo efímero, pero también de la obra que se logra cada vez que se realiza en una función y que perdurará en la conciencia del espectador, en virtud de la teoría de la recepción -y si se trata de una obra bien hecha, le dejará “tareas” a realizar, cuestionamientos, reflexiones, entre otras-. Una tarea de estas dimensiones que es la creación artística, requiere necesariamente de un método para su realización, sin embargo en la historia de nuestro teatro son pocos los métodos propios²³ o las propuestas didácticas para la puesta en escena, generalmente quedan libradas a la manera particular que con su grupo procede el director.

El Método de Buenaventura nace así de una serie de rupturas, de errores y fracasos por los cuales transita el grupo; una primera ruptura era la autoridad del director que se entra a cuestionar a partir de las improvisaciones; otra ruptura es la concepción del director, que se cuestiona a partir de la etapa analítica del Método; de esta manera se traslada el estudio cuidadoso y riguroso que elaboraba el director para la puesta en escena de una obra (ya en este texto citamos el caso de *Edipo Rey*, de *Macbeth*, *El enfermo imaginario*, etcétera), se traslada, decimos, este análisis individual a un análisis del texto colectivamente como trabajo de mesa. Dice Buenaventura: “/.../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, etcétera. Esto con el fin de

²³ Hablamos del método de Stanislavsky, posteriormente de Bertolt Brecht, la adecuación que hace Lee Strasberg de las acciones físicas de Stanislavsky, el método de Augusto Boal, el Método de Grotowski, la metodología del Odín Teater. Como se puede ver, sólo uno de ellos latinoamericano.

elaborar la fábula, tomando distancia, separándose del 'estilo' de la pieza" (Buena-ventura, 1971: s.p). Posteriormente después de elaborada la fábula, el Método propone la elaboración del Argumento; teniendo estas dos categorías, se procede a 'sacar' en palabras de Buenaventura (inferir críticamente): “/.../las fuerzas en pugna que están en el límite entre la obra y el material social dentro del cual se enfrenta” (Buenaventura, 1971: s.p). Vale la pena hacer una pausa en este recorrido para apreciar la migración del Método tradicional, en donde el director lleno de ideas, concepciones de la puesta en escena, y con la solución para cada una de las decisiones que demanda pone en escena un texto escrito, mientras se convierte, con éste Método, en un director que participa junto con los actores en un estudio de la obra plural, sistémico y horizontal -en la jerarquía- para juntos apropiarse de su lógica interna y de esa manera llevarla a escena conociéndola en profundidad e integrando sus diferentes facetas; esto impacta de manera directa la forma de hacer Teatro, es decir, el Método, y en segunda instancia revoluciona el papel del actor- intérprete en un actor- creador, que estudia el contexto de la obra, su forma de ser narrada, los conflictos que en ella se manifiestan para, finalmente, salir a escena cargado con todo ese andamiaje de saberes -con retos propios y como equipo-, sin que esto signifique que el trabajo sea meramente ideológico, sino que finalmente la labor de construcción del personaje será un acto creador en donde está en juego, también, la presencia del actor, su voz, su dicción, sus gestos, etcétera.

Bien, como se dijo atrás, en toda obra aparecen tensiones entre fuerzas en pugna, oposiciones de carácter general, importantes o macroscópicas, que permiten el movimiento de la historia y el enriquecimiento de su análisis; cada una de estas fuerzas tendrá una motivación propia que se define como la razón por la que estas fuerzas se enfrentan; adicional y en cada una de los planos que ellas crean, actúan sendas oposiciones que también marcan distintos momentos y que se expresan en lazos, relaciones, contradicciones, diferencias éticas, conductuales, de género, de filiación, entre otras, que como tejido fino seguirán dándole articulación a la obra y nueva información a los que con este Método acceden a ella.

El Método de Buenaventura les adjudica unos niveles de segmentación, o *Secuencias*, unidades mayores de división interna del texto y que se divide en razón al cambio de motivación; de cada una de las secuencias, se procede a su vez a *sacar* las fuerzas en Pugna y la Motivación que las enfrenta, posteriormente se hace una nueva división en la secuencia para sacar las *Situaciones*, que son unidades menores, extraídas durante el análisis, luego se dividen las situaciones, para obtener las *Acciones* que también poseerán fuerzas en pugna y motivación. El proceso didáctico que se está llevando a cabo va de lo general a lo particular, de lo macro a lo microscópico como ya se dijo, y el análisis lo que permite es hacer inferencias a partir de los conflictos que manifiestan los personajes durante la creación.

Si el teatro es conflicto, como dice Buenaventura, se deberá pues hacer un rastreo cuidadoso de la presencia de estos en el texto dramático o en cualquier otro tipo de texto escogido por el grupo para realizar la puesta en escena; el conflicto es el motor que hace avanzar la historia de ficción, pero además es la posibilidad que establece la colectividad con el contexto social al cual se refiere el texto.

Admitiendo que esta es una terminología técnica, se hace necesaria una pequeña recapitulación: la primera división se realiza en las Secuencias, las situaciones, las acciones y las sub-acciones, si las hay; este modelo es flexible y podría existir un texto con una sola secuencia, mínimo dos situaciones y varias acciones; o un texto, que tenga varias secuencias, muchas situaciones, y múltiples acciones y sub-acciones. Lo importante es que a partir de este análisis que puede durar 15 o 20 días, a razón de seis horas diarias, de acuerdo con la dimensión de la obra, se tenga como resultado una comprensión mayor de ella, una reflexión estética, ideológica del tema tratado; una claridad sobre las líneas o itinerarios de los personajes involucrados, y muchísimas imágenes, conjeturas o *visiones imaginarias* sobre la posible puesta en escena; éstas se efectúan en todos los lenguajes del teatro, es decir: en la música, el texto verbal, el texto sonoro, el texto escenográfico, el código del vestuario, el código objetual, el código de la plástica, código kinésico y proxémico, entre otros. Se debe resaltar que durante este concierto de acercamientos a la obra que hacen los actores, músicos,

intérpretes, escritores, escenógrafos y demás, se produce la expresión del Método, esto es, un grupo de personas que dejando la idea del Director como centro, se embarcan en la creación, imaginación, concepción, producción de la obra, logrando unos aportes multidisciplinarios que le dan integralidad y riqueza.

Se puede ver que la propuesta didáctica que incorpora el Método está compuesta por una serie de estrategias didácticas que colocan al sujeto en función del interés y la pasión que despiertan el conocimiento y la creación; se participa allí por interés y voluntad personales, en la que la motivación principal es *Cómo se puede ser útil y aportante creativamente al equipo*; esto evidencia, entonces, el sistema de co-evaluación, que se basa en el encuentro entre un actor y sus pares, en donde se exige a sí mismo y al otro. Lo que está en juego es un espectáculo final que va a apreciar el público, pero también ha significado un aprendizaje teórico y conceptual en torno al tema, pues necesariamente se ha indagado la historia, la sociología, la antropología, la lingüística, la filosofía estética, la música, la plástica, etcétera. Es un aprendizaje que exige el trabajo tenaz, la emulación del par, el no quedarse atrás, el auto-aprendizaje, la escritura, la investigación – referentes de la época, costumbres, vestuarios, música, valores-, la indagación – y por supuesto, la pregunta.

En el campo didáctico se despliega también un medio particular del teatro experimental de Cali que consiste en las *Sábanas*; esto es un conjunto de cuadros y esquemas en donde es posible establecer los acuerdos que se construyen en una gran tablero (papel bond pegado en la pared) donde se trazan dos ejes cartesianos y se empiezan a vaciar los diferentes parámetros (fuerzas en pugna, secuencias, situaciones, conflictos, etcétera), primero tentativamente y luego acercándose a logros definitivos, gracias a la discusión. Se debe señalar que, a diferencia del modelo tradicional en donde el director era dueño de un saber que descargaba sobre la pizarra para que sus estudiantes-actores lo copiaran, en este caso el director inicia el tablero y se va construyendo *a muchas manos, a muchas ideas*, tantas como sean los asistentes; es entonces una suerte de democratización del saber, cuya metodología permite la pluralidad de aportes y el consenso sobre cada paso que se pretenda dar hacia la puesta en escena. Se

empleaba como medio didáctico en esta etapa, el *diario de campo o de montaje*, conjunto de notas que día a día lleva el actor sobre el proceso que se está desarrollando y que puede ser un diario con los registros propios de cada disciplina- pintura, notas musicales, diseño de vestuarios, diseño de escenografías, diseño objetual, diálogos, planos de luces; todos estos registros no se podían apartar del otro recurso didáctico, hilo conductor de la discusión, que es el texto dramático, el cual era numerado por parlamento por parlamento, didascalia por didascalia (acotaciones), secuencia por secuencia, etcétera.

El éxito de la organización de este trabajo dependía en gran parte del liderazgo ejercido por el Director que debería ir siempre un paso adelante en la planificación de los ensayos o clases magistrales, cuando sea el caso; esto obligaba a que el director conociera el tema y tuviera una experticia en el manejo de grupos que logre regular las diferentes tensiones, discusiones, incompatibilidades, avances y atrasos en el proceso, críticas y autocríticas que deben, fundamentalmente en estos trabajos, salvaguardar la obra. En este sentido, el concepto de autoridad tiene aquí un lugar muy especial y es que ella está dada por la argumentación y el conocimiento, y sobre todo por el ejemplo como protagonista del acto pedagógico, como referente de estilo de vida, como perfil del actor.

El espacio o lugar de trabajo, está generalmente dotado de una gran mesa en torno de la cual se sientan los actores y que preferiblemente se ubica en un lugar tranquilo frente al gran tablero que mencionamos antes.

Cada sesión se abre con la lectura en voz alta del trozo del texto dramático numerado previamente, que permite ubicar la etapa con la que se continúa el encuentro. A esta lectura se le suman los comentarios que ubican por dónde se va en el proceso, y se socializan las tareas pendientes; se reinicia con esto la discusión hacia el avance en el proceso de análisis a profundidad, del texto dramático; estableciendo a su paso fábula cronológica, argumental, fuerzas generales en pugna, secuencias, situaciones y acciones, cada una con sus respectivas fuerzas en pugna, etcétera., ello permite aproximar-

se a los personajes, al espacio, a los diversos conflictos por los cuales son atravesados, al texto dramático y su sonoridad, a visiones generales de luces, vestuario y escenografía; en algunos casos visiones de maquillaje y máscaras, entre otros elementos. Es decir, por cada actor circula una concepción general del montaje y de esta manera se colectiviza lo que antes era propiedad exclusiva del Director. Cuando se concluye este trabajo de Mesa²⁴ (como también lo trabajaba Stanislavski, se asume una segunda etapa, ya de carácter práctico, en donde se va a establecer una nueva dinámica de trabajo).

Se parte, entonces, de que el texto dramático o el tema escogido, llámese cuento, discurso, fotografía, pintura, etcétera, es una *analogía* de la vida social; posteriormente dijo Buenaventura cuando trabajó el tema Lingüístico, que la analogía está en la base de la metáfora, de la metonimia y de la sinécdoque, además de otras figuras retóricas. Ésta será una herramienta que funcionará como estímulo para el trabajo práctico; la otra es la Improvisación, la que permite explorar los diferentes momentos encontrados en el análisis y que ya se mencionó atrás. Entonces, se procede de la siguiente forma: el equipo se divide en dos subgrupos que se reúnen aparte, cada uno de ellos y después de discutirlo, llegan a un acuerdo para la realización de una improvisación por analogía de una de las partes escogidas –Situación, secuencia, etc.–, lógicamente procediendo con orden. Empezará a funcionar entonces una dinámica interna para la construcción del discurso de montaje que consiste en que un equipo ve la improvisación realizada por el otro equipo, fungiendo como público, tomando notas sobre sus apreciaciones. Las improvisaciones generalmente son cortas (15 ó 20 minutos) y se

²⁴ Para efectos únicamente de ilustración de la magnitud del trabajo que allí se hacía, de su rigor, de su alta calidad, su producción de conocimiento y sus resultados teóricos- prácticos (con los montajes que lograron un nivel importante de reconocimiento internacional), se puede traer a mención el Seminario de investigación alemán, pues algunos de sus procesos y productos (Protocolos, Relatorías, sesiones, espacios singulares, etcétera) y su metodología práctica e investigativa, tienen cierta afinidad con las lecturas previas, los diarios de campo, la investigación autónoma, la actitud de respeto frente a ese Método y espacio liderado por Enrique Buenaventura y posteriormente sus discípulos, líderes caracterizados por ser altamente calificados en el área, comprometidos con el saber y la indagación.

realizan con la mayor cantidad de elementos posibles –vestuario, diseño de objetos escenográficos, maquillaje, luces, etc.- y en la medida en que los subgrupos establecen una dinámica interna de juego cada vez más elaborado, mejores serán los resultados y más claros los hallazgos. Después de realizadas ambas improvisaciones se pasa nuevamente al Trabajo de Mesa, allí en las Sábanas, se anotarán los Núcleos, hechos destacados en la Improvisación, considerados semillas o germen de posibles alternativas susceptibles de cualificarse para el montaje final.

Este proceso continúa hasta abordar la totalidad del análisis teórico anterior; valdría la pena, pues, anotar en este momento, cómo se procede con las fuerzas en pugna: cada uno de los sub grupos teniendo la motivación y las fuerzas en pugna de una acción, plantean en su interior una, dos o tres breves historias que sean análogas al conflicto planteado en el texto, en este caso no hay límites de tiempo, lugar o personajes; se plantea tan completa como sea posible, es decir con todos los lenguajes teatrales. El sub grupo se decide por cuál de ellas va empezar la realización, y se procede a su preparación que consiste en adecuar los elementos de vestuario, escenografía, objetos, etc., y a preparar el escenario; paralelamente el otro sub-grupo realiza la misma labor, el que esté a punto convoca al Director y demás compañeros para que asistan a la Improvisación, la que se realiza como si fuera una función teatral, en donde los actores se comprometen al máximo con la Creación y el desarrollo de su Improvisación. Este proceso de Improvisación puede durar dos, tres o cuatro meses de preparación, mientras tanto el grupo realiza un trabajo teórico-práctico, en donde el Director y el conjunto de los actores van perfilando un discurso de puesta en escena; a este proceso del Método se le denomina *la primera vuelta*.

En la *segunda vuelta* del montaje se inicia un proceso de selección y combinación de todos los núcleos y de todos los hallazgos encontrados en la primera vuelta y que han sido debidamente registrados. Con todo el material que se tiene se empieza un acercamiento al texto dramático y al montaje paso a paso de cada una de las acciones. En esta segunda vuelta es fundamental la visión del director; mientras tanto el actor y los diferentes especialistas se concentran en presentar cada uno su propuesta para el mon-

taje; al respecto dijo Buenaventura: “/.../a esta altura del trabajo contamos con los Núcleos de esas improvisaciones que estaban guardados o estaban en reserva y con la división del texto, tenemos pues una visión práctica y una visión teórica, estas dos visiones pueden ser comparadas.../.../la experiencia nos ha demostrado que la paciencia y el rigor constituyen la única garantía de éxito en este trabajo y que el grupo debe insistir, con toda su autoridad, en que se respeten las etapas del Método” (Buenaventura, 1971: s.p)

Es necesario destacar la tenacidad y el rigor, valores de formación, propuestos por el Método como único camino seguro para llegar a una puesta en escena que permita crear una obra viva, original y auténtica que provenga del tema escogido por el grupo; muchos de los actores y especialistas, aún el mismo Buenaventura, en algún momento tuvieron la tentación de imponer su visión a la obra, faltando todavía concluir etapas ineludibles del Método: “/.../la tentación de llegar pronto a una concepción e imponerla a toda la pieza es casi insoportable por parte del Director, porque la ideología está agazapada en nosotros, dispuesta a saltar al menor descuido para imponer su reino de placer y facilidad.” (Buenaventura, 1971: s.p)

Se nota en este momento del análisis cómo el director abandona su función de autoridad, para instalarse como un director más cercano al encargo creativo de la obra en el grupo; los antes actores- intérpretes, son ya co-directores en la investigación, montaje e improvisación. El método entonces propicia una horizontalidad en las relaciones de autoridad, pero crea otras relaciones en donde es absolutamente necesaria la asistencia de un líder integral con visión de totalidad y con la pregunta, la reflexión, la auto-crítica y la duda como hacer práctico, con el fin de ser leal a uno de los propósitos últimos del Método: la autonomía de la obra de Arte; es decir, permitir que la obra se vaya construyendo en cada etapa del Método, aflorando en toda su dimensión, evitando que la carga ideológica, prejuicios o preconceptos la determinen.

Pero también este método busca su propia autonomía, su propio camino como herramienta de creación artística, frente a las concepciones tradicionales de lo que significa

el teatro en Colombia; como método tampoco se suma a ninguna ideología predominante u opositora, no está al servicio de los intereses de turno, la mayoría de las veces, importados al país o propios de ciertos segmentos privilegiados económica y socialmente en el medio; pero tampoco se asila en el neutralismo o se expresa como apolítico, propone sí una visión del mundo y un concepto social de la pedagogía; se trata, por lo tanto, de formar actores y grupos que reivindiquen lo mejor de nuestra cultura, pero que no se conviertan en íconos de corrientes sociales o políticas; desde la concepción de este Método, el teatro como arte, es el fin último en procura de construir una Dramaturgia Nacional.

De esta manera el Método es para Buenaventura un componente operacional, una hoja de ruta, un trazado, un camino, él así lo refiere: como herramienta. En la redacción que hacen del primer texto que se publica *Apuntes para un Método de Creación Colectiva* (1971) se puede explicitar un tono didáctico y explicativo en cada una de las fases y etapas de la propuesta.

Una primera condición es: “/.../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” (Buenaventura, 1971: s.p). Una segunda condición dice que la analogía como estructura 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. Una tercera recomendación o consideración es la que se refiere a la relación entre la formación y la proyección y dice Buenaventura: “/.../si un grupo no trata de formalizar la relación formación- proyección como una relación creadora, corre dos peligros igualmente esterilizantes: el primero un empirismo ciego que convierte el trabajo en simple medio de expresión de las ideas del Director, del grupo o de una organización (partido, secta, movimiento, etcétera (...)) el otro peligro consiste en querer descubrir los secretos de la creación artística, aislando el trabajo de toda ‘contaminación exterior’” (Buenaventura, 1971: s.p)

Va a ser muy significativa también la tríada formación/producción/proyección, en este sentido para Buenaventura el arte es complejo y sólo se puede abordar con una formación intelectual seria y rigurosa, no otra es la historia del arte, la pintura, la música, la escritura, la danza, la poesía, etcétera, siempre habrá de parte del artista: a) una ubicación en contexto, b) una profunda sensibilidad, c) ser testigo de su tiempo, d) ser un ser culto, e) estar en contacto con lo mejor de la tradición y f) producir rupturas, nuevos paradigmas. Hay pues muchas y múltiples maneras de formarse, de adquirir conocimiento, de hecho el arte es también una manera de lograrlo.

Avanzando en el análisis vemos cómo se reitera el riesgo que representa para la creación artística las concepciones previas, o ideologías, como decíamos antes; sobre esto Buenaventura afirmó: “/.../lo que el Método busca es, justamente, criticar mediante el análisis todas las concepciones previas, evitar, hasta donde sea posible que la ideología se deslice en el montaje y que el espectáculo sea una ilustración de nuestra ideología.” (Buenaventura, 1971: s.p)

Para los años setenta ésta resulta ser una discusión pertinente en un escenario altamente politizado en donde el arte juega un papel ideológico muy fuerte, sin embargo la postura de Buenaventura fue reivindicar permanentemente la creación artística, prueba de esto son montajes como *A la diestra de Dios Padre*, *Soldados*, *La denuncia*, que expresan de una bella forma situaciones sociales propias, sin que se entre en ellas a tomar partido con el sacrificio de la propuesta artística.

La parte central del Método está dedicada al análisis cuidadoso de *La maestra*; a partir de este ejemplo se le da operatividad a cada una de las categorías: fábula, argumento, fuerzas en pugna, secuencias, situaciones, acciones, núcleos, motivación, entre otras.

Al papel del Director y las relaciones Actor-Director las valorará como nuevas y cambiantes, a la función de autoridad desarrollada en la primera década (y como vimos, necesaria en su momento) se sucede una nueva relación en donde el Director se

encargará de la totalidad, no de simple coordinador del proceso, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, sino que en ella se evidencia un salto cualitativo; de esta manera la función del Director es más rica y más profunda; dijo Buenaventura “/.../lo que ha perdido en autoridad lo ha ganado en creatividad”. La etapa siguiente es la del Montaje en la cual los elementos escogidos, Núcleos, se ‘montan’, se acoplan mediante un juego de desplazamientos y condensaciones; para este proceso será necesaria, también, la Improvisación. Muchas de las analogías utilizadas en estas improvisaciones son propuestas por el Director; se da, entonces, el paso de unos actores que representaban fuerzas en pugna a unos actores que representan personajes, en espacios y tiempos particulares, con unos problemas propios de la condición humana: “Nosotros tenemos que encontrar las leyes de la sociedad adentro de nuestros personajes y no fuera de ellos. En el ser humano, en sus relaciones reales y concretas tenemos que encontrar ‘los problemas eternos’ y no meter seres humanos en el corral de los problemas eternos” (Buenaventura, 1971: s.p).

También se empiezan a establecer un conjunto de relaciones con el texto, con el vestuario, con la escenografía, con los objetos, con la música, con las luces, es decir, este momento se constituye en una caldera creativa para el grupo, en un espacio en donde confluyen y se articulan todos los lenguajes, en un espacio creativo por excelencia, lo que requiere un trazado en la hoja de ruta muy preciso, pues se alterna con un estado de clímax primigenio en la producción, conjugación de elementos subjetivos y objetivos, en medio de un proceso de cambio que apenas empieza a evidenciar su interna transformación colectiva.

En la parte final del Método, dijo Buenaventura: “/.../nos quedan por fuera varios aspectos importantes del espectáculo que deben ser objeto de una praxis mejor observada y de una cuidadosa teorización, aspectos como:

- ✓ /.../La ‘fijación de la partitura’ mediante una elaboración de los estímulos que llegue a identificarlos con el texto y el gesto.
- ✓ El problema de la elaboración del texto y la elaboración del gesto.

- ✓ Los problemas del tiempo y del espacio.
- ✓ Determinación y fijación del ritmo.
- ✓ Determinación y fijación de las áreas escénicas como elementos del lenguaje.
- ✓ La determinación y fijación de la escenografía, los trajes, la utilería y la música. (Buenaventura, 1971: s.p)

Será necesario, por otra parte, tratar a fondo la relación del espectáculo con el público. El gran propósito que guía a Buenaventura en ese entonces, es realizar una tarea fundamental para acercarnos a lo que Brecht llamaba *un arte de la era científica*, un arte que exprese en su variedad la tremenda polisemia que lo acompaña, es decir, no una sola verdad, no una sola mirada, sino múltiples verdades y miradas.

Este método no incluye fórmulas generalizadoras, ni sistemas paso a paso, ni atajos fáciles en el camino que permitan espectáculos cargados de grandiosidad, pero también de superficialidad. Del método, se podría decir que, aunque contiene una estructura común, cada obra montada reclama un método que le es propio en particular, demandando estudio a profundidad, investigación, diálogo de saberes, experimentación y riesgo, puesto que es posible que un proyecto, no alcance a ver la luz del escenario y sea desechado durante su preparación²⁵. Se puede decir que en esta etapa el Método fue fruto de las experiencias de diez años de trabajo del TEC, del Seminario realizado con la Candelaria de Bogotá en 1971, del Seminario realizado durante un año por la Comisión de Formación de la Corporación Nacional de Teatro (regional occidente) y también los seminarios realizados en Cuba, con el Teatro Estudio; en Manizales, durante el festival de 1971 y en Panamá, ese mismo año.

En este sentido, el método deberá ser flexible, adecuado a cada una de las circunstancias pedagógicas que enfrente y fundamentalmente, el método debe contribuir a resolver problemas en las ciencias experimentales, en el mundo, en la vida. Para este

²⁵ Varios de estas experiencias no vieron la luz del público o no pasaron del primer ensayo general; es el caso de *Don Juan Tenorio*, *La indagatoria*, *El menú*, *Cristóbal Colón* (que tuvo una sola función y fue en la ciudad de Medellín), entre otras.

caso, en el teatro de la época no hay una metodología ni oficial, ni escrita, ni general, sino una suma de particularidades de directores frecuentemente referenciados en Stanislavski, Grotowski, Brecht, Eugenio Barba, entre otros, mediante una adecuación y climatización de estos métodos, que luego se aplicaban a la obra de turno con altas dosis de empirismo.

Obsérvese también cómo el *Método de Creación Colectiva* es una propuesta de diez años de prueba y error que cambia la mirada sobre la forma de hacer teatro; una de las particularidades de un método es justamente ofrecer nuevas perspectivas a los procesos tradicionales o institucionalizados en una rama del saber. El método propuesto por Buenaventura, en este caso, cumple con dicha condición, en tanto enfatiza en la necesidad de investigar, estudiar y replantear para construir el conocimiento como un requisito para la improvisación, para la creación; el método también aglutina a sus actores con sus disciplinas, perspectivas e historias propias, alrededor de un objetivo común que es una Obra de Arte llevada al público, procurando múltiples lecturas y aproximaciones al tema de la obra, tal como se hace en su montaje a través del método.

Podríamos entonces estar hablando de que el método propuesto y desarrollado por Buenaventura es un método que estimula la actividad creativa, que desarrolla un trabajo individual en cada una de las especialidades y que finalmente, permite resolver un problema que es la Obra de Arte como *Creación Colectiva* en una perspectiva contraria de la creación individual bajo la concepción del director. De esta manera el método de Buenaventura se inscribe dentro de la categoría de los métodos de enseñanza problémica, en cuanto entiende el conocimiento como contradictorio, pues parte de una opción dialéctica que es entender el texto dramático como conflicto, como enfrentamiento de fuerzas en pugna; en este proceso de formación el actor también ha ido pasando gradualmente por nuevos niveles de conciencia que han significado métodos de reconocimiento, en la medida en que recontextualiza su práctica; de producción, en la medida en que hace parte de toda la creación; de aplicación, por cuanto el diseño y realización de las improvisaciones están bajo su responsabilidad; y de

creación, porque es la que finalmente resuelve la creación, produciéndose una síntesis que es el espectáculo.

3.5 Ventana a Europa: el Método versión Madrid

En diciembre de 1973 Enrique Buenaventura ofreció un seminario en Madrid, hizo allí una presentación de las principales etapas del Método de Creación Colectiva y propuso una serie de esquemas y un glosario con la terminología del Método (Buenaventura, 1975c: s.p). Estas notas son interesantes puesto que fueron transcritas del Seminario realizado por Buenaventura y tienen un carácter de síntesis del Método, aunque conservan, por su calidad de reelaboración, un carácter coloquial en donde se cuentan anécdotas y vivencias que ayudan a ejemplificar el método. Reviste importancia que en estas notas se le dedique un apartado al juego, para lo cual dijo Buenaventura: “/.../consideraremos dentro de nuestro trabajo de análisis, la improvisación como un método de juego. Un juego en el que juega la vida. De éste ‘jugar de vida’ surgen muchas alternativas-núcleos- que nos servirán para llevarlas al montaje de la obra” (Buenaventura, 1975c: 7). En la medida en que se relaciona la Improvisación con el Juego, se le atribuye al primero un carácter pedagógico y al segundo uno didáctico, así como un alto nivel de imprevisibilidad que, en la medida en que dicha improvisación sea libre, requerirá de reglas que la regularice; Álvarez de Zayas y González dirán que “/.../el juego didáctico puede llegar a ser un método muy eficaz de la enseñanza problémica, mediante el juego didáctico y otros métodos lúdicos de enseñanza, es posible contribuir a la formación del pensamiento teórico y práctico del estudiante, a la formación de las cualidades que debe reunir para el desempeño de sus funciones, a la capacidad para dirigir y tomar decisiones individuales y colectivas, habilidades y hábitos propios de la dirección y de las relaciones sociales”(2002: 56); dirán también que *el juego es un fenómeno biológico, histórico y social*. Al respecto Buenaventura plantea que la improvisación como juego que se realiza entre los actores no debe dirigirse sólo a lo que la razón propone, sino que requiere un nivel lúdico, un nivel de flexibilidad, plasticidad, margen para la creatividad en donde el actor se

movilice, donde se manifieste la expresividad y un conjunto de cadenas gestuales, de propuestas corporales y espaciales que se constituyan en alternativas para el montaje. Reiteradamente, Buenaventura citó el juego del Ajedrez como el juego más cercano a la Improvisación, en la medida en que propone unas reglas que de manera semejante son importantes para la improvisación, ellas son: una regla constitutiva, que consiste en el objetivo último (vencer al rey- jaque mate-) y unas reglas regulativas que consisten en el movimiento de cada una de las fichas; y es de la combinación de estas reglas en donde el juego tiene su mayor expresión. Así las cosas, el juego era el todo y mientras que las reglas eran las partes.

Importante también anotar que la Improvisación establece una dinámica en el Juego en donde es pertinente una cierta estabilidad y conocimiento entre sí del equipo que la ejecuta, en donde se establece un conjunto de percepciones que son únicas para ese equipo; así, a partir de gestos, miradas, actitudes, ritmos, movimientos corporales o silencios, es posible desarrollar un Juego altamente creativo, que siempre terminará convirtiéndose en insumo para el discurso de la puesta en escena y que además se moverá por caminos diferentes una y otra vez que se reinicie. Al respecto, dijo Buenaventura,

/.../para centrar la Improvisación conviene tener en cuenta los tres niveles de trabajo del actor: Nivel de percepción, Nivel de Expresión y Nivel de comunicación. La improvisación se mueve casi exclusivamente en el campo de la expresión como resultado de la percepción. En la improvisación prácticamente no existe la comunicación. /.../ La improvisación tiene la particularidad de que es posible aún no existiendo el mismo nivel de preparación técnica. De alguna manera iguala niveles. De todas formas es evidente que un actor mejor preparado, más acostumbrado a improvisar, hará mejor la improvisación, será más claro en ella; por supuesto que hay una técnica de la Improvisación que se va adquiriendo con la práctica específica de la improvisación. El desarrollo de esa técnica permite que se desarrollen mejor los conflictos en la improvisación, que mantenga el conflicto existente entre la tarea escénica y el estímulo.

Pero, hasta el actor que domine más la técnica de la improvisación, puede equivocar la analogía y su realización en la improvisación. De ahí de esa capacidad de negación es de donde nace su riqueza de posibilidades. (Buenaventura, 1973b: 8)

La técnica a la que se refiere, se adquiere en un conjunto de ejercicios en donde se desarrollan elementos de disociación, de fragmentación, de oposición, de semejanza; un conjunto de habilidades que permiten el desarrollo de la tarea escénica a partir de la concentración, de la motivación, de la relajación, de la atención, entre otras; es decir, una serie de competencias propias de la formación del actor.

En este nivel de síntesis, que se hace del Método en el Seminario de Madrid, se presenta un esquema que recoge gráficamente y paso a paso, el procedimiento seguido por el grupo para la construcción del discurso del montaje (Véase Anexo7: Esquema de trabajo para el análisis del texto).

Luego de presentado este esquema, Buenaventura procede en el Seminario a desarrollar y explicar cada de una de las etapas del proceso, en este caso sin utilizar un texto dramático como ejemplo. Lo que queremos resaltar aquí, es que estas notas van acompañadas por primera vez de una parte que se denomina *Terminología* y que constituye la definición precisa de los conceptos y categorías empleados en el Método, que por demás dan cuenta del nivel teórico alcanzado en la medida en que se construye un nuevo lenguaje, que también hará parte del Nuevo Teatro Colombiano con unos modos de expresión y unos términos que lo significan, para de esta manera hacer un aporte a la concepción del teatro como disciplina académica y como profesión formal.

3.6 A un paso del umbral: el Método, última versión

En los meses de junio, julio y agosto de 1975 se realiza por parte de la comisión de publicaciones del TEC una actualización del Método que tendrá por título *Esquema*

general del Método de trabajo colectivo del TEC; en éste, el texto dramático de *La Maestra*, aparece como anexo al documento central, el cual anuncia que, a modo de complementación, y mediante textos anexos, se va a hacer aclaración de ciertos aspectos prácticos y otros conceptuales.

De este modo, se desprenden tres textos que aparecen para complementar el mencionado arriba; ellos son: *Notas sobre el Método (La analogía)* (1973c), igualmente el texto *Anexo número 2* (1974) que presenta un ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto; y además el texto *Anexo número 1* que corresponde a *Dramaturgia: construcción colectiva de un texto dramático*. Se puede afirmar que este conjunto de escritos constituyen la esencia del *Método de Creación Colectiva* concebido por Enrique Buenaventura y que a lo largo de una década planeó, puso a prueba, corrigió, para finalmente presentar su versión definitiva en el año de 1975.

En el Texto *Anexo número 2*, el Método aparece precedido de un epígrafe que dice “/.../un método científico es un método que busca el riesgo. Sin cesar pone en juego su constitución misma” (Gastón Bachelard citado por Buenaventura, 1974a: 1). Esta cita no es inocente, el Método de Creación Colectiva quiere ser un método científico, y no de otra manera lo puede entender Buenaventura; el gran propósito es dotar a todo el movimiento teatral de una herramienta útil para el trabajo, a la cual se ha llegado, como dice él mismo, quemando etapas.

El Método en Buenaventura es un componente operacional, una hoja de ruta, un trazado, un camino, él así lo refiere como herramienta y al respecto dirá

/.../es una herramienta que estamos haciendo en grupo y cuya historia es la historia 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 conciente en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Solo si el método es conocido y manejado por todos los inte-

grantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva. (Buenaventura, 1974a: 1)

En este sentido, el método es la condición necesaria del trabajo colectivo; cuando se lleva a escena una obra teatral se ponen en juego muchos lenguajes, muchos niveles, quizá como en ninguna otra producción artística de las diferentes artes, todo debe hacerse en equipo y, a diferencia del cine, todo se hace en vivo frente al espectador, a lo largo de una hora o tal vez más, sin lugar a fallas significativas, ese momento es único e irrepetible. De esta manera, el método era una necesidad del trabajo, era una manera de organizarlo y realizar un salto cualitativo y una transformación de los procesos anteriores de montaje, lo que significaba una mudanza y evolución de los conceptos con los que se venía trabajando.

El método se propone en un primer momento ir de lo particular a lo general y de lo general a lo particular; para lograr este propósito se plantean los siguientes pasos:

1. *Análisis del texto*, este no pretende ser un análisis literario exhaustivo, es fundamentalmente un análisis dramático que permita la construcción del discurso del montaje.
2. *La trama y el argumento*. La primera pretende identificar el orden cronológico y causal de los acontecimientos; la segunda pretende identificar los acontecimientos del modo en que son expresados por el autor.
3. *Tema central* que se identifica a partir de definir las fuerzas en pugna generales y el conflicto que las enfrenta, el cual se constituye en la motivación general.
4. *División del texto en secuencias, situaciones y acciones*. Las secuencias corresponden a divisiones mayores del texto; se identifican por el cambio en la motivación; la situación es una unidad menor de división que está incluida en la secuencia y que se determina por el cambio de una de las fuerzas en pugna; la acción corresponde a la tercera categoría de la división del texto y es la unidad básica de conflicto, una situación puede estar constituida por una o más acciones.

5. *La improvisación* es la herramienta básica para la construcción del discurso de montaje, se propone ser trabajada a partir de la analogía y recorrer cuidadosamente las acciones, situaciones y secuencias; es importante anotar que su base es el juego y que arroja resultados para todos los lenguajes teatrales; quizá de esta implementación es que el maestro Buenaventura logra años después (1982) proponer una tipología de la improvisación con cinco funciones.
6. *Acercamiento al texto*. En esta etapa se procede a lo que Buenaventura denomina “la primera vuelta de montaje”, que se logra a partir de identificar los núcleos constitutivos de cada una de las improvisaciones y que van adquiriendo una construcción de imágenes teatrales, que apuntan al discurso del espectáculo; en esta etapa se realizan también improvisaciones de montaje e igualmente de relación con el texto dramático.
7. *Segunda vuelta* es el momento en que se trabaja con la totalidad bocetada del discurso de montaje, empiezan a usarse los textos exactos y a definirse los cambios de texto, procurando ver la significación resultante.

Para la construcción colectiva de un texto dramático, Buenaventura propone dividirlo en plano de la acción, plano de la gestualidad y plano verbal; esta construcción no excluye al dramaturgo el cual se considera fundamental para la elaboración del texto con carácter poético; *para el teatro, decir es hacer*, la palabra se vuelve acción y en ellas está contenido este plano, se pone, pues, el acento en el análisis, tanto en lo teórico como en lo práctico. En este nivel del trabajo se está en consideración de la historia, del conflicto y cómo este se relaciona con los intereses del grupo; cómo la analogía planteada en la historia habla a nuestro tiempo y a nuestros problemas, existiendo pues un alto porcentaje de subjetividad, de intuición, de deseo, que necesariamente se confrontará con el análisis y la improvisación.

El problema de la adaptación, el cambio de registro, implica para el maestro nuevas formas y nuevos contenidos, no se trata de conservar la fidelidad a un texto o a un autor, se trata de construir una nueva historia.

El concepto de texto o documento del cual se parte para construir otro discurso, en este caso un discurso teatral, puede ser una fotografía, una serie de imágenes, un texto literario, una noticia de prensa; este punto de partida deberá generar una historia de ficción; de esta manera, el maestro Buenaventura ejemplifica en este documento dos posibles caminos en el trabajo de creación colectiva, en el caso de que el punto de partida sea un texto dramático, se procede con el análisis de texto a desmontar la estructura, tal como lo vimos anteriormente con el Método de Creación Colectiva; y en el caso que se parta de un tema o asunto, se proponen tres etapas para la reorganización de los acontecimientos: 1) Tema o conflicto general, 2) analogía o historia por medio del cual se expresa éste y 3) trama y argumento. De este modo se pasa del plano de la acción al plano verbal que incluye los personajes y sus textos.

Finalmente Buenaventura ejemplifica una nueva etapa, relaciona la fábula argumental con la cronológica para definir fuerzas en pugna y conflicto central que organizan la intriga, pasando a proponer la motivación general para continuar el proceso de montaje.

En *Notas sobre el método* (1973c) Buenaventura se propone en cuatro apartados estudiar aspectos puntuales del Método de Creación Colectiva.

Para el primero, *La analogía*, dice que se trata de crear una situación semejante a aquella que plantea el texto, que su materia constitutiva es la acción y que se desarrolla por medio de la improvisación, en la cual cumple un papel de estímulo, pues pone en marcha mecanismos de actos y gestos que contienen la situación que se quiere improvisar; tiene como fin descubrir los conflictos sociales latentes de los cuales el texto mismo es una analogía.

El segundo, *La improvisación*, propone que después del análisis teórico de un texto viene su análisis práctico que tiene lugar en el periodo de improvisaciones; estas son utilizadas, no para montar el texto sino para desmontarlo. Se trata de hacer de ella un instrumento de análisis crítico para poner en tela de juicio las concepciones que nos

hemos hecho del texto, es decir, se descubre debajo de los personajes, las palabras, las intenciones manifiestas, el juego real y sus reglas.

El tercer título *Acercamiento al texto*, se divide en tres partes: a) análisis, b) improvisación y c) elaboración, artificio y montaje; de tal manera que la resultante de trabajar dialécticamente estos tres aspectos hace que el montaje sea una síntesis. De este proceso se pasa a las improvisaciones de montaje que se diferencian de las anteriores en que no tienen por objeto encontrar el conflicto, sino mostrar el conflicto encontrado, de tal manera que esta serie de improvisaciones producen un primer boceto que tiene como objetivo la comunicación con el público.

En el cuarto y último título, *Boceto interno y boceto externo*, se aclara que el boceto interno es la ordenación y concatenación de los símbolos e imágenes encontrados en las improvisaciones y el boceto externo sería, pues, una construcción desde afuera y es la dirección la que tiene el papel de organizar finalmente este boceto.

Por otro lado, en el *Texto Anexo 2* (1974a) Buenaventura propone un ejemplo del proceso de acercamiento al texto a partir de la improvisación; en este sentido, toma una pequeña acción de *Pluto* de Aristófanes, de la cual dice que es una versión muy libre. Para este caso el texto de la acción es el monólogo de Carión; el procedimiento utilizado, entonces, es definir las fuerzas en pugna y la motivación; seguidamente le propone al equipo realizar una analogía que luego se analiza cuidadosamente para que contenga el conflicto seleccionado; a continuación se realiza la improvisación, con parte del equipo observando y tomando notas; cuando ha concluido este paso, se hace un análisis de lo anterior que permite otro tipo de improvisaciones adicionales o de acercamiento al texto.

De este pequeño proceso modélico el maestro Buenaventura proponen unas conclusiones generales sobre la base de oponer la situación virtual y la situación analógica; a continuación, pasa a una etapa siguiente que son relaciones entre el plano de la acción y el plano del texto verbal de tal manera que impidan someter el texto a la acción

y se logre, por medio de este trabajo, una autonomía posible de cada uno de los lenguajes. Dirá Buenaventura: “/.../debemos saber que decir un texto es una acción y no una recitación, por lo tanto cada parte del texto requiere su acción propia y todas no pueden ser metidas en el costal de la acción general” (Buenaventura, 1974a: 11)

Este análisis investigativo, teórico- práctico, a partir de una acción modélica le permite al maestro construir una pequeña puesta en escena, de tal manera que en el proceso se ha engendrado, una escenografía, una utilería, unos elementos de vestuario, una topología, un ritmo, una gesticulación y algunos elementos de caracterización de los personajes; se puede decir que el boceto de la acción está terminado cuando la relación entre el plano de la acción, el plano gestual y el plano verbal son coherentes con la motivación de la acción virtual. Finalmente Buenaventura propone la segunda vuelta como la conclusión de este taller; entonces, si en la primera vuelta se logra elaborar los bocetos de las acciones, la segunda vuelta introduce sobre todo el problema de los personajes.

3.7 Aportes del Método de Creación Colectiva de Buenaventura

Queremos destacar la contribución que hace Buenaventura en el panorama de los métodos existentes para la enseñanza del teatro en Colombia y resaltar la diferencia que él mismo propone entre un Método para la formación de actores y un Método para la Creación Colectiva, que a su vez, como proceso, forme los actores. También es pertinente señalar la relevancia que tiene para el teatro latinoamericano la existencia de un método colectivo en un contexto históricamente individualista; hoy en día se continúa trabajando desde la perspectiva del director y de *su* método, generando tantos métodos como directores en ejercicio haya, lo cual va en detrimento del estatuto que debe adquirir el teatro como disciplina artística con reglas, normas, objetos de estudio, epistemología, método propios que fundamenten su inclusión en el panorama del teatro universitario, logrando, de esta manera, trascender la etapa de la oralidad propia de las disciplinas en ciernes.

En el caso de Buenaventura se evidencia un afán porque las obras sean perdurables, porque los métodos no sean patrimonio de los directores, porque estos permitan la construcción de una obra y de un tipo de personajes paradigmáticos que nos puedan identificar en el ámbito teatral, como es el caso del Buscón de Quevedo, Hamlet de Shakespeare, el Pícaro de Cervantes y de Lope, Colombina y Arlequín de la Comedia dell' Arte, por mencionar solo algunos, que para nuestro caso colombiano correspondería a un pícaro o *traqueto*, fenómeno acuciante de esta modernidad y que está instalado en una ideología de la sobrevivencia, el negocio y enfrentamiento de múltiples adversidades; pero también, y como lo deja ver el trabajo de Buenaventura, es urgente caracterizar personajes que construyan nuestra identidad como en el caso de Peralta de Carrasquilla, los soldados de Cepeda Samudio, la vieja del entierro de Buenaventura, inspirada en la Mama Grande, los mendigos de El Menú, metáfora de nuestra clase política, entre otros, que configuran un sistema de valores simbólicos que hacen parte de nuestra cultura e historia y que permitirán definir en un futuro un conjunto de personajes que caractericen una identidad para el teatro colombiano.

Ahora, esta preocupación de buscar una identidad no es exclusiva de los personajes representados, sino que se materializa de una manera mucho más sistemática y recursiva en la propuesta de un método que recoja las experiencias de nuestro propio teatro; si bien Buenaventura fue un gran conocedor del teatro universal y de los métodos de los grandes maestros, hubo un momento en el que sintió la necesidad de hacerse a un lado para construir su propio camino, que fue durante mucho tiempo el propio camino de la enseñanza teatral en Colombia (entre 1955 y 1985).

Este Método de Creación Colectiva que hemos estudiado tiene varios elementos que lo diferencian de los que hasta ese momento se habían aplicado en la enseñanza teatral en el país. El primero de ellos es que es un método sistémico, dinámico y en desarrollo, que se irá complejizando como corresponde a todo sistema y como lógica natural de un producto que es reflexionado y creado paso a paso; de tal manera que podemos decir que tiene un sistema articulatorio que permite vincular los diferentes momentos que, aunque autónomos, están necesariamente en relación con el objetivo

general de producir una síntesis que es el montaje teatral; de esta manera se pueden aislar partes que se constituyen en ejemplos y ejercicios modélicos para la aplicación del Método.

Pero el Método de Creación Colectiva también es una herramienta que se soporta en una perspectiva política planteada por Buenaventura, quien tuvo la necesidad de reflexionar críticamente y conocer nuestras tradiciones, sobre todo culturales, lo cual significó una indagación en la historia y sus diferentes periodos, rastreando en el teatro precolombino, el de la conquista y la independencia las características de nuestro teatro, como forma de identidad y siempre viendo el pasado como atributo del presente, como material de trabajo cotidiano para la construcción de nuevas obras, de nuevas creaciones.

La concepción del Método está permeada por el desarrollo de disciplinas de las ciencias sociales (historia, filosofía) y de la comunicación (lingüística, análisis literarios), es decir, el método no nace aislado, es un esfuerzo colectivo por categorizar un procedimiento para la puesta en escena, procurando objetivizar lo que de subjetivo tiene la creación artística y, de este modo, brindar al movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, un método de análisis estructurado que permita apropiarnos de nuestra realidad y crear.

Para dar mayor claridad a los planteamientos anteriores, se presenta una comparación en la cual se evidencian las oposiciones y cambios que se generaron en la manera de producción de un espectáculo teatral a partir de la implementación que hace Buenaventura de los procesos involucrados en el Método de Creación Colectiva:

Oposiciones significativas en los procesos de trabajo

Producción sin método (antes de 1972)	Producción con método (después de 1972)
Interpretación del personaje	Creación del personaje
Encarnación	Construcción del personaje

Rite of passage Estado alterado	
Compañía	Grupo
Ensayo memorístico Estar en situación	Ensayo Taller, laboratorio
Individualismo creativo Concepción de divos y divas	Lo individual incursiona en lo colectivo Tiene valor el equipo
Trabajo de mesa Análisis literario Análisis interpretativo	Trabajo de mesa Análisis dramático para la construcción del discurso de montaje
El director es visto como autoridad jerár- quica	El director es visto como autoridad por sus argumentos y es autoridad en tanto lidera un proceso.
Concepto del director	Concepto del grupo construido colecti- vamente
Improvisación para ilustrar concepciones del director o de los actores	Improvisación como herramienta de tra- bajo con base en el juego para desmontar concepciones ideológicas.
Puesta en escena	Discurso de montaje en el espectáculo
Texto representado	Texto creado
El público es un espectador pasivo	El público es un elemento activo de la puesta en escena.

CAPÍTULO IV
EL CURRÍCULO EN LA PROPUESTA DEL MAESTRO ENRIQUE
BUENAVENTURA

4.1 Descripción del currículo de la Licenciatura en Teatro

El *Proyecto del plan de estudios-Escuela de Teatro (Licenciatura en Teatro)* (1978: 64), fue presentado al Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, ICFES por parte de los profesores del Departamento de Letras, Enrique Buena-ventura y Carlos Vásquez Zawadski, en octubre de 1978, previa aprobación interna mediante resolución emanada del Consejo Directivo (368 de julio 27 de 1978) “/.../por la cual se establece en la Universidad del Valle el plan de estudios de Licenciatu- ra en Teatro”; dicho plan otorgaba el título de Licenciado en Teatro y estaba a cargo de la División de Humanidades. A este plan se le concedió licencia de inicia- ción de labores, por un año, como programa de Licenciatura en Teatro ofrecido por la Universidad del Valle con sede en Cali, mediante el acuerdo 225 del 10 de diciembre de 1979. Finalmente con el acuerdo 110 del 29 de julio de 1982, el ICFES le concede licencia de funcionamiento al programa de Licenciatura en Teatro, la misma que se le otorga hasta el 31 de diciembre de 1984, para finalmente con la resolución 2427 del 26 de diciembre de 1984, que aprueba el programa de Licenciatura en Teatro de la Universidad del Valle hasta el 31 de diciembre de 1987. Cabe destacar que dicho plan, hasta ese momento, no tenía antecedentes frente a los estudios teatrales a nivel superior en el país, lo cual le dio una importancia capital en el programa presentado por el Departamento de Letras de la Universidad del Valle.

El plan de estudios estaba conformado de la siguiente forma:

Primer año	Segundo año	Tercer año
------------	-------------	------------

I	II	III	IV	V	VI
Taller de expresión corporal. I	II	Taller de expresión corporal III	IV	Taller de expresión corporal.	

Taller escénico I	II	Taller escénico III	IV	Montaje I V	Montaje II VI
----------------------	----	------------------------	----	----------------	------------------

Taller central I II		Taller central III IV		Taller central V VI	
----------------------------	--	------------------------------	--	----------------------------	--

Historia del teatro I	II	Historia del teatro III	IV	Seminarios de teatro I	Seminarios de teatro II
--------------------------	----	----------------------------	----	---------------------------	----------------------------

Semiología I	II	Semiología III	IV	Seminarios de teatro colombiano I	Seminarios de teatro colombiano II
-----------------	----	-------------------	----	--------------------------------------	---------------------------------------

Epistemología de la crítica teatral I	II	Psicoanálisis I	II	Seminarios de teatro latinoamericano I	Seminarios de teatro latinoamericano II
--	----	--------------------	----	---	--

Música I	II	Historia de Colombia I	II
-------------	----	---------------------------	----

Cuarto año					
VII	VIII	VII	VIII	VII	VIII
Taller de dramaturgo	Trabajo investigación experimental producción	Taller de dirección	Trabajo investigación experimental producción	Taller de escenografía	Trabajo investigación experimental producción

Taller central VII VIII					
--------------------------------	--	--	--	--	--

Seminario de teatro	Seminario de teatro	Seminario de teatro
---------------------	---------------------	---------------------

III	III	III
Seminario de teatro colombiano III	Seminario de teatro colombiano III	Seminario de teatro colombiano III
Seminario de teatro latinoamericano III	Seminario de teatro latinoamericano III	Seminario de teatro latinoamericano III

Tabla 6. Diagrama de plan de estudios

(Buenaventura & Vásquez Zawadski, 1977: 17)

La característica más innovadora de este plan de estudios es que se estructura a partir de tres ciclos: un primer ciclo de talleres y materias teóricas; un segundo ciclo que tiene como eje el montaje de espectáculos y la reflexión permanente sobre su producción, investigación-docencia y su comunicación; y un tercer ciclo conformado por el trabajo de grado y la práctica docente.

En el primer ciclo, los talleres y las materias teóricas, se organizan alrededor de la formación del alumno como un productor consciente de signos artísticos de consumo social; para ello se inscribe en la problemática de la expresión corporal y vocal, de la actuación teatral, de la elaboración de la imagen acústica en el teatro (música, efectos sonoros), en interrelación con materias teóricas como la semiología del teatro, historia y teoría del teatro.

En este primer ciclo, se organiza la formación del estudiante a través de los cursos de historia contemporánea de Colombia y psicoanálisis, que coadyuvan a esta primera formación básica del alumno e irán hacia un pensamiento científico y artístico para la producción de sentido.

En el segundo ciclo, se abordan muchos de los elementos anteriores, pero en un grado de complejidad mayor a través del montaje del espectáculo teatral; en este ciclo el alumno- actor debe comportarse de acuerdo con exigencias bastante semejantes a las del proceso productivo de un grupo de teatro profesional guiado desde el Método de Creación Colectiva propuesto por el Maestro Buenaventura; de esta manera se hace a pautas metodológicas para el análisis del texto y, en efecto, lo analiza en función de la puesta en escena, se ve obligado a poner en juego pautas y modelos teóricos obtenidos en el ciclo precedente y se ve comprometido con nuevas áreas en función del espectáculo: taller de escenografía, teoría y práctica de la dirección y la dramaturgia, como también a investigar a nivel de seminarios sobre teatro universal, latinoamericano y colombiano.

En el tercer y último ciclo el estudiante reflexiona a profundidad en la elaboración de su trabajo de grado, sobre su experiencia de actor frente a diferentes públicos y en distintos montajes, y aboca la transmisión de su experiencia y saber sobre el arte dramático en la realización de su práctica docente.

De comienzo a fin de los estudios de arte dramático, profesores y alumnos de los distintos semestres confluyen en el espacio de Taller Central para desarrollar una investigación sobre determinado tema o problema, objeto de interés para el desarrollo de la docencia teatral y/o la formación del actor.

En el plan de estudios para la Licenciatura en Arte Dramático (*Programa sobre historia y teoría del teatro*, Universidad del Valle, 1982- 1983) Buenaventura también vinculó la historia con el teatro, puesto que los ubica dentro un núcleo microcurricular que aborda la enseñanza de la historia y teoría del teatro, presupuestado para cuatro semestres de formación; en este sentido el Maestro propone para el primer semestre estudiar la relación entre representación teatral y visión del universo en el ámbito de la historia del teatro de las comunidades primitivas; la metodología propuesta se centra en la pregunta que se le realiza a los estudiantes, quienes van detectando los vacíos y los prejuicios existentes en el tema. Para el segundo semestre, propone des-

arrollar la teoría del teatro en apoyo al programa de actuación en lo que tiene que ver con el vínculo entre el teatro y la vida cotidiana; la metodología se soporta en la pregunta desmontando los presupuestos acumulados por el sentido común. Para el tercer semestre el Maestro hace una aclaración y dice textualmente que “/.../como no seguimos una vía cronológica que consideramos inadecuada ya que no se impone por razones de las formas o los contenidos del teatro, sino por razones de un supuesto orden histórico, tomamos en bloque manifestaciones teatrales que se dan en tiempos y lugares distintos pero que tienen entre ellos semejanzas de estructura tanto en sus contenidos (relaciones con determinadas estructuras sociales) como en sus formas (tratamiento de espacios, concepción de los personajes, de los argumentos, etc.)” (Buenaventura, 1982- 1983: 1). Ya para el cuarto semestre se propone hacer un estudio mucho más global y conceptual sobre los movimientos más determinantes en la historia del teatro, alejándose de fechas y de datos y entendiendo la historia del teatro como noción y concepto; en este sentido la metodología pretende evidenciar el grado de asimilación y manejo que el estudiante ha logrado de estas categorías y nociones.

Cada uno de los programas presentados tiene una vasta bibliografía acerca de los temas y los contenidos presentados, en donde se incluyen autores de diferentes nacionalidades, con lo cual el Maestro evidencia un amplio manejo de los materiales pertinentes para los cursos, en tanto él mismo los produce a partir de sus indagaciones y estudios.

Prueba de ellos serían el *Curso de poética*, elaborado a partir del estudio de las funciones de Jakobson; un estudio sobre *El modelo actancial* (1978) que parte del estudio elaborado por Roland Barthes sobre el análisis de los relatos; una conferencia llamada *Historia y teoría del teatro* (1980) basada en textos de Levi Strauss; *Elementos de análisis del relato* (1977); *Notas sobre el teatro precolombino, misionero y mestizo* (s.f); *Personalidad del teatro colombiano en el contexto del teatro latinoamericano* (1974), en donde el Maestro hace una breve reseña histórica que inicia en el teatro indígena, teatro misionero y teatro colonial para pasar posteriormente al teatro de la independencia y de la república y finalmente al siglo XIX y principios del XX.

Tal como se puede ver en el programa propuesto y evaluado por los profesores del plan de estudios en arte dramático para la época (Enrique Buenaventura, Carlos Vásquez Zawadski, Helios Fernández, Guillermo Piedrahita, Estanislao Zuleta, entre otros) se puede destacar: La estructuración por ciclos, una relación permanente entre la teoría y la práctica, una vocación decidida de todo el equipo docente por la producción del conocimiento en espacios curriculares como el Taller Central; en este sentido, es requisito para el docente de esta época ser *artista activo*, productor permanente de espectáculos teatrales, bien como actor, director, dramaturgo, etc. Al respecto, dijo Buenaventura que “/.../esta condición hace que su docencia se nutra de experiencias y contactos directos con procesos reales de nuestra historia y sociedad.” (Buenaventura, 1985c: 14). A partir de lo anterior, se puede ver que este aspecto es nuclear en la formación de un joven actor, en la medida en que sus docentes tienen una relación práctica con la profesión y con el mundo de la vida.

Veamos, entonces, qué factores determinaron la implementación de este plan de estudios. En octubre de 1977, los profesores del Departamento de Letras de la Universidad del Valle, Enrique Buenaventura y Carlos Vásquez Zawadski, presentaron a las directivas de la universidad un *Proyecto de Plan de Estudios- Escuela de Teatro* para su estudio y aprobación de la Licenciatura en Teatro. Las concepciones pedagógicas, didácticas y curriculares que se consideran más importantes para esta investigación se evidencian en varios elementos.

Uno de estos factores era que la vinculación del plan de estudios al Departamento de Letras era atípica pero significativa, en la medida en que dicho departamento estaba a la vanguardia en los estudios literarios e investigaciones teóricas importantes para el tema en el país. Nos referimos a los estudios de lingüística y literatura realizados por Eduardo Serrano, Carlos Restrepo, Jean Bucher, Carlos A. Rosso, Jaime Pérez, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jesús Martín Barbero, Laura Lee Crumley, entre otros; conjunto este de profesores investigadores y activos en la producción académica, publicados en distintos números de la *Revista Poligramas* que, junto con *Lingüística y*

Literatura de la Universidad de Antioquia, son pioneras en investigaciones en este campo.

Otro factor importante de este plan de estudios es que representaba un vínculo entre la literatura y el arte, con lo cual se producía una reestructuración de las viejas carreras humanísticas en tanto parte de una opción investigativa y productiva con métodos y objetos de conocimiento propios en filosofía, letras, historia y ciencias de la comunicación. En efecto, cada uno de los planes de estudios implementados sustentó de manera pertinente la construcción de diferentes objetos de estudio relacionados con los contextos y con prácticas sociales particulares. La reestructuración de los programas se hizo mediante una configuración de áreas de conocimiento e investigación básicas al interior de estas áreas fundamentales; igualmente se produce un trabajo interdisciplinario concretando diferentes modelos de investigaciones pedagógicas. Toda esta transformación que se da para la fecha en la división de humanidades, es propicia para el surgimiento de nuevos planes de estudio, como es el caso de la estructuración del Departamento de Letras, en áreas de conocimiento e investigación en su relación con la realidad social del país y con determinadas problemáticas sociales que se inscriben en las prácticas significantes, literarias, teatrales y docentes. En efecto, con la inclusión del plan de estudios el Departamento de Letras intenta estar en concordancia con el plan de Desarrollo del Departamento y con la consolidación de áreas fundamentales de investigación y producción.

Así las cosas, toda esta reestructuración académica- administrativa le fue propicia al surgimiento de un plan de estudios con un enfoque novedoso, investigativo y vinculado con las corrientes pedagógicas y sociales que se evidenciaban en la universidad de la época. Es el caso de la pedagogía social de Paulo Freire y su proyecto humanizante, ampliamente difundido en América Latina y el Teatro del oprimido de Augusto Boal.

De esta manera, los estudios teatrales encuentran en el nuevo plan de estudios un vínculo entre extensión académica y docencia, fundamentado en un modelo investiga-

tivo, experimental y productivo. En este sentido, se puede afirmar que este proyecto del Maestro se inscribe en lo social, en tanto es un esfuerzo por racionalizar prácticas sociales y significantes en el contexto cultural del país, en la medida en que hay una crisis generalizada en la literatura, la crítica literaria, la crítica teatral y su enseñanza, entonces, el modelo planteado se constituyó en una alternativa viable.

Por otro lado, en lo que se refiere a la escuela de teatro a nivel universitario, ésta se inscribía como medio para responder a necesidades sociales que permitían, a su vez, establecer un vínculo dialéctico entre la universidad y sociedad, de manera que se transformaban prácticas significantes, literarias y teatrales.

La escuela de teatro se proponía inscribirse en los procesos teóricos y prácticos del teatro moderno y del nuevo teatro colombiano, al formularse el plan una sólida y crítica formación de hombres de teatro. De igual manera, se plantea una formación interdisciplinaria y colectiva en investigación, producción y experimentación, con lo cual se materializa la práctica social y significativa específica.

4.2 Innovaciones del currículo

En el currículo propuesto para la Licenciatura en Teatro, que más adelante se denominaría Licenciatura en Arte Dramático (con el objeto de constituir un perfil más amplio del egresado), de manera convergente pero crítica, rediseña el trabajo interdisciplinario y colectivo, permitiendo la aparición del espacio de los Talleres Centrales, en los cuales del primero al último semestre se diseñan y trabajan investigaciones concretas, lo cual se constituyó, para la época, en una evidente innovación curricular, que no existía en ningún otro programa de la universidad y que permitió una integración de todos los estudiantes del programa en un objetivo común (la investigación); integración que, por otra parte, permitió vínculos sociales y académicos; les permitió, también, a los primeros estudiantes y a los últimos, conocer cómo se lleva a cabo un proceso de investigación teatral utilizando una metodología particular basada en el planteamiento de una hipótesis de trabajo y unos ejercicios para abordarla; al taller

asistían todos los profesores y todos los estudiantes, dirigidos por un líder investigador; cada uno de los talleres realizados contaba con una bibliografía pertinente desde diferentes campos del conocimiento, lo que permite abordar el problema desde una perspectiva interdisciplinaria. Igualmente, hay una evaluación del taller que cuenta con los siguientes ítems: asistencia y participación en la realización general del taller, participación en la investigación a través de grupos de estudio y presentación de la memoria del taller al final del semestre, lo que significaba que el ejercicio del estudio del teatro estaba dotado de una secuencia metodológica determinada en el currículo y que permitía la construcción de conocimiento, en la medida en que de cada taller era posible obtener un documento teórico con las reflexiones del mismo, lo cual antes del planteamiento que hace Buenaventura acerca de su método para la construcción del discurso de la puesta en escena, no se había aplicado en la enseñanza del teatro en Colombia.

Lo novedoso de esta propuesta curricular de 1979 es que se constituyó en un principio de mejoramiento centrado en la formulación de un currículo social, centrado en la formación de un *Hombre de teatro*, que se traduce en una formación íntegra, según la conocemos en nuestros días.

Se puede destacar también, que en los diferentes ciclos de formación se produce una interrelación entre práctica, teoría, seminarios e investigación desarrollada en el taller central como núcleo integrador de todos los presupuestos curriculares del programa. En este orden de ideas, otro aspecto innovador será el trabajo colectivo que, como lo venimos diciendo, es una práctica intrínseca del teatro, pero que es necesario estimular, programar y sistematizar con los jóvenes actores, tal como lo planteaba Buenaventura.

Otro aspecto innovador en el currículo es el referido al sentido de integración, donde las asignaturas dejan de estar fragmentadas e independientes y se vinculan unas a otras en procura de unos objetivos comunes: la formación básica del Hombre de teatro. Había, por lo tanto, una planificación docente en cuanto a un lenguaje común y a

unas prácticas y metodologías que, si bien correspondían a cada docente, hacían parte de un diseño curricular previamente establecido por el colectivo.

Otra innovación es la inclusión de asignaturas denominadas talleres y seminarios en el programa de formación de actores, con lo cual se reducía el número de materias teóricas, lo que significaba para el estudiante una mayor horizontalidad de los procesos, más compromiso y trabajo independiente sustentado desde el plan curricular, lo que implicó la introducción de estrategias didácticas diferentes.

Se constituye también como visión novedosa, el diálogo que se establece entre los ciclos de estudios, tal como se menciona en el documento *Proyecto de Plan de Estudios- Escuela de Teatro, Universidad del Valle* (1977,64 pp.), de manera que no es extraño volver sobre teorías y contenidos ya trabajados y avanzar sobre los planos de formación, es decir que al *movimiento dialéctico* que proponen los autores del programa se verá siempre como una tesis, una antítesis y una síntesis.

Otro aspecto que es relevante en el currículo es la presencia de tres talleres: el primero de dramaturgia, el segundo de dirección y el tercero de escenografía, que brindan en la formación del estudiante actor la posibilidad de líneas de profundización en campos particulares y específicos del hacer teatral que permitirían, al fin de cuentas, ir configurando futuras especializaciones, lo cual no era posible antes de que la formación en artes escénicas contemplara la profesionalización del actor propuesta por Buenaventura.

Dentro del campo de innovación que plantea el currículo propuesto por Buenaventura, éste tiene un espacio dedicado a los objetivos generales, académicos y profesionales, que él relaciona de la siguiente manera:

- a) Racionalizar los procesos de producción, materialidad y representación de las prácticas sociales y significantes literarias y teatrales;

- b) Diseñar e implementar una práctica docente investigativa, experimental y productiva, que posibilite un conocimiento crítico y metodológico, riguroso y científico de las prácticas significantes teatrales;
- c) Por su modelo investigativo- pedagógico el cual articula de manera permanente la investigación a la práctica, las áreas de conocimiento a los talleres de producción y experimentación- y por su proyecto de estudios práctico- teórico de los procesos teatrales, su materialidad y su historia, se propone implementar modalidades de trabajo interdisciplinario y colectivo que, en el contexto cultural, universitario y teatral del país, constituye un aporte significativo en la producción de conocimientos de las prácticas literarias y teatrales;
- d) Por su modelo práctico- teórico- el cual produce de manera interdisciplinaria un conocimiento de los procesos de producción, materialidad, representación y circulación significante, literaria y teatral, es decir, un conocimiento de la complejidad de la problemática teatral y de sus múltiples determinantes, mediaciones e inscripciones sociales- intenta hacer una integración de perspectivas críticas modernas y fundamentales, que han determinado y determinan la práctica y la teoría del trabajo escénico, en general, y del teatro moderno, en particular.
- e) Por su programa académico y profesional, significar del trabajo artístico su carácter de producción colectiva, crítica y transformadora, actuante sobre la realidad social y cultural del país. (Buenaventura & Vásquez Zawadski, 1977: 25)

Tal como se puede ver por primera vez se proponen objetivos en la formación en arte dramático, todo ello transversalizado por la idea de *Hombre de teatro*, concepto que es definido en el currículo como “/.../el estudiante que es conocedor de los elementos que produce la estructura del espectáculo teatral en una práctica docente abierta a la constante investigación, experimentación y producción significante e inscrita críticamente en el movimiento teatral colombiano” (Buenaventura y Vásquez Zawadski, 1977: 24). Uno de los objetivos fundamentales que expresaba el currículo era la nece-

saría contextualización en la que se vincule el teatro con las prácticas sociales identificadas en el contexto. Adicionalmente, definía el teatro como una práctica significativa y social en la que es necesaria una acción docente investigativa, a la manera de otras áreas del conocimiento social.

Así las cosas, en el currículo se articulaba el modelo investigativo- pedagógico (Buenaventura y Vásquez Zawadski, 1977), el cual vinculaba de manera permanente la investigación a la práctica, las áreas de conocimiento a los talleres de producción y experimentación, y los proyectos de estudio práctico- teórico de los procesos teatrales a su materialidad y su historia; de esta manera se proponía implementar modalidades de trabajo interdisciplinario y colectivo que en el contexto universitario, cultural y teatral del país constituían un aporte significativo en la producción de conocimientos de las prácticas literarias y teatrales.

El currículo planteaba, además, que el egresado pudiera poner a disposición de la comunidad su saber sobre el arte dramático, de manera que se articulaba la práctica a un proceso de producción y de teorización de lenguajes teatrales, lo cual se constituye en un vínculo fundamental entre currículo, didáctica y pedagogía.

Es rescatable también el hecho de que para esta época se proponía un currículo en el cual el egresado hacía la teoría de su propia práctica, lo que significaba una capacidad de sistematización, de investigación, de inferencia y de síntesis que daba cuenta de una propuesta curricular centrada en la epistemología de la disciplina. El profesional con el que soñaba Buenaventura estaba en capacidad de ser fundamentalmente un artista creador y conocedor de su propia práctica, reflexivo y crítico, con una alta valoración del conocimiento teórico sin desligarlo de su función práctica y social, en fin, un Hombre de teatro.

En síntesis, la propuesta curricular innovadora de Buenaventura estaba anclada en elementos de orden didáctico tales como: el trabajo interdisciplinario, la investigación, los núcleos integradores, los lenguajes teatrales (verbales y no verbales), la arti-

culación de la práctica al proceso de producción, la transversalización, la epistemología de la disciplina, la escuela en la vida, los medios y la formación íntegra del egresado. Veamos de qué manera se integran dichos elementos innovadores en el currículo investigativo, experimental y productivo.

4.3 Un currículo investigativo

Desde la concepción curricular propuesta por Buenaventura para la formación de Licenciados en Teatro, el plan de estudios debe tener en cuenta la ruptura con los códigos establecidos y estar acorde con la gnoseología dialéctica de las prácticas teatrales y literarias. En este sentido, el Nuevo Teatro Colombiano rompe con algunas concepciones empiristas o positivistas de la enseñanza teatral, en tanto no concibe un objeto de conocimiento constituido y estático, sino más bien que asume el objeto de estudio como un ente dinámico, cambiante, múltiple, que se conoce por medio del acercamiento a los códigos estéticos. En cuanto a lo metodológico, el Nuevo Teatro opera con una aplicación de un modelo de saber- hacer fundamentado en la potencia formativa del error.

En la propuesta investigativa de Buenaventura es fundamental la producción autónoma de los materiales, la indagación teórica, el estudio crítico de autores y movimientos, elementos centrados en el taller- laboratorio denominado Taller Central que opera de manera integradora en el currículo, en tanto en cada uno de los semestres del programa se debe trabajar el taller de manera conjunta en los distintos niveles de formación y con todas las temáticas propuestas en el plan de estudios; esta propuesta de taller- laboratorio se constituirá a lo largo de aproximadamente ocho años de implementación en el currículo, en un espacio privilegiado y altamente cualificado para llevar a cabo investigaciones sobre problemas particulares y específicos del lenguaje teatral que de manera interdisciplinaria dialogan, a su vez, con la lingüística, la antropología, la historia, la etnografía, entre otras.

Una de las primeras investigaciones realizadas fue sobre la kinesis y la proxemia; en este sentido, Buenaventura rescata que a partir de los estudios de E.T. Hall, Ekamn, David Efrom, Flora Davis y otros, pero también a partir del surgimiento de la cámara cinematográfica, es que se desarrollan en Europa y Estados Unidos diversos estudios sobre el comportamiento humano, sobre las formas comunicativas, sobre los lenguajes verbales y no verbales, sobre las actitudes, gestos, etc; son pues muchos de estos estudios los que le permiten a Buenaventura establecer un diálogo de saberes que le posibilite a la disciplina teatral salir de la subjetividad, del empirismo en la formación del actor, para proponer una serie de investigaciones al interior del currículo que le permiten ir dilucidando futuras líneas de investigación que, a su vez constituirían, ya en un terreno más firme, la futura didáctica para la formación teatral. En esta búsqueda para llegar a establecer unos postulados propios del Programa de Teatro en la Universidad del Valle, Buenaventura le propone a sus estudiantes seguir a lo largo de un semestre y sucesivos, preguntas o problemas frente a la formación del actor, en tanto considera que la universidad, por su carácter de universitas es el espacio propicio para interrogarse y formularse este tipo de preguntas, y no el grupo de creación artística (TEC), pues éste tiene una función específica que es la producción de espectáculos y la relación directa con el público en la escena. Dichos interrogantes son formalizados en proyectos de investigación que son presentados al departamento para posteriormente socializarse con profesores y estudiantes; cada proyecto contiene, a su vez, una serie de ejercicios para ser realizados en el espacio del Taller Central y ser reflexionados, de manera que finalmente se puedan formular nuevas hipótesis y futuros trabajos.

Ejemplo de lo anterior es el documento que sustenta el Taller Central I, IV y VI (1986b), en el cual, a partir de la hipótesis de trabajo sobre la relación de los actos de habla y las acciones teatrales, Buenaventura llega a la conclusión de que es necesario para el próximo taller “/.../trabajar sobre la voz y poner el énfasis en este código o lenguaje: el lenguaje verbal” y agrega: “Pensamos así superar las soluciones puramente técnicas al problema de la voz del actor” (Buenaventura, 1986b: 4). En lo anterior, se evidencia el enfoque investigativo que se logra con la inclusión del Taller

central, en tanto, no se parte de supuestos teóricos, sino más bien de las necesidades o problemáticas evidenciadas en el trabajo colectivo.

También podríamos decir que el currículo propuesto por Buenaventura, en las asignaturas de montaje se investiga sobre temas posibles de ser abordados desde el proceso de puesta en escena. Es el caso del montaje que se realizó a partir de una propuesta presentada por el profesor Buenaventura, en donde cada uno de los estudiantes debía contar una anécdota para seleccionar una de ellas y a partir de esta selección realizar todo el proceso de puesta en escena, pasando por la investigación del contexto social donde se produce la anécdota, la propuesta dramaturgica, el proceso de análisis del texto, la realización de improvisaciones y el proceso de montaje propiamente dicho, para finalmente confrontar este espectáculo con el público; lo anterior, entonces, se entendería como un proceso de investigación, en el cual se implementan, además, estrategias investigativas de enfoque cualitativo y específicamente la etnografía como posibilidad de reconocer el contexto en sus particularidades. Igualmente el conjunto de seminarios y talleres propuestos en el currículo ofrece una propuesta investigativa de nivel básico en la medida en que sugiere búsqueda documental, confrontación de fuentes, trabajo con fichas y resúmenes alrededor de temas específicos del teatro colombiano, precolombino, de la independencia, asuntos que han tenido poco desarrollo investigativo desde la academia.

4.4 Un currículo experimental dentro de lo investigativo

Para hablar de un currículo experimental como lo entendía Enrique Buenaventura, es necesario establecer un vínculo con lo investigativo que señalamos en el apartado anterior, en tanto el término “experimental” es adaptado como un préstamo de las ciencias empíricas para los desarrollos teóricos de las humanidades a partir del siglo XIX. En este sentido, el carácter experimental que se le da al teatro proviene de una visión que parte de la experiencia y la utiliza como criterio para aceptar las hipótesis mediante la comprobación. Este método es tenido en cuenta por Buenaventura en consonancia con el desarrollo anterior que le había dado al Método de Creación Co-

lectiva implementado en el año de 1975 y a partir de su cercanía teórica con el autor alemán Bertolt Brecht (1945: 21 pp), quien hablaba de la necesidad de un espectador para la era científica.

El término experimental es entendido en el contexto del Nuevo Teatro Colombiano como una forma de encarar el trabajo teatral, desde una perspectiva que involucre al actor con un método y con la opción creativa desde la búsqueda, el hallazgo y el error. En este sentido, para Buenaventura “/.../la autoridad es el Método del Trabajo, el cual constituye una relación dinámica entre la teoría y la práctica y entre el trabajo acumulado y las exigencias del momento actual. La autoridad del Método consiste precisamente en que puede y debe ser cuestionado pero no de un modo anárquico. Cualquier cuestionamiento del Método tiene que ser cuestionamiento profundo de la teoría y la práctica del grupo” (Buenaventura, 1975c: 5). Se entiende el currículo experimental como una distribución de las responsabilidades y del trabajo planteado en cada una de las asignaturas del plan de formación, entre los miembros de la comunidad educativa; la experimentación se constituye en una coordinada constante, en un hacer práctico que busca que los estudiantes confronten los postulados teóricos y participen, a la vez, de un saber haciendo fundamentado en el trabajo colectivo, en el cual “hay que ponerse en evidencia”, autoevaluarse y entrar en procesos de mejoramiento continuo.

En el currículo, los seminarios y talleres son fundamentales para Buenaventura, quien considera que “/.../al materializarse y contextualizarse históricamente los lenguajes teatrales, verbales y no verbales -entra en la fase que desde el punto de vista metodológico puede caracterizarse como experimental-” (Buenaventura, 1977: 31)

Según afirma Buenaventura: “Cada ciclo exige una modalidad de trabajo académico: concreta, diferenciada y dialéctica: con relación a los problemas -objetos de estudio investigados, llevados a una práctica experimental (no definitiva, ni normativa) o materializada en una producción significativa y con relación a los otros ciclos del plan de estudios” (Buenaventura, 1977: 33). De lo anterior se deduce que, si bien la propuesta

de Buenaventura contempla que durante el segundo ciclo de formación se haga énfasis en este componente, pues es allí donde se presentan la mayor cantidad de asignaturas de montaje, las cuales requieren de una preparación metodológica experimental, este tipo de trabajo es transversal en el currículo.

En concordancia con lo anterior, en el currículo experimental se implementa el uso de herramientas propias del trabajo teatral, como son el juego y la improvisación que aparecen como contenidos dentro de los micro currículos propuestos en el plan; estas herramientas son formuladas desde reglas constitutivas y regulativas que permiten el máximo de expresión creativa, en la medida en que se entiendan estos límites como una posibilidad de enriquecer el trabajo en escena.

4.5 Un currículo productivo

Este currículo se comienza a implementar en el tercer ciclo de estudio y corresponde a una concepción no solo universal del teatro, y es que finalmente teatro es lo que se hace sobre el escenario en relación con el público; el Nuevo Teatro, en el cual está inmerso este plan de estudios, pone un énfasis muy importante y necesario en esta práctica de la producción de espectáculos y en el contacto permanente con el público; entonces, no de otra manera es posible entender la necesidad en el currículo de un año de producción práctica concreta; por lo tanto, es durante el ciclo productivo, cuando se diseñan opciones de profesionalización con el taller de dramaturgia, de dirección y de escenografía, alternados con seminarios de teatro colombiano y latinoamericano. Es decir, que en los talleres del tercer ciclo se realizan una serie de prácticas de extensión y proyección a la comunidad que permiten establecer una relación con el contexto social y cultural, lo cual se convierte, a su vez, en nuevos objetos de estudio, pero que supone, también, una mayor autonomía y responsabilidad del estudiante en sus prácticas académicas.

En la teoría y en la práctica el tercer ciclo retoma el primero y el segundo ciclos de estudios, con lo cual se inscribe en la perspectiva interdisciplinaria y colectiva, que

tiene una repercusión social y no solo dentro del contexto universitario. En este orden de ideas, el ciclo productivo va a permitir el vínculo entre diferentes instancias universitarias que posibilitarán una serie de montajes y de productos artísticos que fueron el punto de partida para nuevas experimentaciones y procesos de investigación: la escuela en la vida. Para el énfasis de profesionalización en escenografía, por ejemplo, se presentaba como opción el vínculo con los talleres de carpintería de la Universidad del Valle, con el programa de Arquitectura en donde fuera posible trabajar el diseño de maquetas y la elaboración de escenografías, pero que, a su vez, permitiera el acercamiento de arquitectos y diseñadores a los procesos de producción artística; igual planteamiento se hizo con el CREE (Centro de Recursos Educativos Estudiantiles) en donde Buenaventura planteó la posibilidad de elaborar material didáctico a partir de la grabación audiovisual de las clases.

Por otro lado, como práctica pedagógica y profesional la presentación de espectáculos en contextos diferentes a la universidad, le plantea al estudiante un sinnúmero de tareas que van desde la difusión de la obra, la adaptabilidad de la obra al espacio en el que se va a presentar, el diseño de luces y de sonido para el nuevo espacio, las condiciones acústicas de enunciación, la relación con el público y, en muchos casos, la confrontación en el foro público que se establece al final de la obra; lo que significa un conjunto de aprendizaje y de madurez profesional que da cuenta de la formación íntegra del egresado.

4.6 Un sueño: currículo para una nueva escuela de artes escénicas

Del año 1978 a la actualidad, el currículo presentado por Buenaventura para la Licenciatura en Teatro ha sufrido algunos cambios, al igual que su denominación; sin embargo, debemos tener en cuenta que para la época en la cual se formuló la propuesta curricular, ésta fue paradigmática en la medida en que estableció rupturas con modelos curriculares tradicionales, pues incorporó la formación científica e interdisciplinaria para los estudiantes, se nutrió de los mejores resultados del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, sistematizó la experiencia teatral de uno de los conjuntos con

mayor reconocimiento nacional e internacional (Teatro Experimental de Cali), colocó como núcleo central la investigación expresada en el Taller Central, propuso un ideal de formación materializado en el *Hombre de teatro*, fue, además, pionero de los programas de educación superior en Colombia en el campo teatral.

La propuesta curricular de Buenaventura es vigente en la medida en que presenta un currículo alternativo y problematizador que se aleja del currículo tradicional centrado en metodologías pasivas, repetitivas y jerárquicas. Uno de los avances más significativos logrados, en este sentido, es que hace del currículo una construcción social que tiene una proyección hacia el futuro, en la medida en que puede ser intervenido y modificado, pese a estar sustentado en unas concepciones sólidas. Adicionalmente, elementos actitudinales frente al teatro como son la pasión por el oficio, la responsabilidad y compromiso social, creativo y artístico, le dieron al currículo de Buenaventura una visión integral del docente y del estudiante, al tiempo que las asignaturas mantenían una secuencialidad propia de los procesos significativos, mediante el Método de Creación Colectiva dentro de la teatralidad.

Por otro lado, para el año 1978 la inclusión de una propuesta con estas características tuvo la fortuna de incorporarse a un Departamento que estaba en un proceso de transformación curricular de las humanidades; igualmente, se constituyó en novedad el hecho de que un Departamento de Letras incluya un programa de Licenciatura en Teatro, puesto que el componente pedagógico era exclusivo de las Facultades de Educación y era potestad de éstas expedir título de licenciado; al respecto el planteamiento manifestado por Buenaventura era que los componentes pedagógicos y didácticos estaban incorporados al hacer teatral, en la medida en que en el programa de Teatro contempla un componente amplio de talleres, lo que permite una horizontalidad en el desarrollo de los contenidos, la caracterización de la clase de teatro desde unas mecánicas particulares, el espacio del aula más abierto y dinámico, en el que generalmente se comparte en círculo, lo que significa, al fin de cuentas, la implementación de una didáctica que permite un conocimiento pedagógico transmisible en la enseñanza del teatro.

En este orden de ideas, la concepción teórica y práctica del actor y del Hombre de teatro es un aporte fundamental que hace Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia y Latinoamérica, pese a que en la actualidad dicha concepción no se encuentre tan claramente expresada en las propuestas curriculares vigentes para la formación en las artes escénicas.

Se observa también que, a partir del quinto semestre, aparece la inclusión del método de creación colectiva como contenido curricular que hace parte del concepto de experimentación y aparecen dos propuestas: la producción colectiva de un texto y el montaje de una obra con texto escrito; para ambas modalidades se sigue paso a paso la concepción expuesta en el Método de Creación Colectiva, es decir: fábula cronológica y fábula argumental, tema central, fuerzas en pugna generales, motivación general, división del texto en secuencias, situaciones y acciones, improvisaciones, bocetos de montaje.

Otro aspecto interesante es la organización que tienen las historias del teatro, pues no se sigue la cronología tradicional (empezando por el teatro griego), puesto que la propuesta alternativa presentada en el plan de estudios contempla la necesidad de investigar la relación entre modos de producción históricamente determinados y las formas teatrales.

En términos generales, la incorporación de asignaturas que se constituyeron en novedades para la época y que pretendieron, a la vez, constituir un estatuto teórico de estas disciplinas en relación con el hacer teatral, son elementos que le dan vigencia al currículo propuesto por Buenaventura; es el caso de la epistemología, la semiología, la historia y el psicoanálisis, estudios que apenas estaban desarrollándose en el panorama de las ciencias sociales y que hoy en día son fundamentales para entender el fenómeno del arte, su profesionalización y sentido.

El seminario, elemento metodológico en el que se fundamenta la propuesta curricular de Buenaventura, se constituye aun hoy en día en un importante aporte para la educación, en tanto se va en contra de la pretendida verticalidad de los procesos formativos y se dota al currículo de una dinámica especial y alternativa, desde donde los contenidos de las asignaturas se nutren constantemente en el intercambio dialógico de sentidos y perspectivas conceptuales, como uno de los principales objetivos de la formación en educación superior.

Finalmente se puede decir que lo que pretende Buenaventura es la formación de un actor que, sin dejar de ser talentoso en su nivel expresivo, es un intelectual y conocedor de todos los ámbitos del arte teatral. En ese sentido, se evidencia claramente en la propuesta una perspectiva de futuro, en la medida en que la formación es integral, holística y de ciudadanía.

CAPITULO V

PEDAGOGÍA PARA LA FORMACIÓN TEATRAL

En su ejercicio como maestro, actor, director y dramaturgo Enrique Buenaventura reconoció la necesidad de vivenciar la didáctica sustentada en estrategias propias de la representación escénica; no en vano a lo largo de una vida proyecta su búsqueda hacia lo que se podría denominar la didáctica de la formación teatral, tal como se ha propuesto evidenciarla en este trabajo.

Para el maestro Buenaventura, la enseñanza teatral tiene un componente histórico importante por el lugar que varias culturas le han dado a la enseñanza de contenidos teatrales, desde África, China, México, hasta su ubicación en la tradición occidental, lo cual le da unas particularidades al campo del teatro. En este sentido, el Maestro considera necesario el planteamiento de una escuela de teatro a nivel universitario para mejorar la calidad del trabajo, pese a que va en contra de la espontaneidad, naturalidad o libertad adjudicadas por muchos a la enseñanza artística en general, incluso hoy en día. Estos prejuicios, según Buenaventura (1979a), en muchos casos buscan ajustar la enseñanza del teatro y otras artes al modelo de otras carreras; y considera:

No es falso en absoluto la expresión común de que 'el arte no se enseña', si por enseñar entendemos insuflar un montón de fórmulas y respuestas en la mente y en la sensibilidad del alumno y esta es, desgraciadamente la pedagogía común. Si por enseñar entendemos abrir la mente y la sensibilidad a la observación de la vida, no terminar nunca la 'carrera', sino seguir siempre experimentando, no repetir fórmulas ni 'hallazgos' sino- como decía Picasso- sacrificar unas y otros, entonces el arte se puede enseñar y enseñar arte es casi como enseñar a vivir. No se enseña a nadie a vivir imponiéndole nuestras propias experiencias y obligándolo a repetir nuestro comportamiento, sino, por el contrario, despejándole el camino para que pueda vivir plenamente sus pro-

pias experiencias y construir libremente su propio comportamiento. (Buena-ventura, 1979a: 3)

Tal como se evidencia en la cita anterior, la concepción que tiene el maestro acerca de la enseñanza del teatro le da su propio estatus y orden epistemológico, con lo cual la sitúa en el nivel de la formación como ese proceso de llegar a ser lo que se es. Asimismo, subsiste en sus palabras una concepción del hecho educativo como una construcción personal que se basa en la experiencia y que, adicionalmente, es enseñable en tanto se relaciona con la vida misma.

Si retomamos a los profesores Álvarez de Zayas y González (2002) podemos ubicar la didáctica como una posibilidad para relacionar el mundo de la vida con el mundo de la escuela; en este orden de ideas, debemos recordar que, además de actor Enrique Buenaventura fue un Maestro que tenía clara la necesidad de formar un tipo de persona para la sociedad: el Hombre de teatro, es decir, aquel sujeto antropológico que está en la intersección en donde se cruza la actuación, la dirección y la dramaturgia con el ser en sociedad. En este sentido, el maestro afirma que: “Formar un hombre de teatro, un artista capacitado para participar en todas las circunstancias y niveles de creación del espectáculo es, pues, recoger lo fundamental de la expresión artística teatral a través de su historia” (Buenaventura, 1976a: 3)

Además de ello, y retomando las ideas de Giovanni Iafrancesco (2004), cabría preguntarnos ¿a la luz de qué principios y valores se pretende formar a ese “Hombre de teatro? Para el maestro, tal como se puede rastrear en el conjunto de sus documentos, es fundamental que el “Hombre de teatro” se forme a la luz de una serie de valores que serían los siguientes: audacia, tenacidad, responsabilidad, compromiso, integralidad, autoformación, trabajo en equipo, ejemplo, ética artística, conciencia política, creatividad, riesgo, decisión, paciencia, autocrítica, rigor y autonomía.

En consonancia con lo anterior, ese Hombre de teatro se debe inscribir en un proceso sistémico que se dirige a su formación íntegra, con miras a una vida en sociedad, con

las relaciones complejas que se enmarcan en la formación de las generaciones futuras de actores, tal como lo conciben los profesores antes mencionados. La pregunta que subyace a estos hallazgos del maestro es, entonces: ¿cómo formar un Hombre de teatro?

Para el Maestro Buenaventura la formación del hombre de teatro se da a partir del vínculo entre el maestro con sus estudiantes, quienes se relacionan de manera dialéctica con los procesos históricos y culturales de la época que les toca vivir y transformar. Teniendo en cuenta la responsabilidad social que representa la formación teatral, el Maestro hace importantes aportes con los cuales se propone la profesionalización del actor; por lo tanto, el actor que pretende formar en la escuela de teatro de la Universidad del Valle es un ser pensante que empieza por ubicarse en la problemática cultural nacional, ayudando a determinar el papel que corresponde a la cultura en nuestra sociedad, en América Latina y en el mundo; además, este hombre es capaz de orientar, dirigir y formar a otros, siendo más que un intérprete, un artista creador.

Se trata, por lo tanto, de cuestionar la formación tradicional de manera radical y darle el estatus de carrera profesional que le era ajeno hasta el momento cuando se necesitaba que la gente con una formación universitaria en artística empezara a llenar los vacíos innumerables, tal como lo señala el Maestro; este ideal era viable desde dos elementos que, según Buenaventura se materializan de la siguiente manera: “Tratando de formar el hombre de teatro que necesitamos en nuestro medio y en las condiciones específicas de nuestro movimiento teatral, complementando esta formación con las técnicas, cine y t.v. Enriqueciendo la formación teatral con el conocimiento de disciplinas complementarias a todos los niveles que estimulen la necesidad de investigación constante y eviten el academicismo mecánico, abriendo constantemente la iniciativa creadora” (Buenaventura, 1976a: 3)

En este orden de ideas, ya desde 1955, antes de plantear la propuesta para la constitución de un programa académico universitario, el maestro comienza a fundamentar su trabajo docente de manera intuitiva en tanto el maestro considera que “.../el teatro es

un campo específico, una praxis concreta con una problemática propia, como cualquier otra disciplina científica o artística” (Buenaventura, 1972: 4)

Así las cosas, el proceso planteado por el maestro se dirige a la solución de un problema social de profesionalización de lo que hasta los años 60 y 70 se consideraba un oficio, vocación o artesanía, y que situaba al teatro como elemento dependiente de los Departamentos de Extensión o Bienestar Universitario, por lo cual Buenaventura (1972) se propone el objetivo de crear un programa académico de teatro que se nutriera de la confianza de las universidades en la producción de los grupos independientes y su alto valor estético, y en las publicaciones de maestros como Buenaventura, Santiago García y Carlos José Reyes, entre otros.

Para lograr el objetivo propuesto el Maestro debió contemplar una serie de saberes o conocimientos acumulados y reconocidos por la cultura que se constituyeran en contenidos, que se nutrieran, a la vez, de la participación de los estudiantes y docentes, ubicados en tiempos y espacios adecuados para la enseñanza teatral, tal como vemos más adelante.

Así las cosas, determinado el problema, el Maestro debió enfrentarse a la formulación de unos objetivos para la enseñanza del teatro; unos lineamientos que le fueran propios y que se constituyeran en alternativas reales de solución; en tal caso el Maestro propuso (Buenaventura, 1981b) que todo fenómeno artístico se analizara desde dos niveles: uno de producción (formación del Hombre de teatro y elaboración dramaturgica) y otro de utilización del objeto artístico (proyección o puesta en escena). De esta manera, la propuesta de Buenaventura tiene un marcado componente proyectivo en tanto está enfocada a la trascendencia del hombre de teatro, a su formación colectiva en el trabajo con el Otro; en esta misma línea, la proyección debe tener un fin consciente y los espectadores se convierten, de esta forma, en participantes y creadores, no solo consumidores.

Siguiendo con esta idea, uno de los principales objetivos en la profesionalización de un actor o director es su formación para producir un espectáculo con unas dinámicas propias y que se deben conocer, tal como lo sustenta Buenaventura en su documento sobre *La profesionalización en el Nuevo Teatro* (1981b); pero además, el profesional del teatro debe poder vivir de su trabajo. ¿Cómo lograr esto? Al respecto el Maestro sustenta que el hombre de teatro debe poseer una técnica que sea puesta al servicio de la significación, por lo tanto, ésta no debe ser limitante, pues es necesario que el actor o director conozca todos los aspectos y códigos del espectáculo, especialmente aquellos que se refieren al público que, como afirma Buenaventura: “/.../es la fuente real que puede y debe proveer la profesionalización” (1981b: s.p)

Ahora vamos a profundizar en los contenidos o saberes construidos desde las ciencias, las artes, la tecnología y la técnica, desde donde se fundamenta lo que va a ser enseñado y lo que el estudiante debe conocer. Al respecto, los contenidos permiten profundizar el conocimiento sobre el objeto de estudio de manera que éste pueda ser comprendido, apropiado y transformado.

5.1 Contenidos y metodologías para una didáctica de la formación teatral

Los contenidos son entendidos como los saberes construidos socialmente y que se transforman en representaciones didácticas utilizadas por el docente en los procesos de la enseñanza. En consonancia con lo anterior, podemos afirmar que durante su labor formativa, el Maestro Buenaventura tuvo la oportunidad de definir los contenidos que, a su modo de ver, deberían conformar una manera de enseñar y de hacer teatro.

Queremos recordar, por lo tanto, que en uno de los últimos talleres ofrecidos por el maestro Buenaventura (2001) el propósito de su intervención estuvo centrado en determinar los lenguajes, entendidos como contenidos macro, que conforman el teatro y que él dividió de la siguiente forma: Lenguaje kinésico, conformado por la gestualidad conciente e inconsciente del actor. Lenguaje proxémico, que se refiere al despla-

zamiento sobre el espacio y en los diferentes niveles que lo articulan (planos, profundidad, lateralidad, etc.). Lenguaje verbal que va desde la enunciación del texto en palabras, frases, párrafos, monólogos, hasta interjecciones, onomatopeyas, gruñidos, silbidos. Lenguaje no verbal, que va desde la quietud hasta el máximo de movilidad. Lenguaje sonoro, que va desde el silencio hasta sonidos elaborados y articulados en efectos. Lenguaje musical, desde composiciones melódicas sencillas hasta creaciones o composiciones originales. Lenguaje lumínico que va desde la oscuridad total hasta diseños lumínicos complejos y elaborados que permiten, incluso, que la luz se constituya en un personaje. Lenguaje escenográfico, que va desde bocetos, borradores, pruebas, diseños, hasta escenografías muy elaboradas que incluyen, generalmente, una visión pictórica y que desarrollan un estilo propio. Lenguaje del vestuario, que igual parte de diseños de época hasta constituirse en un estilo particular de la representación dramática. Lenguaje del maquillaje, que se centra en diseños, bocetos, hasta realizaciones elaboradas de apliques, máscaras, pelucas, objetos de utilería, uso del color y zapatería.

Este conjunto de lenguajes a lo largo de la trayectoria pedagógica del Maestro obtuvo, en virtud de análisis, dedicación en cuanto a propuesta y a investigaciones sobre cada uno de ellos, con lo cual el Maestro logró constituir metodologías propias para su abordaje en el contexto de la enseñanza teatral; al respecto, sostenía Buenaventura:

El teatro es una práctica significativa, una producción de sentido. Por eso la metodología consiste en ir de la práctica a la teoría, sabiendo que es la práctica creadora la que engendra y modifica la teoría, pero es la teoría la que ordena y sistematiza la práctica. Los ejercicios han sido planificados a partir de un análisis de la práctica teatral en general, pero los resultados de los ejercicios plantean nuevos problemas a la teoría. La tarea fundamental del profesor es la investigación de los resultados de cada ejercicio. Para que esta investigación sea eficaz, es preciso un rigor minucioso: en el orden progresivo de los ejercicios, en los niveles que se deben ir ganando. No ser tolerante, no permitir saltos.” (Buenaventura, 1984a: 4)

5.1.1 La actuación como el hacer en el teatro

Uno de los conocimientos que incluyó el Maestro en la formación teatral y que hace parte de los primeros documentos guía para taller que elaboró, se encuentra contenido en el texto titulado *Actuación* (1984b). En él, se hace una síntesis de problemas teórico-prácticos que debe resolver el actor para entender la concepción desarrollada en el contexto del Nuevo Teatro sobre la actuación como el hacer, realizar unas acciones y ofrecer estrategias didácticas empleadas por el Maestro para enseñar los contenidos o conocimientos propios de la formación teatral. Este artículo-documento plantea un ejercicio en relación con el sujeto del enunciado: “Yo me pongo este sombrero” y el objeto seleccionado.

En una primera etapa plantea la importancia del ejercicio actoral dentro de la formación del actor, además de una serie de variantes como: a) Objetos diferentes, igual enunciado. b) Enunciado diferente, igual objeto. c) Elementos adicionales del vestuario. d) Aumento de objetos.

En una segunda etapa se plantean las acciones en dos ejes: el sintagmático o eje de la combinación y continuidad (la acción como signo) y el eje paradigmático o eje de la elección o sustitución (el enunciado y su realización); lo cual le permite plantear una metodología para llegar a una tercera etapa donde se agrega al primero una serie de enunciados hasta completar una “historia”, llegando así a la creación del personaje y a la concentración del trabajo en el eje paradigmático y en unos nuevos códigos: e) Verbal f) Objetual g) Temporal h) Espacial. Aquí se dan dos nuevas variaciones posibles: j) Sustitución de nombres k) Sustitución de verbos o tiempos verbales. Finalmente plantea una cuarta etapa: el diálogo en el cual aparece un interlocutor que inicialmente tiene una retroalimentación no verbal.

La idea es proponerle al actor un problema creativo concreto (la relación con un objeto) que debe resolver con imaginación y dando cuenta del uso de los lenguajes teatra-

les. El documento tiene una estructuración metodológica desde la cual se despliegan una serie de estrategias didácticas que el alumno/actor deberá utilizar cuidadosamente para la realización del ejercicio, tarea que es evaluada por sus profesores y por el resto de sus compañeros.

El documento está estructurado de manera que sea claro para el estudiante que ejecutará el ejercicio propuesto; en este sentido, contiene tres elementos: 1) *propósitos iniciales* que es una serie de recomendaciones que se dan a largo de la propuesta metodológica, para quien ejecuta y para quien observa el ejercicio; 2) *Etapas de la metodología de la actuación*, las cuales son: a) *El enunciado y el sombrero*, que es el aparte donde se dan las instrucciones para ejecutar la actividad propiamente dicha y se presentan unas variantes de posibilidades de realización del ejercicio en otros contextos y situaciones; b) *Las acciones y el orden sintagmático*, es la parte donde se da la instrucción para inventar un nuevo enunciado y realizar una descripción minuciosa de lo que se hizo; c) *Elaboración de una historia*, que tiene como fundamento agregar al ejercicio anterior un nuevo enunciado y así hasta completar una historia; d) *Diálogo*, definido como la presencia de un interlocutor que permitirá la construcción de situaciones teatrales.

Cada una de las etapas presentadas por el Maestro concluye con el *Análisis*, donde se propone comprender la producción de sentidos en la puesta en escena y el uso de un “diario de trabajo” que se constituirá en el soporte de observación de los avances logrados por los actores en formación; adicionalmente, se propone una *Metodología* que relaciona la práctica con la teoría y donde la tarea fundamental del profesor es la investigación de los resultados de cada ejercicio.

Otro documento en el que el Maestro aborda el tema de la actuación se denominó *La imagen teatral* (1985); en él Buenaventura describe cómo por medio de talleres le fue posible trabajar la imagen teatral entre actores en formación y actores experimentados, teniendo en cuenta elementos como: sujeto, objeto, público; la imagen fónica e imagen icónica que mediante el ejercicio “yo me siento en esta silla” les permitió a

los participantes reconocer los significantes producidos a partir de cada una de las imágenes, en donde no existe la similitud de una expresión y otra, sino el efecto de similitud; efectos que pueden usarse artísticamente o evitarse cuando no son artísticos.

En este documento el Maestro se aplica a sí mismo lo que propone en el texto anterior para dirigir el Taller de Actuación, por lo cual se evidencian hallazgos o resultados que están nutriendo sus búsquedas o investigaciones frente al tema, y a continuación manifiesta que el objetivo de los ejercicios de actuación era: "...que el actor, al poner a funcionar la relación sujeto- objeto- acción y público, creara un contexto y se diera cuenta de que, al crearlo, se producían 'transformaciones' en el sujeto, el objeto, el público y la acción." (Buenaventura, 1985d, s.p.) Además de lo anterior, sostiene el Maestro que la imagen resultante del ejercicio está compuesta por tres secuencias claramente diferenciadas, secuencia del enunciado, secuencia de la enunciación o acción fónica y secuencia de la acción icónica; en la interrelación de éstas se produce el hecho poético de la ficción que es la imagen y que le permite al actor diferenciar tres componentes de la actuación (escritura que corresponde al texto dramático; imagen acústica, diálogos y monólogos; y las imágenes individuales y colectivas presentes en el escenario).

Un aspecto significativo del documento es que a partir de los ejercicios propuestos surgen nuevas modalidades para el trabajo de experimentación alrededor del contenido la actuación, entendida por el Maestro como eje fundamental que permite la intersección de todos los parámetros teatrales.

En esta misma línea los ejercicios propuestos por el Maestro son una microestructura que le plantea al actor la resolución creativa de éstos, en la medida en que le propone un juego rico y de múltiples posibilidades; es de alguna manera ver en esta unidad pequeña lo que sería la totalidad del montaje. Con estos ejercicios también se propone para la formación el desarrollo de un pensamiento holístico, pues obliga al ejecutante a plantearse un proyecto que supere en la práctica las limitaciones puestas por el ejer-

cicio; Buenaventura denomina a estos ejercicios “/.../ejercicios de las tres patas, porque el ejercicio se sostiene en tres elementos: el sujeto, el objeto y el espectador” (Buenaventura, 1980a: 6). El ejercicio modélico es denominado por el Maestro como “Yo me siento en esta silla”. Éste consiste en elaborar un proyecto tan cuidadoso como sea posible, que vincule y relacione cada una de las oposiciones entre el objeto y el sujeto, entre éste y el enunciado, y entre el enunciado y el contexto; el ejecutante deberá realizar muchos ejercicios para ir descubriendo gradualmente las bondades de este ejercicio. Buenaventura también propone una serie de leyes para su realización; estas son:

- ✓ /.../Ley 1: el enunciado debe ser escuchado por los espectadores y no se puede omitir ni variar algunos de sus términos.
- ✓ Ley 2: se pueden usar otros objetos, siempre y cuando no se vuelvan tan importantes como el objeto escogido” (Buenaventura, 1980a: 8)

Finalmente, el Maestro propone un programa básico para este taller en donde cada día se trabaja con un objeto diferente; igualmente propone variantes de pronombre, tiempos y modos verbales, número de sujetos, actores participantes, enunciados afirmativos o negativos, con proyecto previo compartido y sin proyecto previo compartido, con tres actores y otras variantes posibles con los espectadores que conocen o no el enunciado.

5.1.2 Técnica vocal...para construir la voz del actor

Los aportes alrededor de este contenido son presentados por el maestro Buenaventura en el documento titulado *El enunciado verbal y la puesta en escena* (Cali, 11 p, s.f); allí expone que los problemas técnicos asociados con la voz del actor, “/.../no van más allá de los problemas de respiración, articulatorios o de volumen, altura, timbre, registro, etc.” y agrega que “el aprendizaje artístico va de la expresión a la comunicación /.../ que hay que enfrentar al artista adolescente con los problemas de su expresión y que se dé cuenta de que su comunicación es torpe, confusa, balbuciente, que

descubra los problemas técnicos, sus problemas técnicos para los cuales existen algunas soluciones técnicas elementales” (Buenaventura, s.f: 6).

Para el Maestro, los elementos técnicos hacen parte de la expresión del artista y deben estar integrados en el texto del espectáculo. En este caso, la metodología empleada por Buenaventura se basa en la analogía, en tanto la considera un recurso artístico fundamental en los procesos creativos e implica la relación de las oposiciones fónicas con elementos visuales, táctiles, espaciales, etc; para ello, en el documento, propone tres tipos de ejercicios que permiten la construcción de la imagen fónica. Al final del texto el Maestro sugiere una bibliografía sobre lingüística, fonética, fonología y morfología, con lo cual vincula la enseñanza del teatro con otras disciplinas que le sirven de apoyo en la determinación de categorías de análisis y contenidos, de manera que el saber enseñado se transversaliza en un diálogo productivo y generador de nuevas dinámicas.

5.1.3 Desde la expresión corporal hasta los actos de habla

El cuerpo es un contenido fundamental en el trabajo del maestro Enrique Buenaventura; en el Taller Central uno de los temas que tuvo mayor desarrollo fue el vinculado con los estudios de kinesis y proxemia, trabajado durante más de cuatro semestres y que sirvió de base para los talleres de Actuación, Expresión corporal y Montaje, tal como lo señala El maestro en su documento *Taller central* (1981). Las investigaciones sobre kinesis y proxemia se sostienen en una hipótesis de trabajo (cuerpo del actor) que se somete a experimentación mediante ejercicios (desarrollo de los medios expresivos del actor) que la confirman, transforman o niegan. Pero, es necesario referenciar que estas preocupaciones se vinculan directamente con las reflexiones presentadas por el Maestro en documentos como *Los lenguajes no verbales y el teatro en la vida cotidiana* (1984c) en donde sostiene que los lenguajes no verbales contribuyen de manera significativa con la comunicación verbal y son una elaboración más compleja de los lenguajes naturales, estos lenguajes son modelos culturales muy determinantes y de su estudio se ha encargado la kinesis y la proxemia que, a su vez, han

permitido valorar en toda su dimensión los canales: táctil, olfativo, térmico, visual, gustativo.

En este sentido, el Maestro se propone cuestionar el cuerpo del actor como hipótesis de trabajo; se pregunta por cómo desarrollarlo desde diferentes técnicas, modelos o procedimientos. Para ello le pide al actor que se cuestione acerca de la construcción del personaje, sin reducirlo a su cuerpo; el actor, entonces, tiene que preguntarse qué es el personaje, cuáles son los elementos constitutivos de esta categoría y sus relaciones en el contexto; ideas que se irán revelando en la medida en que el inconsciente se delata a través del cuerpo y los gestos.

El cuerpo es entendido, entonces, como medio expresivo que se vincula con la representación teatral a partir del planteamiento de ejercicios de tipo micro cósmico (que siendo aislables, no son fragmentarios) con carácter de modelos reducidos que contengan los elementos de la estructura teatral (Buenaventura, 1984c).

Para trabajar el contenido de los lenguajes no verbales en el teatro, el Maestro plantea desde un análisis histórico, el desarrollo de nuevas disciplinas que como la kinesis, la proxemia y la semiótica, pueden aportar al desarrollo de nuevas formas expresivas para el teatro; éstas surgen como reacción al naturalismo y a una pretendida autonomía de los lenguajes no verbales en el individuo; se ha demostrado que la libertad expresiva está guiada por leyes y normas que se deben conocer para que en este estrecho marco se produzca la creación. Finalmente en el documento *Notas sobre Kinesis y Proxemia* (1981) el Maestro propone algunos ejercicios a modo de ensayo (que van de lo más simple a lo más complejo) para que el actor haga conciencia del carácter colectivo y totalizador de los códigos del espectáculo teatral, de modo que se abra un campo de posibilidades para quienes quisieran seguir la investigación de las relaciones entre lenguaje verbal y no verbal, kinesis y proxemia, actuación y puesta en escena.

En este caso la metodología propuesta está sustentada en los ejercicios de aplicación de la teoría que se realizan a partir en una serie de instrucciones que se convierten, a su vez, en reglas que los constituyen y los regulan. El paso siguiente comporta un conjunto de lecturas sobre las observaciones hechas por los participantes en las cuales es posible, a partir de inferencias, lograr síntesis analíticas que representan un movimiento en espiral alrededor del contenido propuesto; en este sentido, los movimientos formulados por el Maestro se podrían relacionar con un diálogo hermenéutico, donde se parte de la comprensión inicial de la situación problemática planteada, se pasa a su interpretación para lograr el análisis de las partes, que luego se integrarán al todo mediante el ejercicio de la síntesis o producción de una nueva situación problemática. Este proceso es similar al propuesto por el Maestro en el abordaje de otros contenidos para la formación de profesionales en teatro, tal como lo veremos más adelante, por lo cual debemos afirmar que desde este momento, se vislumbra la búsqueda de una metodología para la formación del actor, novedosa y original en el contexto de la enseñanza del teatro en Colombia.

Ahora, se puede decir que el objetivo de los ejercicios en torno al contenido sobre la kinesis y la proxemia planteados por el Maestro busca relacionar los diferentes elementos constitutivos de los lenguajes teatrales, como por ejemplo, el silencio y la palabra, la quietud y el movimiento. De estas relaciones y de los resultados de los ejercicios se extraen conclusiones para desarrollos posteriores del taller.

Por otro lado, en *Aclaraciones sobre el teatro de los sábados* (1984a), el Maestro sostuvo que la característica esencial de la práctica artística era construir a partir de unos lenguajes dados, un nuevo lenguaje que a la vez correspondía al proyecto planteado. La hipótesis de trabajo de los talleres realizados los días sábados se centraba en los lenguajes no verbales en el teatro, la acción teatral y sus relaciones con las acciones de la vida cotidiana. Para Buenaventura, “Se trata de humanizar un animal o un objeto, o en otros términos, de ir buscando con el cuerpo, el espacio y el ritmo, el animal u objeto y, cuando se crea haber conseguido ‘darle forma’, transformar esa ‘forma’ en la silueta y los atributos externos de un posible personaje que en el ejerci-

cio, no tiene sino esos signos” (Buenaventura, 1984a: 6); para lograr lo anterior, el Maestro sugiere que se parta de unas observaciones hechas con el cuerpo de un objeto de la vida cotidiana, para luego llegar a una silueta (atributos externos de un personaje humano) que se expresa desde el uso de elementos del lenguaje no verbal; es decir que, “/.../la realización- transformación- adecuación del proyecto es un proceso de selección- redistribución- subversión del lenguaje cotidiano y su conversión en signos ambiguos, o sea en signos que se expresen en varios niveles de significación simultáneamente” (Buenaventura, 1984a: 5)

En este sentido, la creación de imágenes teatrales, según Buenaventura (1984a) requiere de un proceso de creación- exploración que contempla tres etapas, a saber: 1) improvisación, 2) representación y 3) nueva versión; además debe seguir unas reglas para la observación de la vida cotidiana, unas regulativas, que tienen que ver con el proyecto y su delimitación y unas constitutivas, que determinan que se trata de un proceso de selección, redistribución y adecuación.

Por otro lado, el contenido de la expresión corporal se ve enriquecido con los planteamientos expresados en la investigación aprobada por el Comité del Departamento de Letras denominada *Las relaciones entre los 'actos de habla' y las acciones teatrales* (1986c). En dicho documento se plantea que uno de los aspectos fundamentales en la formación, la investigación y la producción teatral es el intercambio entre la vida y el teatro, como lo hemos expresado anteriormente, la relación entre el mundo de la vida y el mundo de la escuela, en la medida en que todas las acciones y prácticas pedagógicas desplegadas están encaminadas a desarrollar la creatividad del estudiante, es decir, su capacidad de comunicar y expresar en varios niveles teniendo como vehículo su cuerpo, con énfasis en la producción de un segundo sentido, un sentido artístico. Por lo anterior, el Maestro sugiere que los ejercicios propuestos para trabajar los contenidos contemplen unas reglas que les den autonomía y una sustentación teórica basada en una hipótesis que, a su vez se relacione con las otras hipótesis de todo el sistema propuesto.

En esta línea, se planteó trabajar con una categoría desarrollada por los filósofos del lenguaje Searle, Austin, Katz y Grice, denominada los Actos de habla; que se sustenta en el criterio de que hablar es una acción que implica un compromiso y un vínculo entre los lenguajes verbales y no verbales. Para la realización de esta propuesta metodológica, se había desarrollado previamente un conjunto de ejercicios sobre los rituales de la vida cotidiana (un saludo, una despedida, una espera, un encuentro de amigos, una conferencia, etc.). En esta nueva etapa se proponía avanzar a un momento más cualitativo que consistía en la realización de ejercicios con los actos de habla, en donde se pueden involucrar códigos proxémicos que le dan mayor artisticidad y creatividad a la acción teatral. Las leyes constitutivas de los ejercicios, según el Maestro, son:

Producir el acto de habla. Que otros participantes transformen el acto de habla en acción teatral. Que la transformación parta del acto de habla y que dé cuenta de la observación del mismo por parte de quienes emprenden su transformación en acción teatral. Que la acción teatral trate de constituirse como tal logrando la coherencia interna, la organicidad de los códigos o lenguajes que la componen” (Buenaventura, 1986c: 3).

Igualmente, en este conjunto de ejercicios planteados por el Maestro para trabajar los actos de habla, se dan procesos de evaluación bajo parámetros determinados que permiten, a su vez, la comprensión hermenéutica y nuevos desarrollos teóricos a partir de la posibilidad de nuevos ejercicios de aplicación. Es interesante anotar aquí la reflexión planteada por Buenaventura en torno a la técnica en la formación del actor, en tanto considera que “/.../ en todos los ejercicios de este tipo, se plantea la contradicción proyecto- realización. Si se tratara de ejercicios esencialmente técnicos tal contradicción se resolvería adquiriendo la técnica necesaria para realizar un proyecto. Partirían del presupuesto según el cual está primero el proyecto y luego la realización, como una secuencia lógica. Nosotros partimos de otro presupuesto: proyecto y realización hacen parte de una práctica y se desarrollan simultáneamente dentro de esa práctica” (Buenaventura, 1986c: 4)

Por otro lado, en su texto *Metáfora y puesta en escena* (1987) el maestro Enrique Buenaventura alude a las prácticas y a las combinaciones de textos, verbales y visuales, en la puesta en escena, y a las controversias suscitadas en Europa por la preeminencia de uno o de otro; al respecto, considera importante, no la forma de la puesta en escena, sino la relación entre el grupo y el público a través del espectáculo; relación que se inscribe en el teatro como acontecimiento en el que el Maestro destaca la participación activa del público en la escogencia de los temas y la dinámica de la metáfora, en la medida en que el público inscribe otros acontecimientos. Finalmente, Buenaventura se refiere al significativo aporte que hacen los actores en las improvisaciones por analogía en la creación artística.

Tal como se puede ver, para el año 1987 el Maestro sintetiza muchos de sus postulados y propone un corpus teórico relativamente autónomo que se apoya en conquistas de Stanislavski, Brecht y de las ciencias sociales, pero que está basado fundamentalmente en la experiencia del Nuevo Teatro. Este corpus teórico se propone trabajar con las fases del método científico y, en este sentido, propone un conjunto de ejercicios que se constituyen en modélicos, en tanto no trabaja con los personajes que aparecen en los textos teatrales ni con los textos mismos, pues al no haber separación se estaría trabajando de manera empírica, lo cual el Maestro se propone superar. Dice, además, que quien rompió con el empirismo en la formación del actor fue Stanislavski.

Para finalizar, es necesario recordar que cuando se aborda el contenido de la expresión corporal se debe retomar el juego de la analogía que posibilita la improvisación, en tanto ésta permite establecer semejanzas entre la propuesta textual y los elementos contextuales asociados con los actores que, al fin de cuentas, le permiten construir imágenes paradójicas.

5.1.4. La construcción del espacio escénico como medio didáctico

En el documento *Carta a los nuevos directores del TEC* (1966a) el Maestro recoge una serie de consideraciones y de conceptos sobre la puesta en escena como se efectuaba hasta esa época y dice textualmente que “/.../para la colocación y su movimiento (los directores) deben narrar y explicar con belleza y eso nos lo enseñan aquellos que nos lo pueden enseñar: los pintores” (Buenaventura, 1966a: 5); tal como se puede entender en estas palabras, el Maestro ve en los grandes pintores (Velásquez, Goya, Miguel Ángel, Bruguel El viejo, Giotto) la manera como narran pictóricamente un tema concreto, cómo distribuyen el espacio, el uso de luces y sombras, la composición general del cuadro, el movimiento, los personajes, entre otros elementos, y este será un recurso que no solo permitirá la construcción de una estética muy particular en la producción del TEC, sino que será una vocación permanente del Maestro por la pintura, el grabado, la escenografía y demás materiales que permiten la construcción del espacio escénico.

Más adelante, en *El espacio escénico como espacio pictórico* (1981c), el Maestro Buenaventura hace la diferenciación entre un cuadro, poema, relato y representación teatral, planteando que son lenguajes de naturaleza distinta y que el espectador obra como intérprete de estos lenguajes, pero lo hace fundamentalmente por medio de la palabra. Entonces, se puede hablar de leer un cuadro, un rostro, una imagen, un grupo de personas. El mundo del lenguaje no verbal nos estaría enviando permanentemente información para ser descifrada y necesariamente influiría sobre nuestra conducta, sobre nuestro pensamiento y sobre nuestra conciencia. De esta manera el Maestro dice que el cuadro es un movimiento que se quedó quieto, se fijó, pero su movimiento comienza otra vez cuando lo miro, se vuelve mi movimiento; en este sentido, plantea que hay un recorrido que se hace por la narración pictórica, que va de lo figurativo a lo expresivo y que toma en consideración profundidad de campo, cercanía y alejamiento de los objetos y equilibrio, que se deben encontrar distancias, ángulos, formas de mirar la pintura, pero que hay una lectura que no es racional en tanto se vincula al universo de la emoción y del sentimiento y que va ligada a la forma y al color, a las texturas y a los materiales, al olor e incluso al tacto, en donde siento el deseo de tocar la materialidad del cuadro. De esta manera el Maestro está viendo el escenario teatral

y la representación como una gran pintura: “/.../la representación teatral puede ser un cuadro vivo”; pero la lectura que hace el público espectador es a la inversa, pues éste permanece quieto y sigue con la mirada una serie de movimientos proxémicos que se desplazan a lo largo y ancho del escenario, una serie de gestualidades kinésicas y unas imágenes sonoras y visuales que permiten construir el sentido narrativo de la obra.

Sobre el espacio escénico afirma el Maestro Buenaventura que tiene un rol pictórico el cual “/.../consiste en presentar varios marcos, imágenes fijas aunque fugaces, al paso de la peripecia y la intriga, permitiendo al ojo ver y leer en un código y al oído leer en otro” (Buenaventura, 1981c: 8). El espacio escénico como espacio pictórico, entonces, cobra su verdadero sentido en la medida en que es un lenguaje que por oposición a otro lenguaje permite al espectador crear y retener la totalidad de la representación del actor.

Finalmente, el trabajo del Teatro Experimental de Cali aporta al teatro colombiano y a las escuelas la definición de una forma bellamente elaborada que parte de varios elementos que se fueron descubriendo en los diferentes procesos de montaje, pero bajo unos criterios muy claros:

- 1) La necesidad de trabajar con los recursos propios que tenían los talleres de escenografía; en este sentido, la búsqueda estaba soportada en materiales como la guadua, la madera, el costal, el fique, las telas (lienzos crudos), las láminas de aluminio. A partir de estas materias primas se trataba de transformarlas y construir nuevos objetos.
- 2) Los objetos sobre el escenario debían tener su propia poética, ser funcionales, polisémicos y significativos, bajo la máxima de que un objeto en el teatro puede contener miles de objetos, dependiendo del uso que haga el actor de ellos.
- 3) La escenografía, si bien estaba planteada como boceto y como diseños, era a partir de las improvisaciones en donde los objetos se probaban y adquirían su funcionalidad, para luego, finalmente ser construidos los definitivos; en este sentido, era fun-

damental la presencia de un pintor y de un escenógrafo, aparte de los constructores (carpinteros, forjadores).

4) Cualquier objeto o construcción escenográfica era probada en su funcionalidad, en su resistencia, en su forma expresiva, para finalmente determinar los materiales, los costos y los recursos.

Con respecto a la construcción de escenarios, la metodología de trabajo era interdisciplinaria en tanto se basaba en el aprovechamiento de las habilidades, las disposiciones y el interés manifestado por los mismos miembros del equipo, sin que esto significara el desconocimiento de las profesiones; por lo cual se contrataban carpinteros, electricistas, y a partir de esto se desarrollaban las profesiones de vestuarista, utilero, escenógrafo, luminotécnico y todo mediado por un trabajo colectivo que privilegiaba la obra a representar.

5.1.5 Teatro y Música: una pareja creativa

Se podría decir que la tendencia general del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano ha sido la de utilizar la música en vivo en el escenario como una posibilidad de incorporar ritmos, melodías y canciones de nuestro repertorio y en muchos casos, composiciones originales; esto significó que el actor que tuviera ciertas cualidades para la ejecución de un instrumento o para el trabajo vocal debía formarse en este campo, sin embargo, la música cumplía un papel de acompañamiento y en algunos casos era utilizada como efecto o como ambientación para determinadas escenas; de allí la necesidad de iniciar investigaciones en la relación entre música y teatro.

Para el *Tercer Taller Nacional de Formación Teatral* (1983a) cuyo tema fueron las relaciones entre música y teatro, se planteó que el carácter del taller debía ser fundamentalmente investigativo, pues se tenían dos antecedentes: Primer Taller sobre Teatro y Narrativa y el Segundo sobre Teatro y Poesía; estos antecedentes permitían precisar y conceptualizar mejor este tercer taller.

El objeto a investigar fue la improvisación teatral y sus relaciones con la improvisación musical; la hipótesis de trabajo consistía en partir de un tema musical común a todos los equipos de músicos y de un tema teatral común a todos los equipos de actores, descubrir las relaciones entre dos formas de expresión y comunicación, entre dos lenguajes que aparentemente no tienen nada en común. La metodología, consistía en la elaboración de una serie de ejercicios que exploran diferentes ámbitos de esta relación. “La improvisación como base de esta metodología es considerada como un medio y no como un fin. El fin es llegar a un texto del espectáculo breve (no más allá de 15 minutos) que combine los dos lenguajes en todas las formas posibles.” (Buenaventura, 1983a: 6 p.). Al respecto, el Maestro citará dos ejemplos, el caso del Teatro NO Japonés y el caso del jazz, en los cuales, a pesar de que existen estructuras rítmicas fijas que los determinan, existe siempre un espacio para la improvisación. La evaluación se hacía partir de los resultados que presenta cada equipo y que busca establecer estas relaciones; Buenaventura dirá que estos resultados no pretenden ser definitivos ni ofrecer fórmulas, respuestas o soluciones, sino que pretenden plantear las preguntas y proponer los problemas concretos de la relación música- teatro. De esta manera, los problemas quedan para resolver en el interior de los grupos.

En este orden de ideas, vemos que lo que se propone el Maestro con este taller sobre la relación entre música y teatro es el desarrollo de una hipótesis que permita nuevos hallazgos y no repetir las relaciones que normalmente establecía el teatro con la música; de esta manera propone una serie de ejercicios con unas pautas de procedimiento que orienten la metodología general para la formación de actores, al respecto sostuvo: “No se trata de formar, en diez días, actores- músicos, ni de explorar las posibilidades de la didáctica musical en sus múltiples variantes en un periodo tan reducido de tiempo. Se trata de que los ejercicios exploren, indaguen, las posibilidades de las relaciones entre músicos y actores y se trata de sistematizar, tentativamente, a través de ejercicios la exploración de esas relaciones” (Buenaventura, 1983a: 4)

Consecuentes con estos planteamientos el Maestro se propuso desarrollar una didáctica que permitiera que esta exploración tuviera unas bases metodológicas y que, a su

vez, fuera posible implementar en futuros talleres sobre este tema; para ello propuso una clasificación de los ejercicios mediante las siguientes relaciones con respecto a:

- ✓ *La ilustración:* a) la música ilustra lo que hace el actor; b) el actor ilustra los sonidos. Ejercicios por oposición: a) la música se opone a lo que hace el actor; b) el actor se opone a lo que hace la música.
- ✓ *Ejercicios para ambientación:* a) la música ambienta y en ese ambiente creado por la música entra el actor; b) el actor crea el ambiente que la música complementa. Aquí puede haber, también, ilustración y oposición.
- ✓ *Ejercicios de texto:* la música es el texto de un diálogo de actores.
- ✓ *Ejercicios por comentario:* a) la música comenta la acción; b) la música critica la acción.
- ✓ *Ejercicios de ritmo:* relaciones entre ritmo y cuerpo.
- ✓ *Ejercicios de melodía:* relaciones entre melodía y cuerpo.
- ✓ *Personaje:* la música es el personaje.

Consecuente con su práctica y con su pensamiento, el diseño de este taller y su realización le significó al Maestro Buenaventura el haber elaborado un taller previo que le permitiera sacar las conclusiones pertinentes para el diseño de un nuevo taller; se dice consecuente, en la medida en que el Maestro no separa proyecto de realización sino que es una práctica que deviene teoría y, a su vez, nuevamente, práctica. En ese sentido, relaciona los dos talleres anteriores y sus propuestas metodológicas con el tercer taller en donde propone, también, utilizar recursos retóricos como: la ilustración, la oposición y el rol, combinados en los ejes de selección y continuidad que, para este caso, pueden equivaler a los de semejanza y oposición.

Igualmente, este taller tiene como base la improvisación que es la herramienta constituida por reglas que va a permitir el juego exploratorio y didáctico del taller, a partir del trabajo colectivo.

5.1.6 La dirección escénica y la puesta en escena: recreando la realidad

En el documento *Sobre la coherencia: en el trabajo sobre los actos de habla* de 1988, Buenaventura plantó que para enfrentar el problema de la construcción del discurso de montaje, quizá uno de los aspectos más complicados de abordar por el conjunto de códigos que se relacionan en este proceso, era el de una microestructura que se constituía en un “modelo” como corresponde a la experimentación científica y en este caso toma la categoría “acto de habla” de la filosofía del lenguaje (Searle, Austin, Grice) que consiste en unos enunciados que corresponden a:

- ✓ Una pregunta: “¿Saldrá ese niño del cuarto?”.
- ✓ Una afirmación: “Sí, saldrá del cuarto”.
- ✓ Una orden: “¡Niño, sal del cuarto!”.
- ✓ Un enunciado condicional: “Ay, si ese niño saliera del cuarto”.
- ✓ Otro enunciado condicional: “Si sale del cuarto quedo tranquilo”.

El ejercicio consiste en situarnos en el terreno del teatro (un escenario, unos actores y unos espectadores); los alumnos deberán situarse en el espacio y decir el enunciado siguiendo la forma sintáctica en que está elaborado; éste debe ser audible, deberá contener intencionalidad, en la medida en que hay interrogación y exclamación; no hay luces, no hay escenografía ni vestuario; se tiene, como dice el Maestro, los rudimentos de una ficción que lógicamente van a tener un primer nivel de lectura para la cual propone unas reglas constitutivas del ejercicio como es el caso de la observación que deberá ser tan minuciosa como sea posible, del acto de habla; teniendo en cuenta de qué manera se construye el ejercicio en el espacio, con qué gestualidad es representado, qué tonos y qué matices son empleados, qué agrega el espacio a la relación del ejercicio con el sentido, qué significado tienen los silencios, las pausas, los tempos de la acción y también las características de los actores; es decir, Buenaventura propone que los actores espectadores escriban en su diario de campo estas observaciones lo más cuidadosamente posible.

Esta primera etapa corresponde a estar situados en el teatro y toma de Rossi- Landi la fórmula teatro- No teatro- teatro, que le va a permitir al Maestro la construcción de la propuesta pedagógica. Dice Enrique que “Rossi- Landi analiza la relación escena-público si en esta relación, dice, en síntesis, partimos de la tesis constituida por la relación misma y a la cual llama teatro y proponemos como antítesis algo no teatral (un texto literario escrito o no para el teatro, una tesis política, etc.) a la cual llama No teatro. La síntesis resultante es teatro” (Buenaventura, 1988: 7)

A partir de esta primera etapa y de su realización escénica, el grupo de actores deberá preguntarse por lo que le falta a este ejercicio para constituirse en teatro y por qué ese acto de habla siendo teatro es No teatro. Al respecto, dice el Maestro que la etapa siguiente es la construcción de una acción teatral, la cual define como “/.../una operación de puesta en escena (de producción de sentido) que llene los vacíos del acto de habla representado partiendo de la materia significante, del sentido, del acto de habla” (Buenaventura, 1988: 2)

Para dar el paso siguiente se propone que lo realicen los actores que en el primer momento fueron espectadores y que deberán contestar las siguientes preguntas: en cuanto a los que actúan ¿quiénes son?, ¿en qué lugar hablan?, ¿cómo hablan?, ¿de qué hablan? y ¿a quién se dirigen?; estas cinco preguntas y sus respuestas necesariamente deberán constituir una microescena que dé cuenta de una historia en donde para poder relacionar cada uno de estos elementos es necesario construir coherencia; advierte el Maestro que el teatro no es una sumatoria de elementos, no es solo colocarse un vestuario y pararse sobre el escenario; al contrario, propone, como en ejercicios anteriores, que el estudiante debe pensar en una totalidad y en este caso, será un equipo el que piense esta totalidad, el cual deberá, además, cumplir con unas características que son: una coherencia interna propia de la obra de arte y una coherencia externa que tendrá en cuenta al espectador y que responderá a la pregunta de para qué se hace. De esta manera, al realizar esta segunda etapa nos situamos en el No teatro y nos enfrentamos a las relaciones entre proyecto y realización; esta última es vista por el Maestro como un proceso basado en el hallazgo y el error que permite encontrar

nuevas alternativas, para finalmente llegar al teatro que está constituido por esa acción teatral completa que en su interior tiene los elementos básicos y constitutivos de una macroestructura como una pieza de teatro; de esta manera se está enfrentando al estudiante-actor en formación a cada una de las etapas y momentos que constituyen el hecho teatral.

Para esta etapa final, el Maestro dice que “/.../la lectura que hacen los estudiantes-espectadores puede ser ‘imaginaria’, en cuanto se refiere a la situación creada y la interpreta. Descriptiva cuando se refiere a las acciones, gestos, proxemia, espacio, etc, deteniéndose en los códigos y sus interrelaciones o ‘analítica’ si establece un orden jerarquizado en su discurso y le da un carácter crítico” (Buenaventura, 1988: 8)

Como se puede ver, se está incluyendo también la formación del estudiante en su papel de público, el cual deberá hacer las lecturas desde su diario de trabajo, replicando siempre el ejemplo del Maestro de usar el escenario como mesa de trabajo.

Finalmente Buenaventura intenta una definición cuando plantea que la coherencia en el discurso de la puesta en escena depende del manejo de una práctica discursiva (la de la puesta en escena), que logra la interrelación entre el proyecto y la realización, tal logro supone la construcción de un objeto artístico autónomo.

Por otro lado, en el documento *Metáfora y puesta en escena* (1987), el maestro Enrique Buenaventura alude a las prácticas y a las combinaciones de textos, el verbal y el visual en la puesta en escena, y se centra en reseñar las controversias que se suscitaron en Europa por la preeminencia de uno y de otro; frente a este hecho revela que lo importante no es la forma de la puesta en escena, sino la relación entre el grupo y el público a través del espectáculo; relación que se inscribe en el teatro como acontecimiento en el que se destaca la participación activa del público en la escogencia de los temas y la dinámica de la metáfora, en la medida en que este público inscribe otros acontecimientos. Finalmente, se refiere al significativo aporte de los actores en la

creación artística a partir de las improvisaciones por analogía en la puesta en escena de las versiones de obras como: *Soldados* y *A la diestra de Dios Padre*.

Otro concepto que plantea el Maestro es la definición del teatro como un acontecimiento, a la vez que sostiene que éste permite una relación entre el grupo y el público a través del espectáculo; esta relación está mediada por el carácter del grupo, por los intereses políticos, sociales y culturales que el grupo tenga al momento de decidirse a hacer teatro y éstos van a determinar cuáles son los temas por los que se decide el grupo al momento de montar sus obras. A esta relación el Maestro va a dedicar varias reflexiones en el sentido en que un colectivo en su creación artística está determinado por estas selecciones; relata, también, que hay obras que fueron montadas por el grupo y que no lograron salir al público y otras que desde las primeras funciones fueron desechadas. El Maestro afirma que los grandes momentos en la historia del teatro universal (citando al movimiento de la Comedia D'Il Arte, al Teatro Isabelino, al Teatro Barroco Español), consideraron el teatro como un acontecimiento teniendo en cuenta siempre al público para la selección de sus temas y, en este sentido, hace una distinción entre teatro como acontecimiento y teatro como espectáculo; cuando es un acontecimiento es un teatro vivo que se relaciona con las estructuras simbólicas, culturales y sociales del público, destacando esto como lo fundamental y cuando es un espectáculo lo más importante es la relación económica con el público. De este modo, al plantear el teatro como acontecimiento va a determinar el modo de producción del grupo, destacándose que la participación creadora de los actores en el discurso del montaje, en la selección de los temas y en la relación con el público van a determinar su expresión estética.

En el documento *Metáfora y puesta en escena* (1987), se hace también una síntesis por etapas del Método de Creación Colectiva, destacando el uso de la improvisación por analogía, el análisis del texto, la selección del conflicto, las fuerzas en pugna, la selección del tema, para finalmente construir el discurso de puesta en escena. A partir de esta construcción se deberán, entonces, crear las metáforas en la mente del espec-

tador, lo cual contribuirá a cambios significativos en sus modos de percepción, tal como es el objetivo del arte en general.

Finalmente, sostiene Buenaventura que el tema y la puesta en escena deben permitir que el público inscriba en éste otros temas, en otras asociaciones, por ser éste justamente el mecanismo de la metáfora.

5.1.7 Conocer la historia de nuestro país para la creación artística

En el documento *El teatro y la historia* (1974b) Buenaventura desarrolla la metodología tenida en cuenta para el proceso de montaje de la obra *La denuncia*, en sus diferentes variables de composición, lo cual nos puede servir como modelo para visualizar los procesos sugeridos por el Maestro quien vincula la enseñanza teatral y la historia desde el principio pedagógico de la formación en la tradición. Presenta los campos de investigación en los que se plantea la propuesta dramática en el orden de lo social, lo político y lo cultural, dentro de los cuales se consideran aspectos relevantes de la historia de Colombia; así este proceso de montaje está enmarcado dentro del contexto del movimiento teatral colombiano de principios de los años 70's. El Teatro Experimental de Cali después de una etapa de búsquedas heterogéneas y de una relativa formación de actores y directores, ha dirigido su indagación hacia los temas de mayor impacto de la historia nacional.

A continuación y con el fin de ilustrar uno de los contextos a que alude el Maestro, se transcribe un resumen escueto del hecho histórico que dio pie para la creación de la puesta en escena de *La denuncia*, espectáculo que fue estrenado a principios del año 1973 y que llega a la Primera Muestra de la CCT, realizada en el mes de julio en Bogotá. Veamos:

A partir de las distintas versiones de *Soldados*, el tema de la huelga de las bananeras fue cobrando importancia para la gente del TEC. No en vano este tema figura en la mejor literatura colombiana de nuestro tiempo: 'La Cas gran-

de' de Cepeda Zamudio y 'Cien años de soledad' de García Márquez, para no citar sino las más destacadas. Después de la masacre de las bananeras en el año de 1929 se abrió en la cámara de representantes un debate sobre los consejos verbales de guerra a los cuales habían sido sometidos dirigentes y obreros implicados en el movimiento reivindicativo. En este debate llevó la voz cantante el joven penalista Jorge Eliécer Gaitán, representante primero en la escenas del congreso, y sus resonantes discursos, así como un fuerte movimiento de estudiantes y trabajadores, lograron la revisión de dichos consejos de guerra y a la larga, influyeron en el proceso histórico que a partir de la caída de la hegemonía conservadora, culminó en el gobierno de López Pumarejo y en el establecimiento del derecho de huelga y de libre asociación para los obreros. (Buenaventura, 1973- 1974: 39)

Para la época el Movimiento Teatral Colombiano que venía en un proceso de formación de directores y actores y trabajando sobre temas muy variados, dirige su búsqueda a la relación entre el teatro y la historia; la propuesta que se presenta a continuación en torno a esta relación consiste en una serie de pasos de un proceso concreto que es el montaje que hace Buenaventura de *La denuncia*.

El primer paso es denominado por el Maestro como elección del tema; al respecto se tiene en cuenta que son los trabajos anteriores del grupo los que van señalando un camino, entonces, de las varias versiones que se realizaron de *Soldados* surge el tema para *La denuncia*. Cuando se tiene una idea sea narrativa, poética o dramática es necesario pasar a un segundo paso que consiste en el estudio de los documentos, en este caso, por ser históricos, pero igualmente es necesario que todo el equipo conozca del tema; para esta experiencia en particular, el equipo se dividió en las siguientes comisiones: comisión del problema laboral, comisión del problema político y social, comisión encargada de estudiar el aspecto militar, financiero, etc.

Se puede anotar que, por tratarse de un hecho histórico específico, se debió contar con especialistas desde las disciplinas histórica, sociológica, económica, etc. Se trata,

pues, como en cualquier investigación, allegar la mayor cantidad de fuentes de información que le permitan al equipo una inmersión real en el tema y sobre todo, objetiva y vinculada con el hecho histórico. Las comisiones presentan al colectivo el resultado de sus lecturas, indagaciones, búsquedas, entre otros elementos importantes para la puesta en escena.

En un tercer paso se crea la comisión de dramaturgia que tenía como objetivo la conversión de todos los anteriores materiales en propuestas teatrales que debe posibilitar la creación de una hipótesis de trabajo que está mucho más relacionada con una idea poética, con una analogía, con una metáfora. Para esta experiencia la idea poética consistía en alternar en el discurso de ficción, la historia presente con la historia pasada.

Para el cuarto paso denominado textos tentativos, el Maestro propone hacer uso de la improvisación que permita explorar algunos textos seleccionados por la comisión de dramaturgia; en este proceso se presentó un primer problema que fue la ausencia de un texto total que al no existir le significaba al grupo la exploración con múltiples posibilidades que no permitían concentrar el trabajo.

La necesidad de un texto total para el quinto paso está dada por la urgencia de enfrentar el trabajo práctico con una estructura ya organizada que no permita la ilustración, sino que se relacione por oposición. En este sentido se propone para el sexto paso la creación de varios textos completos (alrededor de cuatro) que permiten la autonomía de la obra y su separación de la historia; con este material el grupo procederá a hacer el análisis y trabajo de improvisaciones en procura de un distanciamiento con la propuesta presentada.

En el séptimo paso aparecen los problemas, los acontecimientos y los personajes; en esta etapa se produce una definición de los personajes en la medida en que agencian los conflictos y representan instituciones. En el octavo paso se da el texto definitivo, en este caso, como este equipo en particular cuenta con un dramaturgo, este será el

encargado de construir con belleza literaria el texto, que se constituye en materia prima para la elaboración del espectáculo.

Finalmente el noveno paso corresponde a la oposición entre la estructura del texto y la estructura del espectáculo; al respecto dirá Buenaventura que visto de esta forma el grupo no se elabora un texto a su medida, un texto que ilustre la ideología del grupo, sino que elabora algo que lo desafía; “/.../ese texto si logra ser orgánico engendra un subtexto, un contenido latente y se sitúa frente al montaje como cualquier texto” (Buenaventura, 1973- 1974: 38)

En este sentido, Buenaventura resume en cuatro etapas el trabajo de elaboración de un espectáculo a partir de un hecho histórico: a) la investigación, b) la elaboración del texto (con su respectivo análisis crítico), c) el montaje (que desentraña el texto) y d) la síntesis abierta del espectáculo y la relación de éste con el público. Asimismo dice que “...cada etapa entra en contradicción y al mismo tiempo se complementa con la que sigue y todas constituyen un proceso de producción. El trabajo colectivo no solo no elimina la división del trabajo en etapas y tareas específicas sino que la hace más racional y más definida.” (Buenaventura, 1973- 1974: 39)

Pese a que *La denuncia* se presentó muchas veces en Colombia, la metodología para trabajar la historia en el teatro que se describió anteriormente, solo fue dada a conocer en España en un artículo publicado en la prestigiosa revista *Primer Acto*, suscitando interés y diversos comentarios.

Por otro lado, en su texto *El teatro como práctica significativa (Elementos para una teoría teatral)* (1975d), Enrique Buenaventura hace un estudio alrededor de autores como Marcel Mauss, Max Muller, Ernst Cassirer, Frazer, Levi Strauss Walcot, entre otros y plantea la importancia que tiene el conocimiento sobre las llamadas “/.../culturas primitivas que permiten profundizar en los estudios del comportamiento de los actores en situaciones de representación teatral” (Buenaventura, 1975d: 4). Estudia el proceso de las sociedades sin clases sociales claramente definidas en el

tránsito hasta las sociedades con clases opuestas y en lucha, y de ahí hasta las sociedades que eliminan la lucha de clases, lo cual es considerado fundamental para la historia del teatro. La diferencia entre el pensamiento salvaje y el pensamiento de obreros Londinenses (dentro de su comportamiento social) radica en el contexto de la nobleza más refinada, como una referencia histórica, biológica o caracterológica; estas diferencias están determinadas por la estructura del grupo social y por las relaciones de éstos con la naturaleza, vale decir, por las relaciones de producción.

Pese a que este documento no hace un planteamiento propiamente metodológico, sí es importante notar que contrapone las ideas y teorías de varios antropólogos, etnólogos y sociólogos que con sus aportes le permiten al Maestro Buenaventura delimitar semejanzas, clasificaciones y diferencias en las categorías de mito, rito, creencia y teatro, a fin de ir precisando la especificidad de la práctica teatral.

Otro documento de apoyo a la enseñanza teatral es el titulado *El arte nuevo de hacer comedias y el Nuevo Teatro* (1983b), en el cual se establece una relación entre el pequeño texto en verso de Lope de Vega *El arte nuevo de hacer comedias* y publicado, como dice Enrique en plena madurez del poeta (1609), y el Nuevo teatro; en este estudio el maestro encuentra elementos de oposición y semejanza que le permiten sacar conclusiones de esta comparación y establecer relaciones históricas pertinentes para el estudio del Nuevo Teatro; algunos de ellos son textualmente:

- “/.../1) el carácter de movimiento teatral que tienen ambas manifestaciones, la comedia nueva y el nuevo teatro;
- 2) un concepto de dramaturgia, que si bien no se da como presupuesto en ninguno de los dos movimientos sí aparece en ambos como resultado;
- 3) una ruptura con ciertos aspectos de la tradición, tanto práctica como teórica, especialmente con una preceptiva antigua y nueva que pesa sobre el proceso de producción artística;

- 4) una nueva relación con un nuevo público, en condiciones nuevas de espacio y de funcionamiento, relación determinante en la producción de ambos movimientos y de la dramaturgia que engendra; y
- 5) la formación de una nueva poética y , aún, de una nueva preceptiva con las características, claro está, de cada contexto histórico social” (Buenaventura, 1983b: 2)

5.1.8 La dramaturgia: eje de formación actoral

El concepto de dramaturgia en el Maestro Buenaventura es una construcción teórica que va evolucionando paralelamente a los diferentes montajes y estudios que realiza; se constituye, pues, en un concepto histórico y nuclear en su teoría; podemos constatar que del conjunto de documentos producidos a lo largo de una década, quizá el registro sobre dramaturgia escrito en 1976 es el primero en esta línea que inicia con el cuestionamiento al carácter informativo del arte; dice el Maestro que la tarea del arte no es revelarnos cosas que no sabíamos, sino hacernos ver de otro modo las que sabíamos; por eso es actual aunque hable del pasado.

En su texto *Notas sobre Dramaturgia* (1976b), el Maestro sostiene que la obra debe cuestionar la interpretación previa y la propia del intérprete. A continuación se plantea el problema de la artisticidad y la necesidad de desmontar la ideología que nos habita, máxime cuando ésta se contrapone al arte, en tanto considera que “/.../el arte tiene sus medios propios de cuestionar lo que hemos llamado las interpretaciones previas y también nuestra propia interpretación: en el caso de la literatura dramática estos medios son: la trama, el argumento, las relaciones entre estas dos categorías, las situaciones ejemplares, los personajes, las contradicciones y la evolución de éstas, el estilo, etc.” (Buenaventura, 1976b: 2)

Así mismo, en este momento del trabajo interpretativo en torno a la dramaturgia, el Maestro habla de tres etapas de procedimiento; una primera exige el contacto con las interpretaciones previas, mediante informadores y/o documentos; en la segunda se

sugiere un análisis tan objetivo como sea posible de estas interpretaciones y la configuración de nuestra interpretación sin pretender que sea científica; para la tercera etapa se propone cuestionar la visión ideológica que nos hacemos de los acontecimientos. En este orden de ideas la forma como el artista ve la producción determina su acercamiento ideológico a la misma para transformarla, de esta manera, Buenaventura se está planteando que la relación entre contenido y forma es dialéctica y que no es posible separar lo uno de lo otro; elementos estos que fueron motivo de polémica para los años 70's.

Notas sobre Dramaturgia (1976b), es pues un primer estudio que, abordando el problema de la dramaturgia vista desde la perspectiva de totalidad y no únicamente como el texto dramático o la construcción de éste, da inicio a un desarrollo mucho más amplio en torno al contenido de la dramaturgia.

En un segundo momento, se parte de una pregunta básica sobre qué es el teatro como representación, como arte y como reflejo de la realidad. Para intentar una respuesta, el Maestro escribe un texto titulado *Seminario de dramaturgia* (1977) en donde establece las relaciones entre texto dramático, texto poético y texto narrativo. Para el primero dice que aún prevalece el error de juzgar el texto dramático como una forma del texto literario y que su naturaleza y estructura corresponden a las leyes de la palabra escrita; aquí es importante aclarar que el teatro como expresión estética es fundamentalmente “acción”, es decir, para el teatro, como lo afirma José Sanchís, *en el escenario decir es hacer*, lo cual coincide con la concepción de Buenaventura al situar la acción dramática, el conflicto y la comunicación como elementos esenciales e importantes para el teatro; en este sentido, plantea que el contexto es una parte de la acción, como lo es el actor, la iluminación y, en general, todos los lenguajes teatrales. Para que el texto dramático esté en condiciones de ser representado necesita subordinarse a una función estética que le exige: claridad, fuerza, musicalidad, ritmo, funcionalidad oral y simplificación de esta manera, Buenaventura está planteando unas características que deberán ser inherentes al texto dramático.

Metodológicamente, para dar cuenta de las características propias de la escritura teatral el Maestro propone, a partir de un poema de una estrofa en rima de Nicolás Guillén, transformarlo brevemente en texto narrativo y posteriormente en texto dramático, construyendo personajes que le permiten desarrollar el tema presentado en el poema; esta comparación crítica le permite formular las siguientes conclusiones: “La palabra, existiendo ya no como un ente autónomo sino como materia ligada a otros implementos de la praxis no necesita ser convertida en una paleta naturalista” (Buenaventura, 1977: 4). En este caso la palabra en cada uno de los ejemplos está cargada de sugerencias, imágenes, evocaciones, metáforas, entre otros movimientos del pensamiento. De esta misma manera, la palabra puesta en el escenario no se agota en ella misma, sino que se corporiza y se vuelve acción, se acerca a la poesía y es una palabra no para ser leída sino para ser escuchada, es decir, enunciada por un actor que la construye y la dota de sentidos; y es allí en relación con el público en donde adquiere todo su valor. Dirá entonces el Maestro Buenaventura “/.../el escritor teatral necesita apoderarse de los recetarios más difíciles del lenguaje en busca de una ubicación contemporánea, el espectador de nuestro tiempo ya no quiere depender solamente de la palabra, porque encuentra un lenguaje más completo y universal en el ejercicio de los símbolos” (Buenaventura, 1977: 4)

Igualmente en el documento que nos ocupa se asumen aspectos como la escenografía y el personaje, para éste dirá que el teatro clásico renacentista le dio al concepto de personaje una definición clara: “/.../es la presencia de una caracterización o de una tipificación, a la cual se llega ligando la idea del autor con la interpretación que asume el director y los aportes creativos del actor” (Buenaventura, 1977: 5). Según esta concepción en cada personaje duerme una cantidad infinita de posibilidades virtuales, las cuales renacerán en cada nueva representación; también se plantea que no es posible hacer teatro histórico o arqueológico respetando determinadas tendencias estéticas o nacionales, sino que es necesario que surjan nuevos personajes que le hablen al espectador de aquí y de ahora.

En el documento denominado *Ensayo de dramaturgia colectiva* (1979b) el Maestro Buenaventura define el texto teatral como: “/.../un sistema de textos o código (visuales y sonoros) que no pueden producirse sin la mediación de los espectadores, que solo existe en la relación particular con éstos, puesto que esa relación le da toda su dimensión de espectáculo vivo, único e irrepetible” (Buenaventura, 1979b: 1). Aquí se repite nuevamente la concepción de Buenaventura acerca de que el texto teatral es un texto oral que se emparenta más con la canción, con los juglares, trovadores, versificadores que con la tradición literaria únicamente escrita.

Otra característica de su trabajo con el equipo de colaboradores (TEC) ha sido las reiteraciones o las diferentes versiones de un espectáculo; al respecto dice Buenaventura que no es posible para la práctica de su trabajo caer en el torbellino de los estrenos, lo que supone que una obra estrenada y representada un número de veces era un trabajo ya concluido; es en relación con el público, en los foros y charlas, en donde se puede constatar que el tema propuesto puede ser objeto de variantes que lo enriquecen, le dan mayor definición y precisión, de este modo el artista así planteado debe ser un sujeto atravesado por la obra que esté en condiciones de volver sobre ella. Estos elementos críticos hacen parte del carácter experimental de la propuesta de Buenaventura y lo conducen a plantearse el problema de la escritura colectiva, concepto que va a estar en permanente tensión en su práctica como escritor, puesto que, por un lado, reconoce que hay elementos de la escritura, primeros niveles de indagación del tema a través de improvisaciones que le permiten a los actores sugerir algunas propuestas de texto teatral; pero por otro lado, reconoce que es necesario que este texto tenga belleza literaria, que sea bien escrito, que tenga una estructura y lógicamente que sea una analogía o una metáfora de la realidad. Sabía también que esta escritura no se resuelve únicamente sobre el papel como otras escrituras, que hay que tener en cuenta el mundo escénico, el espacio, el tiempo, los conflictos que engendran personajes, entre otros aspectos. Se podría, entonces, plantear, que este documento examina cuidadosamente la relación entre un dramaturgo y un grupo que es similar a la relación director- grupo, escenógrafo- grupo, músico-grupo, etc. Lo interesante de anotar es que la experiencia del montaje de *Historia de una bala de plata* (1979) pro-

puso el ensayo de construcción de una dramaturgia colectiva que le agrega una nueva etapa al método. De esta relación con el dramaturgo, dirá Buenaventura: "...Si hemos sido claros se habrá visto la importancia de la instancia de las comisiones. La comisión de texto trabaja con el dramaturgo en lo que hemos llamado 'la estructura profunda o estructura de la acción'. Fundamentalmente se trata de crear y 'organizar los acontecimientos' en torno al mitema con lo cual se construye, colectivamente, la unidad artística." (Buenaventura, 1979b: 11). En este sentido, el texto literario, la escritura de los parlamentos, es trabajo del dramaturgo. Y es un trabajo de especialista, de poeta relativamente libre y autónomo.

Más adelante en el documento *La dramaturgia en el nuevo teatro* (1980a), Buenaventura es fiel a la historia, crea un contexto cronológico que permite situar el tema y establecer relaciones dialécticas con otros hechos y situaciones de esta manera recurre a una extrapolación del discurso lo que le da coherencia a su planteamiento referenciándolo permanentemente en hechos históricos que van desde el teatro de la conquista, al teatro de la colonia y de este al que se hace en la independencia y en la república; de esta manera evidencia cómo el teatro ha pervivido en unas expresiones y formas populares, y en otras formas cultas; finalmente ambas vertientes sufren una fusión y aclimatación de formas europeas medievales en la América Hispánica; tal es el caso del uso de los autos sacramentales que en América se convierten en una forma teatral para la evangelización de indígenas.

Encontramos en el texto que nos ocupa una estructura modélica que consiste en el planteamiento de una tesis ".../lo fundamental, lo esencial, es el texto literario dramático y el resto el proceso de montaje no es más que la interpretación de ese texto" (Buenaventura, 1980a: 6); luego se propone una antítesis que dice ".../fue difícil desprendernos de esta arraigada convicción /.../es una cuestión teórica que necesita desarrollarse apoyándose en la lingüística y en la semiótica contemporánea por un lado y por otro, en un mayor número de trabajos prácticos" (Buenaventura, 1980a: 6). A partir de las dos anteriores el Maestro plantea una síntesis que expresa de la siguiente manera: "El teatro es una relación viva y efímera entre los actores y los es-

pectadores en un lugar dado y en un momento dado. Como dice Rossi Landi, fuera de ese momento no hay teatro” (Buenaventura, 1980a: 6). De esta manera, entonces, el Nuevo Teatro tuvo que enfrentarse a un nuevo concepto de dramaturgia, entender que dramaturgia es el texto del espectáculo compuesto de muchos textos, incluido el texto de relación con los espectadores.

Posteriormente, el 6 de junio de 1981 el Maestro escribe un documento titulado *Sobre dramaturgia* que corresponde a una charla ofrecida en la sala del Teatro La Candelaria de Bogotá; en éste plantea una polémica que pretende derrumbar falsos mitos sobre opiniones tan arraigadas como que en Colombia no hay dramaturgos; al respecto hay otra postura y es la que plantea la dramaturgia del actor, en tanto es a partir de él, de su trabajo creativo, que se produce la dramaturgia colombiana. Sobre este punto dirá Buenaventura: “La dramaturgia es la creación de la imagen y la presencia de la imagen ante los espectadores y, para lograrla, el actor necesita texto literario, música, escenografía, objetos que pueden crear otros, pero la imagen que el público contempla no la puede hacer sino quien la ha creado: el actor” (Buenaventura, 1981d: 3)

De esta manera vemos cómo va naciendo, a partir de un reconocimiento histórico, el concepto de dramaturgia del actor, pues finalmente quien construye la imagen teatral es el actor- personaje y ésta no podrá ser ni del autor, ni del director, ni del empresario. Para Buenaventura una dramaturgia nacional tendría que surgir de un movimiento teatral que explorara las ricas y diversas tradiciones que tiene nuestra historia nacional, y esto no podría lograrse si no hay una difusión, una organización y una abundante producción teatral que permita la configuración de estas estéticas; para esta época quien lideraba esta opción era la Corporación Colombiana de Teatro, hoy en día este papel lo cumpliría la Ley Orgánica del Teatro (2005) ya aprobada, pero sin presupuesto.

Posteriormente, en el año 1984, Buenaventura escribe un documento titulado *Dramaturgia* (1984d), que desarrolla en 38 páginas la propuesta de un curso teórico sobre la práctica de la dramaturgia; la metodología se centra en la clase magistral, en tanto los

estudiantes toman sus notas, las cotejan con los materiales del profesor y estudian la bibliografía pertinente; en esta misma línea, el Maestro recomienda que los estudiantes estén aplicando simultáneamente la teoría del curso a su práctica específica; además de lo anterior, se le pide al docente cuidarse de ejemplarizar, porque de esta manera se caería en la transmisión básicamente de una experiencia, aparte de volver normativo su modelo, aunque el profesor quiera evitarlo.

Este documento tiene una gran riqueza y complejidad acerca de la teoría de la dramaturgia en tanto presenta algunos de los temas más relevantes sobre el asunto mediante el uso de subtítulos que sirven de organizadores de los contenidos; ellos son:

- a. *Algunos aspectos preliminares* en donde se da cuenta de cómo nacen los textos, cuáles son los medios expresivos; se introduce el concepto de geno- texto, equivalente a una matriz textual, según Julia Kristeva. Igualmente el Maestro considera que el texto literario teatral se gesta en la matriz de los textos de los espectáculos teatrales que se producen en una determinada época y lugar y de su relación con los espectadores.
- b. *Los problemas generales de la expresión comunicación* plantea el desarrollo del suceso comunicativo que se produce en un contexto cultural particular; a éste corresponden la acción expresiva, el acto de habla, y se ocupa de mostrar cómo estas estructuras lingüísticas hacen parte de una infraestructura que sostiene y ordena el suceso comunicativo.
- c. *La comunicación humana* hace referencia a la manera como se realiza por medio de acciones expresivas que funcionan como señales, signos y símbolos, estableciendo las relaciones con el teatro en la medida en que, éste es el que más utiliza estas combinatorias. En este mismo apartado, se establecen las diferencias entre el texto narrativo y el texto literario y, en este sentido, el Maestro plantea problemas de terminología en las relaciones entre signo y símbolo, metonimia y metáfora, lo cual le permite establecer definiciones en torno a imagen fónica, imagen sensorial

y lenguaje objetual. Concluye este apartado relacionando los métodos del arte y la ciencia.

- d. *La ideología artística y la ideología del actor* presenta una polémica con respecto al actor y la inmanencia del texto.

- e. *El método de Levi Strauss para el análisis de los mitos* es un aparte amplio en el que se relaciona el análisis de los mitos bororo (*Mitológicas*) y cómo la estructuración de estos mitos en funciones permitiría un acercamiento a la estructura teatral de acontecimientos; para el logro de este objetivo el Maestro ejemplifica a partir de la primera escena de *La discreta enamorada* de Lope de Vega. Para desarrollar este análisis Buenaventura relaciona las cadenas sintagmáticas y las paradigmáticas a partir de los mitos y de los textos teatrales; concluye diciendo: “/.../que no se trata de someter todos los procesos discursivos a este modelos, sino, por el contrario, de encontrar cómo cada proceso de modo específico, singular, se relaciona con este modelo” (Buenaventura, 1984d: 36)

Para el año 1985 Buenaventura escribe un documento titulado *La dramaturgia del actor* (1985a) que corresponde a una publicación del Teatro Experimental de Cali en el cual se incluye el texto *Notas sobre dramaturgia (Tema, mitema y contexto)* y que es publicado en octubre de 1985(b). Para la construcción del contenido sobre la dramaturgia del actor el Maestro recurre a estudios analíticos ya trabajados en otros documentos a partir de una sola pregunta: ¿qué entendemos por dramaturgia?; a la cual contribuye con los conceptos de geno-texto, interpretación e improvisación, para finalmente plantear que la presencia determinante del actor sobre el escenario como constructor de imágenes y como participante directo de toda la producción del discurso de montaje es lo que hace que ocupe un lugar preponderante en el desarrollo de una dramaturgia nacional y latinoamericana. Finalmente, dirá Enrique “/.../que las experiencias artísticas y de vida de los actores, su imaginación creadora, sus relaciones con el texto, con los personajes, con el espacio y el tiempo, la música, la gestuali-

dad, etc. son indispensables para renovar el teatro, no solo aquí sino en cualquier parte” (Buenaventura, 1985b: 6)

El documento que cierra este ciclo es *Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)* (1985b), presenta una nota aclaratoria que dice: “En un trabajo de hace algunos años, intitulado *Problema, tema, mitema* pretendimos explorar aspectos generales que el esquema metodológico de creación colectiva no alcanzó a tocar. Creemos que ese trabajo debe ser continuado y transformado a la luz de nuevas experiencias y de análisis recientes. Dejemos de lado, por ahora, la categoría ‘problema’ y concentrémonos en las de tema y mitema, agregando una nueva que ahora nos parece indispensable: contexto” (Buenaventura, 1985b: 1). Buenaventura entiende el tema como un texto que funciona como propuesta de montaje y el texto es entendido en una acepción muy amplia pudiendo ser así desde un texto dramático, un texto literario (cuento, novela, poema, etc.), una imagen, una anécdota, una noticia periodística, entre otros; es decir que, de acuerdo con la selección del tema se va a definir también la metodología de trabajo; a continuación, el Maestro desarrolla el estudio de la categoría de mitema a partir de los análisis de Levi Strauss sobre el mito, ejemplificando con el mito de Edipo y de Peralta; este abordaje le permite también buscarle a esta categoría un lugar dentro del método de creación colectiva; en cuanto a la categoría del contexto, Buenaventura sostiene que corresponde al nivel de la narración, el cual se compone de dos subniveles que corresponden al de intriga y argumento. Estos dos elementos ya figuran en el método de creación colectiva, sin embargo, el Maestro propone trabajarlos a la luz de nuevos desarrollos de la semiótica desde un autor como Claude Bremond.

Como se puede ver, para el Maestro el problema de la dramaturgia no radica, como lo ha entendido el sentido común y algunos planes de estudio a nivel superior, como una serie de talleres para enseñar a escribir “bien” textos dramáticos; no, el problema aquí planteado es mucho más complejo y de este modo la dramaturgia establece una relación de oposición con todos los lenguajes del espectáculo e incluso con el mismo autor dramático.

5.1.9 La improvisación como medio para la creación en el teatro

La improvisación según el Maestro Buenaventura es una herramienta básica de los talleres de investigación, no es un fin en sí misma. Como herramienta exige la creatividad de todos los participantes de un equipo y plena participación colectiva. Al respecto sostiene el maestro:

Era lógico que el movimiento del Nuevo Teatro al restituir al equipo teatral, al grupo, su carácter de estructura colectiva sin jerarquías en el campo de la creación y con la plena participación de todos los integrantes en la elaboración del espectáculo, privilegiara, como herramienta de trabajo, la improvisación. También era lógico que, mediante la utilización de la improvisación se fueran descubriendo, en la práctica, sus funciones en cada etapa del proceso de producción del espectáculo y no fue obra de un día la sistematización de estos descubrimientos” (Buenaventura, 1980a: 1)

La improvisación inicialmente fue utilizada por el Maestro en los años 60`s para ilustrar la concepción del director; en esta época era más un trabajo de actuación elemental puesto que el montaje se realizaba bajo las pautas que ofrecía el director, los estímulos propuestos por éste, las motivaciones resultado de estudiar desde diferentes perspectivas históricas, sociológicas, psicoanalíticas, personajes como Edipo Rey, Tiresias, Hamlet, Macbeth, La Celestina, en los cuales fundamentalmente se trabajaba con el talento del actor y siempre bajo la guía del director que construía la verdad escénica a partir de la emoción, técnica basada en Stanislavski.

Es a partir del año 1966, con el montaje de *Ubu Rey* de Alfred Jarry, que el equipo liderado por Buenaventura se divide en comisiones en donde ven la necesidad de recurrir a la improvisación buscando otras características para el trabajo de puesta en escena; igual práctica se continúa en *El Fantoche de Lusitania* de Peter Weis, en donde la improvisación se irá definiendo más como una herramienta para abordar la

puesta en escena hasta lograr su definición y posterior incorporación al proceso que concluyó con la caracterización del Método de la Creación Colectiva que, para efectos del presente trabajo, se terminó en el año de 1975.

La improvisación como práctica es fundamentalmente un “juego”, el cual es central en la creación artística; pero el juego también tiene unas reglas eficaces, precisas y limitadas (constitutivas y regulativas). La improvisación como medio debe ser presupuestada en que cumple diferentes funciones en las etapas que constituyen el discurso de montaje; en este sentido, hay improvisaciones de totalidad, pero también de pequeñas acciones; hay improvisaciones que corresponden al boceto de montaje y otras al montaje propiamente dicho, por lo tanto, como herramienta, es múltiple y variada. En este sentido, consideramos que uno de los saltos cualitativos más interesantes que da el Maestro Buenaventura es lograr aislar una tipología de la improvisación a partir de su uso como herramienta después de varios años de trabajo. Al respecto dirá que no es importante por su forma y sus contenidos, sino por la función que desempeña en la puesta en escena (Buenaventura, 1980a: 1).

A partir de sus búsquedas teóricas, el Maestro logra sintetizar la tipología de la improvisación en seis funciones (1980a) que no son necesariamente secuenciales, ni se presentan de manera aislada, tampoco tienen todas la misma importancia ni se presentan en ausencia de las otras, puesto que se combinan, pese a lo cual se puede privilegiar una. Éstas son a saber:

- ✓ *La improvisación en función de la creación de un texto.* Se da cuando el equipo se propone, a partir de textos narrativos (cuento, novela, documento, anécdota, etc), visuales (fotografía, pintura, escultura), sonoros (partitura musical), la creación de un texto dramático que necesariamente como nuevo lenguaje deberá estar sometido a unas reglas precisas.

- ✓ *La improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.* En esta propuesta se pretende que después del análisis del texto dramático

se precisen las fuerzas en pugna y los conflictos resultantes de estas oposiciones; será pues las improvisaciones que el equipo realice las que permiten contemporizar y actualizar estos núcleos dramáticos para la puesta en escena.

- ✓ *La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.* En esta función se manifiesta el problema de la actuación, es decir, cómo por medio de la improvisación el actor logra construir sentido para los textos ajenos a él y ajenos a su época, y cómo esta construcción se hace a partir de relacionar los lenguajes verbales y no verbales.
- ✓ *La improvisación en función de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial u objetal.* Se trata de construir el espacio escénico y el lenguaje objetal que contribuyen a la caracterización del personaje, a construir y a definir la proxemia de sus movimientos y de sus relaciones, que finalmente producen las imágenes que crean sentido en la mente del espectador.
- ✓ *La improvisación en función de elementos estilísticos.* Son improvisaciones que corresponden a la manera particular de expresarse un grupo desde formas estéticas; es decir, son elementos que componen su lenguaje, que le dan identidad y que permiten diferenciarlo de otros grupos, de otros montajes (así sea de la misma obra) y de otros contextos.
- ✓ *La improvisación en función de la materia significativa sonora (efectos y música).* Esta función establece las exploraciones, búsquedas y experimentaciones que como resultado de la improvisación se incorporan al espectáculo final y que son resultado de muchas búsquedas para encontrar el lenguaje de la pieza.

A partir de lo anterior, podríamos arriesgarnos a decir que hay tantos tipos de improvisación como lenguajes tiene el teatro.

Por otro lado, en el documento titulado *Notas sobre el método* (1975e), el Maestro Buenaventura dice que “/.../la improvisación no debe usarse para montar el texto sino para desmontarlo. Después del análisis teórico de un texto viene su análisis práctico, que tiene lugar en el periodo de improvisaciones” (Buenaventura, 1975e: 2). Se trata, entonces, de trabajar de la teoría al escenario y de éste nuevamente al análisis, las improvisaciones van a arrojar núcleos o ideas principales que serán tenidas en cuenta por el colectivo en el proceso de montaje; dirá también Buenaventura que: “/.../si la improvisación no es un acto de absoluta sinceridad por parte de quien la formula y por parte de quien la ejecuta, no cumple sus objetivos de aclarar el texto sino que, por el contrario, lo obscurece” (Buenaventura, 1975e: 3). De lo anterior se deduce que la improvisación no puede ser usada como truco de montaje o como una herramienta que comprueba ideas del director o de los actores, al contrario, debe ser crítica y permitirnos ver lo que no es visible en el análisis.

Dice también el Maestro que “/.../la improvisación no puede darnos la concepción de la obra” (Buenaventura, 1975e: 3); si usamos la improvisación con este fin la estaríamos utilizando de la misma manera que cuando el director tenía su concepción; claro que desde la primera lectura de un texto dramático se tiene una concepción de lo que sucedería con ese texto desde la escena, pero precisamente de lo que se trata es de poner en tela de juicio todas las concepciones preexistentes y darle paso a la autonomía de la obra de arte.

La improvisación así entendida se debe realizar, entonces, por medio de analogías, es decir, pensadas como un recurso que permita un alejamiento del conflicto virtual y que lo pone en otro tiempo y lugar, con otros personajes y en otras situación y por esta vía alterna llega al conflicto que nos interesa.

En esta misma línea, la improvisación cumple unas funciones y es el medio que permite el juego para la exploración de los modelos de ejercicios de actuación; al respecto, dice Buenaventura que “/.../un modelo es una estructura que contiene los elemen-

tos esenciales y las relaciones fundamentales entre estos elementos que funcionan en la práctica a la cual el modelo se refiere” (Buenaventura, 1980a: 6). Está planteando, de esta manera, que si no se utilizan modelos hipotéticos y se acude en la formación del actor a relaciones directas con el texto se caería en lo empírico de la formación y que, por el contrario, el uso de modelos (como en su época lo propuso Stanislavski) nos permite acercarnos al método científico que utiliza los modelos como parte de la experimentación.

Los anteriores contenidos y metodologías corresponden a los desarrollos investigativos, teóricos y conclusivos de cada uno de los aspectos tratados y que se evidencian en el sentido de un desarrollo futuro de dichas estrategias en torno a talleres posibles de realizar en las diferentes escuelas de Teatro del país.

5.2 La evaluación de los aprendizajes en el Maestro Enrique Buenaventura

Si la evaluación se entiende como un proceso integral y complejo, éste requiere de un seguimiento de las acciones, antes y después de la ejecución del acto educativo; en este sentido, se puede realizar tres tipos de evaluación, según Héctor Elí Rizo: la diagnóstica (evaluación que sirve para contextualizar al estudiante); la formativa (se utiliza para determinar el grado de adquisición de los conocimientos); y la de acreditación (evaluación que prepara a los estudiantes para el mundo del trabajo).

En el caso de la propuesta evaluativa del Maestro Enrique Buenaventura nos encontramos ante un proceso de tipo cualitativo, puesto que es en el trabajo teatral colectivo en el cual se puede constatar la comprensión inmediata de conceptos y conocimientos específicos de la formación teatral, a partir de prácticas con objetivos concretos. Esta evaluación no está desligada de los contenidos, lo que le permite mantener su carácter de integralidad en tanto no se realiza como constatación de saberes, sino como com-

preensión de asuntos vinculados con el saber cultural construido alrededor de la teoría teatral.

En este sentido, el instrumento que permite vehiculizar los aprendizajes y su continua constatación es la pregunta; esta acude a la comprensión de nociones, conceptos y categorías, no a la memorización de datos o fechas que al fin de cuentas, no son tan significativos dentro de un proceso de representación teatral.

En el sistema de evaluación implementado por el Maestro, la evaluación diagnóstica cumple un rol central, en tanto es la que permite el acercamiento inicial entre los miembros del grupo y que luego, en el ejercicio de la dramaturgia, se va a constituir en el eje de la representación, puesto que dará cuenta de los niveles de compromiso, empatía, responsabilidad, interés y talento que llegan finalmente al público, evaluador por excelencia como parte de un trabajo honesto en el que el actor, en tanto individualidad y colectivo, se desnuda de sus prejuicios; en este sentido el diagnóstico le permite al actor en formación perfilarse, desde el comienzo, sobre el escenario.

En este orden de ideas, para el proceso de evaluación formativa el Maestro propone dos espacios desde donde se pueden visualizar los avances logrados por los estudiantes durante su formación teatral: el espacio universitario y oficial, y el movimiento del Nuevo Teatro. Para Buenaventura, la actuación es una formación de vida y, por lo tanto, permea todas las facetas del sujeto de una manera integral: se es actor siempre, adentro y afuera.

De aquí la necesidad de mirar al estudiante-actor en sus actuaciones curriculares desde una propuesta emanada de la Universidad, teniendo en cuenta su participación en seminarios teóricos y talleres prácticos en los cuales se le acercaba a distintos saberes interdisciplinarios y específicos que permitían la diferenciación entre la formación empírica realizada en los grupos y la profesionalización impulsada en la educación superior desde el Nuevo Teatro.

En este espacio oficial un tipo de evaluación era el que se propiciaba en el Taller Central y que consistía básicamente en el desarrollo de un instrumento de trabajo denominado Diario de campo o Diario artístico, en el cual se consignaban notas realizadas bajo parámetros previamente establecidos; estas notas se hacían en tres momentos: una descripción del ejercicio que se observa, una interpretación del ejercicio igualmente observado y, finalmente, un análisis crítico que permitía evidenciar las relaciones entre proyecto y realización, a partir de preguntas orientadoras que constataban la transformación de los lenguajes teatrales sobre el escenario, estas son: en qué se transformó el espacio, el sujeto, el tiempo, el objeto, entre otros elementos. De esta manera se produce colectivamente un proceso de evaluación y autoevaluación de actitudes y aptitudes; en la primera de ellas se evalúan valores como responsabilidad, compromiso, cumplimiento, trabajo en equipo y tolerancia; mientras que en la segunda se valora creatividad, imaginación, concentración y representación.

Como es evidente, la evaluación no está desligada de la disciplina y de las concepciones que el docente tiene sobre los estudiantes; en este sentido, se debe comprender la disciplina en profundidad para poder enseñar y poderla evaluar; el discurso de la pedagogía sin el anclaje en la disciplina puede ser pasivo y sin arraigo, por lo tanto, la evaluación es una actividad humana, tiene una intencionalidad, tiene unos caminos de mejoramiento y desarrollo.

Cabe desatacar que la evaluación para el Maestro era colectiva y, justamente dicho aspecto era privilegiado por el taller central, puesto que los resultados se compartían y evaluaban en conjunto, porque eran también aprendizajes. En esta línea, cobraba sentido el proceso problémico, en tanto era necesario mejorar continuamente sobre la base de avances y dificultades personales; el estudiante se confrontaba y proponía retos de formación: “si no logré el ejercicio debo hacerlo mucho mejor”, en donde lo más importante es la confrontación y la lucha interior con la imaginación y la creatividad para realizar adecuadamente el proyecto en su fase de planeación y realización; de esta manera, el problema sigue trabajándose en el estudiante, de forma que la evaluación se hace más justa, equitativa, deseable.

Tal como se puede ver, esta evaluación, pese a hacer parte del componente curricular universitario, tenía su principal campo de acción en talleres de formación nacional e internacional, espacios en donde se daba cuenta del desarrollo y evolución de las investigaciones realizadas en el ámbito universitario; todo este reconocimiento social que se daba en el contexto del Nuevo Teatro permitía, entonces, una evaluación de acreditación en la medida en que eran los mismos empleadores los que requerían un Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle, puesto que sus cartas de presentación ya eran suficientemente reconocidas y valoradas socialmente, según lo manifiestan algunos egresados del programa.

En síntesis, para el Maestro era fundamental desde los primeros semestres la relación permanente del estudiante-actor con la proyección de su trabajo en las comunidades, de manera que el egresado pudiera hacer parte de grupos profesionales, estar en contacto con el público de forma que su producción tuviera incidencia en la sociedad, creando necesidades para futuros profesionales, y fundamentando un retorno que permitía modificar planes de estudio y concepciones curriculares, procesos que en la actualidad están atomizados y, en muchos casos, separados de lo que ocurre en la Universidad.

CONCLUSIONES

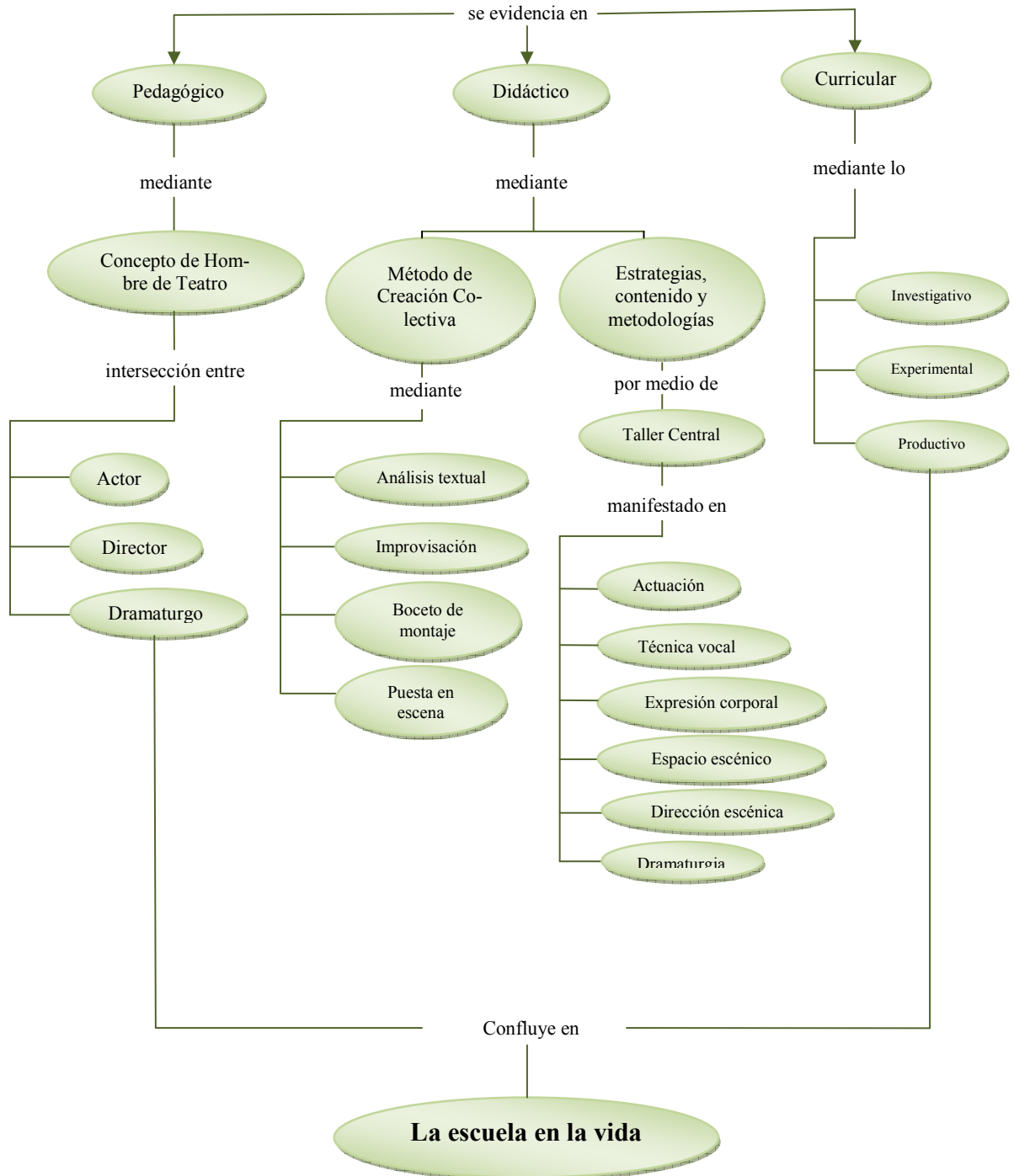
HACIA UNA PROPUESTA EDUCATIVA

Si hablamos de Enrique Buenaventura como maestro que transformó la enseñanza teatral en Colombia, tal como lo propone este trabajo, deberíamos preguntarnos por qué fue lo que se transformó y si realmente, tal como se planteó en la hipótesis, sus postulados son susceptibles de ser traducidos en términos pedagógicos, didácticos y curriculares para la enseñanza superior en el campo teatral en Colombia.

Para abordar dicho planteamiento, a lo largo de esta investigación se consideraron las preocupaciones que ocupan un lugar preponderante en los abordajes teóricos y metodológicos del Maestro Enrique Buenaventura desde los tres componentes mencionados; a saber: 1) pedagógico, evidenciado en su planteamiento de un Hombre de Teatro y el teatro en la puesta en escena, es decir, el principio pedagógico de la escuela en la vida; 2) didáctico, a partir de la propuesta de un Método de Creación Colectiva y de unas estrategias y unos contenidos propios para el abordaje de la enseñanza superior del teatro en Colombia; y 3) curricular, desde el planteamiento de un currículo investigativo, experimental y productivo, que tiene como núcleo el Taller Central. Veámoslo, ahora, en el esquema gráfico:



**Propuesta Educativa de
Enrique Buenaventura**



Desde sus inicios como Director del Programa de Teatro en Bellas Artes en el año de 1955 se vinculó con el propósito de transformación del programa y entendió que este proceso se hacía lentamente, por lo tanto, uno de los aportes al respecto era incorpo-

rar nuevas materias y nuevos profesores, es decir, comenzar a pensar en la profesionalización de los estudiantes de artes escénicas; con esta propuesta Enrique hacía parte del conjunto de artistas que pretendía sacar al Cali de la época de ese concepto de provincianismo en el que estaba sumida. Por tal motivo, se vinculan de Francia dos docentes, Jean Marie Binoche, encargado de las prácticas de expresión corporal, mimo y actuación y Jacqueline Vidal, filóloga encargada de traducciones y de los cursos de francés. De Argentina se vinculan los profesores Roberto Arcelux, escenógrafo; Fanny Mickey, gestora y actriz; Pedro I. Martínez, actor y director; Boris Roth, actor y director; el maestro Brinatti, para danzas.

La escuela de Bellas Artes, como ya lo vimos, se inició con el español Cayetano Luca de Tena; esta vinculación de profesores extranjeros, actores y directores al grupo de planta va a ser un indudable apoyo a la visión que sobre el teatro y sobre su enseñanza existía para aquella época. Esto permitió que este proceso fuera visto en el contexto de una institución como Bellas Artes de una manera positiva en tanto posibilitó una apertura, representada en la transversalidad del plan de estudios, y a las puestas en escena se vinculan pintores como Grau, Tejada y Alcántara, entre otros; se vinculan músicos como Pineda, Valdiri y demás; se unen escritores como Óscar Collazos; se hace parte de un movimiento cultural vivo que propone Cali al resto del país con los Festivales de Arte y que se inicia desde la década del 40 con la llegada de Europa de Antonio María Valencia, músico extraordinario que hace grandes aportes a una identidad Latinoamericana en la música. A esto se suma la beca para cursar estudios en París que obtiene el Maestro en los años 60's, por parte del Instituto Internacional del Teatro; allí Buenaventura tiene contacto con Jean Villar, director del TPN (Teatro Popular Nacional), logra ver representaciones del Berliner Ensemble y de sus estancias en varias compañías destacadas en Europa como el Piccolo Teatro de Milano y otros.

A partir de lo anterior, podemos decir que para estos años se están dando las bases teóricas y conceptuales para el surgimiento del Nuevo Teatro Colombiano, que no solo en Cali, sino que igualmente en Bogotá está produciendo un movimiento similar

con destacados artistas como es el maestro Santiago García, Fausto Cabrera, Jorge Alí Triana, Fernando Botero, etc.

Por otro lado, se montan autores clásicos, pero se inicia un camino que va a ser leído por el semiólogo italiano Giorgio Antei como paradigmático. Pues en el año 1958 el Maestro Buenaventura dirige *A la diestra de Dios Padre*, que para intelectuales como Pedro Gómez Valderrama representa el surgimiento de “un teatro nacional”, según lo manifestó en una de sus columnas en el periódico El Espectador.

Se crea una dramaturgia nacional con obras ya memorables como: *Soldados*, *Guadalupe años 50*, *A la diestra de Dios Padre*, *Diálogo del rebusque*, etc; estos textos dramáticos se publican, lo que permite un cuestionamiento de la escritura dramática.

El surgimiento de nuevos conceptos significó para el teatro colombiano la incorporación de otras disciplinas fundamentalmente del campo de las humanidades y las sociales.

Con El Teatro Escuela de Cali, Buenaventura asiste a los Festivales Nacionales de Teatro de Bogotá y en ellos se obtiene en varias oportunidades los primeros premios que, de alguna manera, alientan el trabajo creador de este equipo. Esto permite la vinculación con el movimiento de Teatro de Bogotá, especialmente con El Buho, hoy Teatro La Candelaria.

Así mismo le permite al Maestro tomar conciencia muy pronto de la necesidad de una expresión propia para la formación de los futuros docentes de teatro y actores, idea que está en germen en Latinoamérica y de la cual el Maestro ha tenido una experiencia práctica directa en Brasil, Venezuela, Argentina y Chile.

Todo lo anterior obliga a que el actor que se está formando adquiera conciencia de la necesidad de leer, de capacitarse, de ir definiendo el camino que escogió con soportes teóricos; se lee Stanislavski, Brecht, los clásicos.

Poco a poco, se va transformando el concepto de director y el elementos que le es consustancial de autoridad y jerarquía; ya para el año 66 se propone una nueva forma de trabajar, se incluyen las comisiones, se democratiza el trabajo, se da una ruptura en el equipo, de ser Teatro Escuela de Cali se pasa a ser Teatro Experimental de Cali; el concepto de experimental cambia radicalmente el trabajo con respecto a las obras y los textos que se montan, urgiéndose cada vez más la necesidad de una construcción metodológica propia.

En este sentido, se empieza a buscar un método de trabajo, lo que sitúa las preocupaciones de Enrique en el plano de la didáctica; el escenario se vuelve mesa de trabajo, como lo dice Carlos José Reyes (1997), se vislumbra la posibilidad de un método que finalmente se concreta en el año de 1975, denominado *Esquema General para un Método de Creación Colectiva*, introduciendo la noción de “creación colectiva” como principio pedagógico que era ajeno al teatro colombiano hasta esa fecha.

De compañía o elenco se pasa a la categoría de grupo, con lo que se logra colectivizar el trabajo, permitiendo tomar conciencia de lo que sucede en el país, en el contexto político y cultural, lo que impulsará la creación de la CCT (Corporación Colombiana de Teatro). Esto posibilita el surgimiento de la categoría de Nuevo Teatro y se empieza a identificar teóricamente como un movimiento con características propias, desde donde se busca una relación entre el mundo de la vida y el mundo de la academia, como principio pedagógico que será consustancial al trabajo propuesto por el Maestro.

Buenaventura comienza también a pensar en la profesionalización del actor, se dice no al oficio y, en este sentido, se ve la necesidad de la creación de planes de estudio o programas en las universidades; surgen, entonces, los primeros programas en la Universidad del Valle, la Universidad de Antioquia y en la Universidad Nacional y surgen los Departamentos, primero como secciones o como programas de Bienestar, y posteriormente con infraestructura propia.

En este concierto aparecen planes de estudio con un currículo investigativo que actúa como un principio y cuyo núcleo es el Taller Central, propuesto por Enrique Buenaventura; se empieza a vislumbrar en el país una metodología de la actuación cuyo germen estaba en los tres talleres nacionales de formación organizados por la CCT; se publica el Método de Creación Colectiva, los ejercicios y trabajos de investigación sobre kinesis y proxemia, sobre actos de habla, historia, antropología, entre otros, que fundamentan los contenidos incluidos por el Maestro en un currículo para la formación teatral. Ya para esta fecha se lee a Grotowsky, E. Barba, Peter Brook, Antonin Artaud, que representan nuevas tendencias, otras perspectivas y sobre todo, la sistematización de la práctica mediante la escritura de nuevas teorías.

Ya para los años 70's y 80' aparece en la visión pedagógica de Buenaventura el concepto de Hombre de teatro que se construye desde su quehacer teatral y docente como el ideal de hombre a formar; así las cosas, a partir de la reflexión que le suscita al Maestro su ejercicio teórico práctico, se da cuenta muy tempranamente de que es necesario soportar un movimiento como el Nuevo Teatro en el concepto de Hombre de teatro que él y toda la generación que lo acompaña viene sistematizando desde hace algún tiempo, por lo tanto, lo integra al currículo de los planes de estudio de forma tal que se convierte en el eje transversal para la propuesta de un currículo investigativo, experimental y productivo. Esta carga de sentido que se propone para los nuevos actores, está llena de formación, pasión, interés por el conocimiento, de investigación y producción desde los diferentes lenguajes teatrales.

Hasta aquí se consideraron las fluctuaciones de un Enrique trabajador, creador y artista que, desde su vinculación en el año 1955 como director de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, se formó una tesis inicial de su quehacer sobre lo que se entendía convencionalmente como producción teatral, como dirección, como formación y como extensión. Tesis muy apegada a los cánones tradicionales y clásicos del teatro para la fecha, con una concentración en la realización de "buenos montajes", con éxitos des-

tacables, con un soporte teórico Stanislavskiano y con propuestas estéticas formales y realistas.

Este proceso va a generar una serie de rupturas para dar inicio a una segunda década formativa que la constituye la antítesis en donde se construirán los conceptos básicos de su teoría teatral. A esta etapa, como ya se dijo, corresponden el Método de Creación Colectiva, el diseño del currículo en la Universidad del Valle, la consolidación del concepto formativo de Hombre de Teatro, entre otros que contribuyeron a la caracterización de su pensamiento pedagógico, el cual se constituirá en un momento de ruptura manifestado en nuevas formas de producción como en el caso de la *Opera Bufo*, montaje que rompe con la forma de trabajar del grupo y que anuncia el surgimiento de una etapa posterior que se puede caracterizar como la síntesis del pensamiento pedagógico del Maestro Buenaventura, en tanto tiene su punto máximo de desarrollo en el Taller Central implementado en la Universidad del Valle, que le permitirá la indagación, propuesta de ejercicios e investigaciones como la kinesis y la proxemia, los actos de habla, los ejercicios de actuación, las relaciones música-teatro, poesía-teatro, narrativa-teatros.

Fue entonces esta síntesis, la que le permitió a Buenaventura los mayores aportes en su concepción pedagógica del hombre a formar como docente, actor, director y dramaturgo; sin embargo, luego esta concepción debió ser concretada desde unos planteamientos curriculares basados en los presupuestos didácticos (metodológicos, de contenido, forma y evaluación) que se evidencian en un conjunto de documentos elaborados de manera sistemática y que tienen estructuraciones tan sólidas que son motivos de referencia para futuras investigaciones en el campo de la didáctica teatral en Colombia.

Así las cosas, Enrique concretó su propuesta educativa en aquel conjunto de ideas referentes al ámbito educativo que ha plasmado en su obra; estas ideas que fueron expresadas de manera sistemática y permitieron la construcción de elementos contex-

tuales para una propuesta didáctica. Este ideario es la relación más asequible que se establece entre la obra de Buenaventura y el campo educativo, desde tres ejes:

- ✓ El hombre de teatro.
- ✓ Un método de creación colectiva.
- ✓ La integralidad del sistema mediante unos núcleos de contenidos articulados con metodologías y evaluación.

Por lo anterior, se puede decir que la propuesta pedagógica de Buenaventura se sustenta inicialmente en el currículo, que más adelante sufre una serie de transformaciones que se concretan en unos contenidos y unas metodologías que configuran el sistema didáctico planteado por Buenaventura para la enseñanza teatral en Colombia; por lo tanto, más que buscar adaptar nuestros currículos actuales al planteado inicialmente por el autor y que tantas veces reestructuró, lo que bien valdría la pena sería el conocimiento profundo de esta concepción que presenta un currículo problematizador y unificado en torno a unos planteamientos teórico- prácticos coherentes, de manera que se genere identidad y construcción cultural para el desarrollo actual de nuestro arte escénico propio y de una nueva visión de Hombre de teatro situado en nuestra contemporaneidad, como se considera que quedó evidenciado en el presente estudio.

Pero no es solo la concepción de hombre a formar y la ubicación de estos presupuestos en la formulación de un currículo para la enseñanza del teatro, lo que se vislumbró en este trabajo, sino más bien, una configuración de orden didáctico que se puede describir desde la consolidación del Método de Creación Colectiva, entendida como una propuesta plenamente vigente y no se ve solo como un hecho desarrollado desde una perspectiva histórica, funcional únicamente en el pasado; pues, por el contrario, cobra plena actualidad, pese a que hoy día haya desaparecido, tal como lo concibió Buenaventura, de los planes de estudio para la formación en Arte Dramático, hecho que también sería susceptible de investigarse.

El Método de Creación Colectiva, en la actualidad le propone al profesor contar con una herramienta altamente organizada para orientar un proceso de formación de actores; también, crear textos dramáticos a partir de temas de su interés y del colectivo, le permitiría, igualmente, establecer cronogramas claros de trabajo en tiempo y espacio reales, lo mismo que asignar tareas y responsabilidades, claramente verificables en el hacer. El Método permitiría la construcción de un discurso de puesta en escena organizado desde una tipología de ejercicios que permiten colectivizar toda la producción, también posibilitaría el estudio y la investigación a profundidad del tema seleccionado, vincularía el espacio interior de la academia con el contexto, es decir, con el mundo de la vida; permitiría un pensamiento histórico frente a la realidad, a partir de buscar en la tradición las bases que orienten el trabajo futuro.

Al estudiante-actor, el Método le significaría encontrarse con unas etapas claras para desarrollar su proceso creativo, en la medida en que identifica los momentos de formación, tiene claros los mecanismos de participación y lo que se espera de su trabajo, asume el proceso de formación como sujeto creativo que aporta y es responsable de la creación de la obra de arte, entiende la importancia de su formación para el conjunto del equipo, desarrolla actividades individuales que le exigen disciplina, concentración y compromiso en la implementación de técnicas que mejoran sustancialmente sus medios expresivos (cuerpo, voz e imaginación), se siente haciendo parte de una construcción social e histórica importante, cual es la cualificación del fenómeno artístico, se sabe partícipe de un proceso que tiene antecedentes históricos en el Nuevo Teatro, que le permite construirse como persona, con valores, actitudes y aptitudes propias de la disciplina teatral. El Método le genera conciencia al estudiante en la medida en que aporta estrategias objetivas para su desarrollo académico, que no dependen exclusivamente de la subjetividad del profesor. Igualmente, le permite el acercamiento a ejercicios de investigación estructurados para visualizar la complejidad de dichos procesos.

Como elemento articulador de la propuesta de Enrique Buenaventura, el Método de Creación Colectiva le significaría a la didáctica contar con unas estrategias de pro-

ducción y de experimentación que garanticen un proceso docente- educativo estructurado desde la investigación que las dinámicas propias del teatro imponen, en la medida en que la metodología es clara y precisa posibilita coherencia e integralidad de los procesos asociados a la formación dramática y su vínculo con el mundo laboral; en la didáctica desde la propuesta del Método, se evidencia un desarrollo de la investigación en temas propios.

Los contenidos propuestos desde el Método de Creación Colectiva propician la formación de un ideal de hombre, en el cual se conjugan los elementos de integralidad propios del hombre que se desea formar para la sociedad, en un tiempo y espacio definidos cultural, histórica y políticamente. La interdisciplinaridad y la transversalización de los conocimientos es una constante en la construcción del Método y permite vincular saberes específicos y locales con los saberes construidos universalmente.

En este sentido, la propuesta de un Método propio, desarrollado a partir de una práctica específica (trabajo con el Teatro Experimental) que entra en diálogo con los desarrollos teóricos de otros maestros ubicados en contextos disímiles, con lo que se permite una solidez conceptual en el Método propuesto, lo cual en su momento fue reconocido y valorado nacional e internacionalmente; no se puede olvidar que muchos de los textos que documentan el trabajo de Buenaventura fueron traducidos a otros idiomas y publicados en revistas y libros de amplia difusión. El Método se constituyó, de cierta forma, en un orgullo para las artes escénicas en Latinoamérica y en Colombia, en tanto planteaba una ruptura entre lo foráneo y una construcción anclada en nuestras realidades.

En este orden de ideas, para el contexto social, el Método de Creación Colectiva significaba contar con egresados altamente calificados desde el desarrollo de una disciplina soportada en los planteamientos teóricos que refieren su realidad; pero, además, implica contar con planes de estudio y programas articulados y coherentes en el estudio de una disciplina, entendida ésta como el espacio que posibilita la construcción de conocimiento propio, con delimitaciones específicas del área del saber y con desarro-

llos intelectuales que permiten el avance teórico del campo, tal como lo afirman Hernández y López (2002).

En su Método de Creación Colectiva, Buenaventura contempla que los nuevos conocimientos, a pesar de llegar desestructurados y caóticos, se pueden formalizar e incluir en nuevas estructuraciones que permitan un avance del conocimiento frente al montaje teatral; de esta manera, su aporte curricular estaría dado en la medida en que los nuevos montajes y temas son de interés colectivo, se va produciendo un cuerpo organizado de interés significativo que se presenta de manera estructurada puesto que se está construyendo el método y se dan pasos de manera secuencial; cada uno de estos niveles le va a significar al estudiante- actor una nueva reestructuración que es el resultado de la interacción de las estructuras del sujeto con la nueva información.

Así las cosas, el Método, abandonado por muchos años, sin aparición significativa en los currículos de los programas de Artes Escénicas del país y reemplazado, en muchos casos, por unas propuestas empíricas que retoman autores disímiles y foráneos, se podría considerar en la actualidad como una innovación en el campo de la didáctica teatral. En este sentido, se considera que para hacer posible la incorporación de esta propuesta innovadora en los programas de Educación Superior en Artes Escénicas en el país (17 programas, entre Licenciaturas, Maestros, Técnicos y Tecnólogos), deberá nacer de la voluntad e iniciativa de personas o instituciones educativas que, desde una visión integradora y crítica se acerquen al Método y logren reconciliarlo con nuestras preocupaciones actuales en el campo.

Para finalizar, se debe plantear que la vigencia de los postulados referentes al Método de Creación Colectiva (1975) no se refiere solo a este componente, puesto que, como se evidenció en este trabajo, la propuesta va más allá y, por lo tanto, el método y el momento histórico y personal en el que es trabajado como propuesta de Buenaventura continuó desarrollándose mediante los componentes pedagógicos, didácticos y curriculares específicos que bien valdría la pena actualizar, reelaborar, reescribir, polemizar en las propuestas actuales para la formación en artes escénicas en el país.

¿Por qué hablar de un sistema propiamente colombiano en la propuesta formativa de Buenaventura? porque en la mayoría de documentos estudiados, se puede ver una articulación en torno a los temas pedagógicos, didácticos y curriculares como núcleos fundamentales de una teoría y la relación dialéctica que ésta establece con la práctica. Esta articulación que se evidencia se da necesariamente porque en la práctica docente del Maestro Buenaventura, estuvieron vinculados de igual manera: su visión de hombre correspondiente a una época histórica, requirió la formulación de un método propio para formar en unos conocimientos acordes con el ideario educativo.

Pero, ¿por qué es importante revisar la propuesta de Buenaventura para la enseñanza teatral en Colombia?; porque hoy en día existen 17 programas académicos de educación superior en este campo, en los cuales es necesario estudiar estas teorías, continuar con investigaciones y consolidar una comunidad académica que las actualice y las comprenda como parte de un sistema que ha sido probado con bastante éxito en su momento; ahora es necesario volver sobre esta propuesta como se vuelve sobre las raíces para poder construir una historia propia, con identidad y cimentada en nuestras tradiciones teatrales.

LISTA DE REFERENCIAS

Álvarez de Zayas y González. (2002) *Didáctica General*. (Primera edición). Medellín: Editorial Magisterio, 121 pp.

Alzate, Luz Dary. (2001) *Proceso de Auto evaluación previo a la acreditación. Programa de Maestro en Arte Dramático*. Medellín.

Arce, Ángela María. (2000) *Pedagogía teatral. Los elementos del saber pedagógico en la didáctica de los lenguajes corporales*. Cali: PUJ.

Arcila, G. (1983) *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá: Ediciones Ceis.

Arenas Iriarte, Fernando. (1989) El juego como alternativa pedagógica teatral. En: *Gestus*, Bogotá. Año 1, Vol. 1, pp. 55- 61.

Buenaventura Alder, Nicolás. (1997) *Teatro inédito Enrique Buenaventura*. Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 46 pp.

Buenaventura, Enrique. (1969) *¿Qué es el TEC?*. Cali: Publicaciones TEC, 2 pp.

_____. (2004) *Obra completa I. Poemas y cantares*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, p.58

Buenaventura, Enrique & Vásquez Zawadski, Carlos. (1977) *Plan de Estudios- Escuela de Teatro*. Cali, 64 pp.

Buenaventura, Enrique & Vásquez Zawadski, Carlos. (1978) *Plan de estudios licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle*. Cali.

Brecht, Bertolt. (1945) *Pequeño Órganon para el Teatro*. 21 pp.

Camacho, Ricardo. (1993) Teatro Libre de Bogotá: Escuela de formación de actores. En: *Gestus*. Bogotá. Número 4, pp. 53- 55.

Carballido, Emilio. (1990) *Los papeles del infierno y otros textos de Enrique Buenaventura*. (Primera edición). Siglo XXI Editores, 7 pp.

Carvajal, Marleny. (2006) *La permanencia de lo efímero*. (Proyecto). Medellín. Universidad de Antioquia: CODI, pp. 3-4.

Chevallard, Yves. (1991) *La transposición didáctica*. Francia: Aique, 196 pp.

Domenici, Mauricio. (1995) Hacia otro modelo de formación teatral. En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 23- 24.

EPA. (1995) El programa de teatro de la escuela popular de arte de Medellín. En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 19- 20.

Escuela de formación de actores del Teatro Libre de Bogotá. (1995) En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 25- 27.

Flórez Arzayús, Gabriel M. (1963) *Teatro. Enrique Buenaventura*. (Primera edición). Bogotá D.C.: Ediciones Tercer mundo.

Gadamer, H.G. (1997) *Verdad y Método I y II*. (Séptima edición). Salamanca: Ediciones Sígueme, 697 pp.

García, Santiago. (1995) El taller permanente de investigación teatral. En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 28- 30.

González Agudelo, Elvia María. (1998) *Corrientes Pedagógicas Contemporáneas*. Medellín. Universidad de Antioquia. Facultad de Educación.

_____. (2002) *La formación en investigación para la docencia en educación superior*. Medellín: Universidad de Antioquia, s.p.i.

González Agudelo, Elvia María. (2005) *Conceptos fundamentales para la modelación en pedagogía*. Medellín: Documentos UN, s.p.i.

..... (2006a, abril) ¿Cómo la didáctica puede traducir los saberes? En: *Diploma en fundamentación pedagógica y didáctica universitaria*. Medellín: Universidad de Antioquia.

..... (2006b) *Sobre la hermenéutica o acerca de las múltiples lecturas de lo real*. (Primera edición). Medellín: Editorial Universidad Eafit, 120 pp.

González Puche, Alejandro. (1995) Estudio teatral. En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 39- 40.

Hernández, Carlos Augusto & López Carrascal, Juliana. (2002) *Disciplinas*. (Primera edición). Bogotá: ICFES, 38 pp.

Iafrancesco, Giovanni. (2004, junio- julio) Educación, pedagogía y escuela transformadora. En: *Revista Internacional Magisterio*, N° 9, pp. 7-12.

Jiménez, Ligia Esther. (1996) El entrenamiento vocal del actor. En: *Gestus*. Bogotá. Número 7, pp. 105- 106.

Lamus, Marina. (2000) *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*. (Primera edición). Mención ensayo histórico, teórico o crítico, el arte colombiano de fin de milenio. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá. Panamericana, 54 pp.

Martín, Jennifer. (1993) El flujo sucesional: un enfoque para la integración del entrenamiento del actor con el movimiento escénico. En: *Gestus*. Bogotá. Número 5 pp. 4- 10.

Mina, Jesús María. (2005) Entrevistas con actores del TEC. En: *Papel Escena*, N°5, pp. 23- 32.

Montes, Fernando. (1999) La aventura Grotowski. En: *Separata Gestus*. Bogotá. pp. 11- 16.

Muñoz Giraldo, José Fermán & otros. (2001) *Competencias investigativas para profesionales que forman y enseñan ¿Cómo desarrollarlas?*. (Primera edición). Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, Colección Aula Abierta, 258 pp.

Pardo, Manuel. (1990) Escuela Nacional de Arte Dramático. Reseña Histórica. En: *Gestus*. Bogotá. Año 1, Vol. 2. pp. 5- 11.

Restrepo Hernández, Álvaro. (1998) Pedagogía artística: humanismo, cuerpo e identidad. En: *Gestus*. Bogotá. Número 10, pp. 5- 11.

Reyes, Carlos José. (1997) Prólogo. En: *Teatro Inédito de Buenaventura*. Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República.

Rizk, Beatriz J. (1990) *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar al Título de Doctor en Filosofía. The City University of New York, 456 pp.

_____. (1991) *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*. México. 349 pp.

_____. (2001) *Postmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 365 pp.

Sánchez Medina, Eduardo. (1995) Hacia una formación integral. En: *Gestus*. Bogotá. Número 6, pp. 36- 38.

TEC. (1957) *Programa de Mano del Sainete Las Convulsiones de Luis Vargas Tejada*. Bogotá: Archivo de la Corporación Colombiana de Teatro.

Yepes Londoño, Mario Alberto. (1999) Historia y Presencia. Compilación de María Teresa de Uribe. Medellín. Universidad de Antioquia.

Yepes Londoño, Mario Alberto. (2009, abril) Editorial. En: *Agenda Cultural*, N° 153, 1 pp.

Vidal Medina, Fernando. (2005) 50 años de escuela. En: *Papel Escena*. Cali: Escuela de Bellas Artes.

TORRES, Misael. *La dramaturgia del teatro abierto*,
<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2598>, visi-
tada el 11 de abril de 2006.

LISTA DE REFERENCIAS DE ENRIQUE BUENAVENTURA

Buenaventura, Enrique. (s.f) *El enunciado verbal y la puesta en escena*. Cali. 11 pp.

_____. (1946, julio a septiembre) El Quijote de Cervantes y el Cervantes de Unamuno. En: *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*. (s.p.i)

_____. (1959) *Notas para el montaje del Edipo de Rey de Sófocles*. Cali: Publicaciones TEC.

_____. (1962a, noviembre) En busca de un método para la enseñanza teatral. En: *Periódico del Teatro Escuela de Cali*. Cali.

_____. (1962b) *¿Por qué celebramos el centenario de Lope?*. Cali. (s.p.i).

_____. (1965) *Notas sobre "Edipo Rey", una gran experiencia*. Cali. (s.p.i).

_____. (1966a) *Carta a los nuevos directores de obras del TEC*. Cali: s.p.i.

_____. (1966b, mayo- junio) Cómo se monta una obra en el TEC. En: *Revista Letras Nacionales*. Número 8, pp. 28- 32.

Buenaventura, Enrique. (1968) *Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio*. Cali, s.p.i.

_____. (1969a) *Qué es el T.E.C.* Cali: Publicaciones T.E.C.

_____. (1969) *Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio*. Cali. (s.p.i).

_____. (1971) *Apuntes para un Método de Creación Colectiva*. Cali (s.p.i).

_____. (1972, marzo 24, 25 y 26) *Ponencia sobre teatro estudiantil para el Segundo Seminario Nacional sobre Teatro Estudiantil*. Villavicencio, 4 pp.

_____. (1973a) *Reflexiones sobre la obra de Molière*. Conferencia de Alianza Francesa. Bogotá.

_____. (1973b, diciembre) *Notas al método del TEC*. Cali. (s.p.i).

_____. (1973c) *Notas sobre el método*. Cali. (s.p.i).

_____. (1973- 1974, diciembre- enero) *El Teatro y la historia*. En: *Revista Primer Acto*. Madrid. Número doble 163- 164, 39 pp.

Buenaventura, Enrique. (1974b) *El teatro y la historia*. Cali. (s.p.i).

_____. (1974) *Ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto*. Cali. (s.p.i).

_____. (1974) *Anexo número 1: (dramaturgia: construcción colectiva de un texto)*. Cali. (s.p.i).

_____. (1974a, octubre- noviembre- diciembre) *Anexo número 2: ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto*. Cali. Seminario de la Regional de occidente de la CCT.

_____. (1975b) *Esquema general del método de trabajo colectivo*. Cali. (s.p.i).

_____. (1975c, enero- febrero) *Apuntes para un método de trabajo colectivo del TEC*. Cali. (s.p.i).

_____. (1975d) *El teatro como práctica significativa (Elementos para una teoría teatral)*. Cali. (s.p.i).

_____. (1975a) *En la diestra de Dios padre*. Cali. (s.p.i).

Buenaventura, Enrique. (1975e, enero- febrero) *Notas al Método del TEC*. En: *Revista Trabajo Teatral*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro, CCT.

_____. (1975) *¿Qué es el TEC?*. Cali. (s.p.i). 5 pp.

_____. (1976b) *Notas sobre Dramaturgia*. Cali. (s.p.i).

_____. (1976a) *El teatro como carrera universitaria*. Cali. (s.p.i). 3 pp.

_____. (1977) *Seminario de dramaturgia*. Cali. (s.p.i).

_____. (1978) *La creación colectiva como una vía del teatro popular*. Cali. (s.p.i).

_____. (1979a) *La enseñanza teatral*. Cali, 4 pp.

_____. (1979b) *Ensayo de dramaturgia colectiva*. Cali. (s.p.i).

_____. (1980, 28 de noviembre- 6 de diciembre) *Segundo Taller Nacional de Formación Teatral*. Manizales, 6 pp.

_____. (1980a) *La dramaturgia en el nuevo teatro*. Cali. (s.p.i).

Buenaventura, Enrique. (1981d, 6 de junio) *Sobre dramaturgia*. Bogotá. (s.p.i)

_____. (1981a) *La actualidad de los clásicos*. Cali. (s.p.i).

_____. (1981c) *El espacio escénico como espacio pictórico*. Cali. (s.p.i).

_____. (1981b) *La profesionalización en el Nuevo Teatro*. Cali. (s.p.i).

_____. (1982) *Ópera bufa, notas sobre una experiencia*. Cali. (s.p.i).

_____. (1982- 1983) *Programa sobre historia y teoría del teatro*. Cali: Universidad del Valle, p.1

_____. (1983b, enero 12) *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*. Cali, Publicaciones T.E.C, enero 12 de 1983, 29 p

_____. (1983a, diciembre) *Tercer Taller Nacional de Formación Teatral*. Cali, 9 pp.

_____. (1984b) *Actuación*. Cali. (s.p.i). 4 pp.

_____. (1984c) *Los lenguajes no verbales y el teatro*. Cali, 8 pp.

Buenaventura, Enrique. (1984a) *Aclaraciones sobre el teatro de los sábados*. Cali, 7 pp.

_____. (1984d) *Dramaturgia*. Cali, 38 pp.

_____. (1985a) *La dramaturgia del actor*. Cali: Publicaciones TEC.

_____. (1985d) *La imagen teatral*. Cali. s.i.p.

_____. (1985b) *Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)*. Cali.
(s.p.i)

_____. (1985) *Notas sobre kinesis y proxemia*. Cali, s.p.i, 9 pp.

_____. (1985c) *Informe de cumplimiento sobre las observaciones fijadas por el ICFES al plan de arte dramático*. Universidad del Valle. Departamento de Letras.
Plan de estudios Arte Dramático. 14 pp.

_____. (1986a, agosto- diciembre) *Programa Académico del Taller Central*.
Cali, 4 pp.

_____. (1986c) *Las relaciones entre los 'actos de habla' y las acciones teatrales*. Investigación aprobada por el Comité del Departamento de Letras. Cali.

Buenaventura, Enrique. (1986b, agosto- diciembre) *Taller central I, IV y VI*. Cali.
(s.p.i).

_____. (1987) *Metáfora y puesta en escena*. Cali. (s.p.i).

_____. (1988) *Sobre la coherencia: en el trabajo sobre los actos de habla*. Cali. (s.p.i).

_____. (2001) *Curso ofrecido en la Especialización en Dramaturgia*. Medellín: Universidad de Antioquia. Departamento de Teatro. Fuente: notas de clase de Mario Cardona.

_____. (s.f) *El enunciado verbal y la puesta en escena*. Cali, 6 pp.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

Arcila, G. (1983) *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá: Ediciones Ceis.

Arenas, F. (1989) El juego como alternativa pedagógica teatral. En: *Gestus*. Número 1, pp. 55 – 61.

Asab, (1995, agosto) Lineamientos del programa de artes escénicas de la Asab. En: *Gestus*. Número 6, pp. 21- 22.

Barba, E. & Savarese, N. (1990) *El arte secreto del actor. Escenología*. México, 365 pp.

Brook, Peter. (1986) *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 191 pp.

Camacho, R. (1993) Teatro Libre de Bogotá: Escuela de formación de actores. En: *Gestus*. Número 4, pp. 53 - 55.

Centro de Documentación Escénica, Dirección Nacional de Artes. (1998) *Directorio Escénico Colombiano. Escuelas*. Bogotá, pp. 115- 117.

Chevallard, Yves. (1991) *La transposición didáctica*. Francia: Aique, 196 pp.

De Velasco, María Mercedes. (1986) Antecedentes históricos del nuevo teatro. En: *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Editorial Memoria, 207 pp.

Duque Román, Jair. (1999, enero- junio) Historias de vida: imaginarios pedagógicos con voz propia. En: *Praxis Pedagógica*. Nº 1, pp. 38- 52.

González Puche, Alejandro. (2007) *Acotaciones para la iniciación actoral*. Cali: Universidad del Valle, Ministerio de Cultura, 98 pp.

Pavis, Patrice. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 558 pp.

Pujadas. (1992) *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: CIS.

Santana Ramos, Salvador. (1990) Interpretación actoral según Brecht. En: *Cuadernos de comunicación*. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla, 44 p.

OBRA ENSAYÍSTICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA

Buenaventura, Enrique. (1985) Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. En: *Boletín Cultural y bibliográfico del Banco de la República*.

_____. (1981, octubre) Actualidad de los clásicos. En: *Conferencia dictada en la Cámara de Comercio de Medellín*. Archivo del TEC. s.p.

_____. “Aproximación al Método en el teatro”. Archivo del TEC, s.p., 1975.

_____”Apuntes para un Método”. Primer Acto 183 (1980).

_____. “Apuntes sobre dramaturgia”. Ponencia leída en el XIV Congreso Internacional de Latin American Studies Association. Nueva Orleans, 21 marzo 1988.

_____. “El arte no es un lujo”. Teatro y Política. Ed. Emile Copperman. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

_____. “L’art n’est pas un luxe”. Partisans 36 (1967): 80.

Buenaventura, Enrique. “El arte nuevo de hacer comedias y el Nuevo Teatro”. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, s.f.

_____. "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro". Documentos políticos 135
(1978): 40-43.

_____. "Birds-eye View of the Latin America Theatre". World Theatre.
IX.3 (1960): 265271.

_____. "En busca de un método para la enseñanza teatral", periódico del
Teatro Escuela de Cali. Archivo del TEC, 1962.

_____. "Como se monta una obra de Teatro en el TEC". Letras Nacionales
II.8 (1966): 2832.

_____. "Cómo se trabajó en El convertible rojo". Folleto de publicaciones
del TEC, 1969-70.

_____. "Cómo se trabajó en La denuncia". Primer Acto 163/64.
(1973/74): 36-39.

_____. Letras Nacionales 24 (1974): 87-91.

Buenaventura, Enrique. Conjunto 19 (1974): 81-86.

_____ . "In Colombia: An Invisible Theatre". International Theatre Information (1972): 1819.

_____ . "Convención, percepción y connotación". Conferencia dictada en el I Encuentro de Teatristas Continental , Nueva York, 12 agosto 1983.

_____ . "La creación colectiva como una vía del teatro popular". Archivo del TEC. s.p., s.f.

_____ . "Un cursillo de dirección en Teatro Estudio dado por Enrique Buenaventura". Conjunto 3.10 (1968): 69-71.

_____ . "El debate del teatro nacional". Conjunto 43 (1980): 14-23.

_____ . "El descubrimiento de lo cotidiano". Archivo del TEC s.p., 1980.

_____ . "De Stanislavski a Brecht". Mito 21 (1958).

_____ . "La dramaturgia en el Nuevo Teatro". Conjunto 59 (1984): 3237.

_____ . Estudios Marxistas 70/80, 23 (1982): 83-90.

Buenaventura, Enrique. "La dramaturgia del actor". Espacio II.2 (1987): 37-43.

_____. "Dramaturgia nacional y práctica social". Separata 1, Actuemos III.17 (1985): 12-18.

_____. "La elaboración de los sueños y la improvisación teatral". Trabajo teatral 4 (1975): 11-24.

_____. Entrevista. José Monleón, América Latina: Teatro y evolución. Caracas: Monte Ávila, 1976.

_____. Con José Monleón. Primer Acto 145 (1972): 25-27.

_____. Con Félix Beltrán. Nueva Gaceta 1 (1980): 21-23.

_____. Con Jorge Cornejo Polar. Expreso, 13 enero 1980, 24.

_____. "El enunciado verbal y la puesta en escena". Conjunto 77 (1988): 39-44.

_____. "Ensayo de dramaturgia colectiva". Conjunto 43 (1980): 18-26.

Buenaventura, Enrique. Dramaturgia. Cali: Comisión de Publicaciones TEC, 1979.

_____. "El espacio escénico como espacio pictórico". Documento 2. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC, 1985.

_____. Dramaturgia. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC, 1979, 113.

_____. "Folleto – La diestra de Dios Padre, Montaje Escuela Departamental de Teatro (1974-75)", Archivo del TEC, s.p.

_____. "The Impact of two Cultures". International Theatre Informations (1976).

_____. "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral". Materiales 285-296.

_____. "Metáfora y puesta en escena". Archivo del TEC. s.p., 1987.

_____. "El movimiento teatral Colombiano en 1978". El Pueblo 24 diciembre 1978, 1+.

_____. "La mujer como actriz". Ensayo, s.p. Archivo del TEC, 1978.

Buenaventura, Enrique. "Notas al método del TEC". Trabajo teatral 4 (1975): 42-59.

_____. "Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)". Espacios II.2 (1987): 25-36.

_____."Notas sobre Knesis y Proxemia". Actuemos III.17 (1985): 1-4.

_____."Notas sobre el taller de Knesis y Proxemia: descripción de los ejercicios". Actuemos III.17 (1985): 5-12.

_____. "Notas sobre el teatro griego". Ensayo, s.p. Archivo del TEC, 1988.

_____. "El Nuevo Teatro". Publicación del CEDRA, Centro de Documentación e investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana. Bogotá, 1988.

_____. "El Nuevo Teatro y el Movimiento de Liberación Cultural": Ensayo, s.p. Archivo del TEC, mayo 1980.

_____. El nuevo Teatro y sus relaciones con la estética. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC, 1979.

Buenaventura, Enrique."Por qué otra vez La diestra". Polígamias 4 (1977): 28-135.

_____. "El problema de la dramaturgia nacional". Boletín Cultural y bibliográfico. Banco de la República, 1985.

_____. “Problema”, “tema”, “mitema” y “conflicto””. Dramaturgia. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1979.

_____. Que es la C.C.T. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1977.

_____. “Realism in Ubu”: Programa de Teatro para la producción en Ubu, 1966.

_____. “Situación actual del teatro en América Latina”. Festival y coloquio de teatro en el Tercer Mundo. Seul, Corea del Sur. Cali: 28 febrero, 1981.

_____. “Sobre la coherencia: en el trabajo sobre los Actos del Habla”. Archivo del TEC. s.p. 1988.

_____. “Sobre dramaturgia”. Conferencia dictada en La Candelaria, Bogotá, 6 junio 1981. Archivo del TEC.

_____. “Taller sobre “Los actos del habla””. Archivo del TEC. s.p. 1988.

Buenaventura, Enrique. “Teatro e identidad cultural”. Archivo del TEC s.p., 1988.

_____. “El teatro, un fin en si mismo”. Entrevista. Revista Nueva 77 (1981): 75-76.

_____. "Teatro y cultura". Materiales, 297-313.

_____. Primer Acto 145 (1972).

_____. "Theatre and Culture". The Drama Review 14.2 (1970): 151-156.

_____. "Teatro y literatura". Ponencia leída en Cornell University. Congreso de la Asociación de Colombianistas, 12 abril 1987.

_____. "Teatro y la historia". Primer Acto 163-164 (1973/74): 28-35.

_____. "Teatro y la política". Conjunto 22 (1974): 90-96.

_____. Pípirijaina 1 (1974).

_____. "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (1)". Estravagario, El pueblo 16 febrero 1975, 1+.

Buenaventura, Enrique. "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (2)". Estravagario, El pueblo 23 febrero 1975, 3+.

_____. "Teatro y Universidad". Entrevista con Carlos Vásquez Zawadzki. Folleto publicado por la Universidad del Valle, 1977.

_____. “Texto verbal y textos no verbales”. Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica. Madrid: Centro de Comunicación Teatral, 1988, 52-55.

_____. “Trayectoria y originalidad del teatro Colombiano”. Diógenes 87 (1988): 57-63.

_____. “Las últimas experiencias del Teatro Experimental de Cali: Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea”. Conjunto 14 (1972): 94-100.

_____. “Vida y muerte del fantoche Lusitano”. Ensayo. Archivo del TEC, s.p., 1976.

_____. “Visión histórica – estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecha en América Latina”. Ensayo. Archivo del TEC, s.p. 1975.

_____. “What is Realism Today?”. World Theatre XIV (1965): 132-33

Buenaventura, Enrique. “Apuntes para un método de creación colectiva”. Revista Teatro III.9 (1972): 45-96.

_____. Primer Acto 183 (1980): 82-105.

_____. “El debate del teatro nacional”. Ponencia leída ante el Seminario sobre Teatro a Ideología, septiembre 1980. Ensayo, s.p. Archivo del TEC.

Buenaventura: La vida es muy dura. Documental. Dir, Nicolás Buenaventura, Carlos Alberto Fernández y Julio González. Univalle T.V., 1988.

_____. Teatro Experimental de Cali, “Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC”.

_____. Cuadernos de teatro 3 y 4: Teoría y práctica del Teatro. Cali: Publicaciones del TEC, 1970.

_____. “Esquema general del trabajo colectivo del TEC”. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Ed. Carlos José Reyes y Maida Watson. Bogotá: Colcultura, 1977, 314-346.

Buenaventura, Enrique. “Gira por San Francisco y México”. Trabajo teatral 3 (1973): 76-81.

_____. “El TEC habla de su próximo estreno”. Trabajo teatral 3 (1973): 67-75.

_____. “El teatro y la clase obrera”. Trabajo teatral 4 (1975): 106-107.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENRIQUE BUENAVENTURA

Alcántara, Pedro. "Enrique Buenaventura". Programa de la Exposición de Dibujos de E. Buenaventura. Museo Rayo, Colombia, 1983/84.

Antei, Giorgio. "Un paradigma teatral: notas sobre Historia de una bala de plata". Contexto 5 (1979).

Castagnino, Raúl H. "Teatro Colombiano. Enrique Buenaventura: En la diestra de Dios Padre". Semiótica, ideología y teatro Hispanoamericano Contemporáneo. Buenos Aires: Nova, 1974, 197-204.

Campa, Ramón de la. "The New Latin American Stage: An Interview with W. Buenaventura". Theater XII-1 (1980): 19-21.

Castillo, Alberto. "Tirano Banderas, versión teatral de Buenaventura". LATR 10/2 (1977): 65-71.

Collazos, Oscar. "Trayectoria de Teatro Escuela de Cali". Letras Nacionales II.8 (1966): 25-27.

-----."Buenaventura: Quince años de trabajo creador". Conjunto III.10 (1968): 6-11.

“Los cursos conversación con Enrique Buenaventura”. Textos III. 16, 10 agosto 1973, 2.

“Debates sobre creación colectiva”. Textos III. 16, 10 agosto 1973, 4.

Diez, Luys A. “Entrevista con E Buenaventura”. LATR 14/2 (1981): 49- 57

“Documentes sobre teatro popular”. Textos III.18, 12 agosto 1973, 4-5.

Drezner, Manuel “Enrique Buenaventura, hombre de teatro”. Letras Nacionales 1 (1965): 81-84.

Escobar, Mario. “Buenaventura lleva su teatro a la Olimpiada”. Entrevista. El Occidente 19 septiembre 1968.

Eidelberg, Nora. “La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas”. LATR 13/1 (1979).

Espener, Maida Watson. “The Social Theatre of Enrique Buenaventura”. MA Tesis. University of Florida, 1971.

-----.”Enrique Buenaventur’s Theory of the Committed Theatre”. LATR 9/2 (1976): 43-47.

-----."La teoría teatral de Enrique Buenaventura: El problema del colonialismo cultural" Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 4.7/8 (1978): 193-197.

Flores Arzayus, Gabriel. "Prólogo". Teatro de E. Buenaventura. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.

Fuentes, Víctor. "La creación colectiva del Teatro Experimental de Cali". Popular Theater for Social change in Latin American. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Studies, 1978. 338-349.

Gacio Suárez, Roberto. "Historia y realidad social en el teatro de Enrique Buenaventura". Conjunto 45 (1980): 108-109.

Galich, Manuel. "La denuncia: actual y continental". Conjunto 19 (1974): 36-39.

García, Luís Alberto. "Apuntes para abrir un debate sobre la ponencia de E Buenaventura". Magazín Dominical. El Espectador 15 octubre 1978, 9.

Garzón Céspedes, Francisco. "Prólogo". Teatro de E Buenaventura. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

González Cajiao, Fernando. "Enrique Buenaventura: el maestro". Letras Nacionales 32/33 (1977): 103-106.

González Freire, Natividad. "A propósito de Enrique Buenaventura". Bohemia (1970).

González, Oscar. "La denuncia, segunda versión". Estravagario. El pueblo 26 mayo 1975, 3.

González, Patricia, "El evangelio, la evangelización y el teatro: El Nuevo Teatro Colombiano". Conjunto 61/62 (1984): 45-49.

"Hacia un teatro popular y político". Textos III.16, 10 agosto 1973, 4.

Hammon, Philippe. "La cuestión militar: Soldados". Trabajo teatral 4 (1975): 26-30.

Higuero, Francisco Javier. "Dialéctica de un cambio". Palpitar Hispano 1.10 (1983): 10.

Jurado, Oscar. "Soldados". Textos II.7 (1972): 4.

Luzuriaga, Gerardo. "En la diestra de Dios Padre: y la contextualización histórica del folclor": Narradores Latinoamericanos: 1929-1979 II. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

Marulanda, Octavio. "Teatro 65: un año de premoniciones". Letras Nacionales 6 (1966): 57.

Monasterios, Rubén. "Entrevista con Enrique Buenaventura". Primer Acto 145 (1972): 22-32.

Monroy Caicedo, Álvaro. "La tragedia del rey Christophe". El Tiempo 5 marzo 1963, 11.

Parra Martínez, Nohra. "Ante todo teatro popular propone Enrique Buenaventura". El Tiempo 28 abril 1963, 11.

Reyes, Carlos José. "Enrique Buenaventura el dramaturgo". Letras Nacionales 1 (1965): 85

-----."Proyección del TEC en el teatro Nacional". Letras Nacionales II.8 (1966): 33-36.

-----."El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo". Teatro de E. Buenaventura. Bogotá: Colcultura, 1977.

Rivas, Rómulo. "Entrevista a Enrique Buenaventura, director del TEC". Aquí. La noticia 13 agosto 1973.

Santos, José Luís Alonso de. "Enrique Buenaventura y su método de creación colectiva". Primer Acto 183 (1980): 73-82.

Ulchur Collazos, Leobardo Iván. “Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Entre la imagen y la ideología de la violencia”. Diss. University of Texas, Austin, 1987.

Ursini Ursic, Giorgio. Enrique Buenaventura: le maschere, il teatro: Tesi e testimonianze del teatro sperimentale Colombiano. Milano: Giangiacome Feltrinelli, 1979.

Valencia Diago, Gloria. “Diálogo sobre teatro con Enrique Buenaventura”. El Tiempo 19 enero 1964, 13.

Vásquez Zawadski, Carlos. “El teatro de Enrique Buenaventura, algunos problemas de lectura”. Enrique Buenaventura. Publicación de la Universidad del Valle, Cali, 1977.

Velasco, Maria Mercedes de. “La función popular y social de las versiones de una obra de Enrique Buenaventura”. Expresiones colectivas en el teatro y en los espectáculos populares. Ed. Lucia Fox Lockert. East Lansing: Imprenta La Nueva Crónica, 1990.

----- . “La proyección teatral de la masacre de las bananeras”, LATR 23/1 (1989): 89-103.

Wallace, A. Penny. "Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno". *LATR* 9/1
(1975): 37-46.