

PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL | 2011

MINISTERIO DE CULTURA

Colección
PENSAR EL TEATRO

Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas



Programa Nacional de Estímulos

Prosperidad para todos



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Aportes pedagógicos,
didácticos y curriculares del
maestro Enrique Buenaventura a
la enseñanza teatral en Colombia

Mario Cardona Garzón
(Primer premio)

Teatro Híbrido
Representaciones contemporáneas
de violencia, muerte y dignidad
en el teatro colombiano

Carolina García Contreras
(Segundo premio)



Prosperidad para todos



Ministerio de Cultura
República de Colombia

Ministra de Cultura
Viceministra de Cultura
Secretario General
Directora de Artes
Asesor Grupo de Teatro
Equipo Área de Teatro

Mariana Garcés Córdoba
María Claudia López
Enzo Rafael Ariza
Guiomar Acevedo Gómez
Manuel José Álvarez
Sonia Abaúnza Galvis
Gina Agudelo Olarte
Miguel Ángel Pazos Galindo
Sonia Abaúnza Galvis

Coordinación Editorial

Primera edición, octubre de 2012
Bogotá, D. C., Colombia

ISBN: 978-958-9177-71-6

© Ministerio de Cultura de Colombia
Grupo de Artes Escénicas

© Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas
Programa Nacional de Estímulos

© Mario Cardona Garzón

© Carolina García Contreras

Fotografías: Laura Montaña Fajardo, estudiante de artes escénicas ASAB, Bogotá,
para la investigación de Mario Cardona
Archivo del Teatro Varasanta, para la investigación de Carolina García Contreras

Edición y diseño editorial:

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A.
Carrera 4 A No. 26 A - 91, oficina 203
Teléfono/Fax: 243 2862 - 243 8591
taller@tallerdeedicion.com
www.tallerdeedicion.com

Impresión y acabados:

IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA

© Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial
de su contenido sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA • PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

Contenido

PRESENTACIÓN	9
APORTES PEDAGÓGICOS, DIDÁCTICOS Y CURRICULARES DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA A LA ENSEÑANZA TEATRAL EN COLOMBIA	
MARIO CARDONA GARZÓN	11
TEATRO HÍBRIDO. REPRESENTACIONES CONTEMPORÁNEAS DE VIOLENCIA, MUERTE Y DIGNIDAD EN EL TEATRO COLOMBIANO	
CAROLINA GARCÍA CONTRERAS	231

Presentación



Promover la investigación en el campo teatral colombiano permite ampliar el conocimiento de los agentes teatrales, no solo en el estudio del teatro como teoría, sino como campo de acción en la creación de nuevos lenguajes.

La investigación supone una continua revaluación de lo que se recoge y analiza. Guiado por una pregunta el investigador, con infinita paciencia, recoge, analiza, deduce, infiere, traduce lo que, en nuestro caso, producen la escena, personajes, obras y en general la práctica teatral. En muchos casos, también tiene que enfrentarse al análisis de un saber incorporado, a descifrar los códigos que van tejiendo los hacedores teatrales y a lograr poner en palabras, de manera sistemática y rigurosa la experiencia teatral.

El Ministerio de Cultura se ha sumado a este desafío, apoyando las investigaciones que realizan estudiosos del teatro, dentro del *Plan Nacional de Teatro 2011-2015 Escenarios para la Vida*, en donde incluyó dos líneas específicas dentro del Programa Nacional de Estímulos: Premio Nacional de Investigación y Becas de Investigación Teatral.



A través de estas líneas, se estimula no solo a los investigadores a continuar con su trabajo, sino principalmente a los agentes del campo teatral a compartir sus resultados, estudiar sus teorías y debatir ávidamente sus conclusiones. No se puede entender el crecimiento, vigencia y cualificación del teatro colombiano sin entrar en el terreno del estudio y el debate; del disenso y el consenso; del diálogo y la discusión.

El lector se encontrará en este texto inicialmente con la investigación realizada por Mario Cardona Garzón –ganador del Premio Nacional de Investigación 2011–, en torno a la labor pedagógica y didáctica del trabajo realizado por el maestro Enrique Buenaventura y, en segunda instancia, la investigación, merecedora del segundo lugar, de Carolina García quien indagó sobre las representaciones de la violencia y la muerte en el teatro colombiano.

En la primera, el autor propone una mirada desde lo pedagógico, didáctico y curricular de la obra de Buenaventura como estrategias utilizadas en la formación superior teatral en Colombia. Un sistema que deviene de una triada que en Buenaventura fue profusa y llena de contrastes como lo fue, ser actor, dramaturgo y director. A través de este texto el autor sistematiza la labor desempeñada por Buenaventura durante más de cuatro décadas y las que se han convertido en un legado para todas las generaciones de nuestro país y el continente.

En la segunda, la autora bebe de las fuentes de la antropología y el ritual para encontrar las relaciones con las formas teatrales y parateatrales contemporáneas y, mucho más, con aquellas que de alguna manera reflexionan sobre las condiciones sociales de comunidades e individuos. Como objeto de estudio se concentra en la labor realizada por el Teatro Varasanta y cómo con sus obras “el grupo muestra preocupación y compromiso social frente a la realidad del país”.

Esperamos que estos dos estudios contribuyan al desarrollo de las artes escénicas del país, fortaleciendo no solo la investigación en este campo sino la cualificación de la práctica teatral.

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA

Ministra de Cultura



PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL

2011

MINISTERIO DE CULTURA

Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia



MARIO CARDONA GARZÓN



Contenido

AGRADECIMIENTOS	15
MARIO CARDONA GARZÓN	17
RESUMEN / ABSTRACT	19
INTRODUCCIÓN	21
PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN	24
Justificación	24
Problema	25
Pregunta	25
Objetivos	25
General	25
Específicos	26
Metodología	26
Fuentes de Consulta	28
CAPÍTULO 1	
Antecedentes del Nuevo Teatro Colombiano: recorrido histórico	29
1.1 Antecedentes de las escuelas de educación superior en arte dramático en el país	33
1.2 La traducción de la obra pedagógica, didáctica y curricular de Enrique Buenaventura: un problema de investigación	38
1.3 Estado del arte o acerca de los Otros que han visitado al maestro	41
1.4 Obra de Enrique Buenaventura	52
CAPÍTULO 2	
La formación de Enrique Buenaventura	61
2.1 Primeros años: epopeya caribeña	62
2.2 El regreso de Enrique, corsario de muchos mares	65
2.3 Del barco a sus raíces: características pedagógicas de la Escuela de Teatro de Cali	68
2.4 Un viaje de transformaciones, de ires y venires: primer cambio curricular en la Escuela de Teatro de Cali	72
2.5 Un viaje en la barca de Caronte: formación de los actores a partir de los clásicos	75
2.6 Pasar el río: los clásicos en la otra orilla	95
CAPÍTULO 3	
El método en la propuesta didáctica de Enrique Buenaventura	101
3.1 Primeras palabras, hacia el montaje de una obra en el TEC	102
3.2 Una epístola... Al fin y al cabo la palabra	105
3.3 Crear un teatro propio desde lo universal: imágenes que nacen y regresan	107

3.4 Caja de herramientas para la creación del método	109
3.5 Ventana a Europa: el Método versión Madrid	121
3.6 A un paso del umbral: el Método, última versión	123
3.7 Aportes del Método de Creación Colectiva de Buenaventura	128
CAPÍTULO 4	
El currículo en la propuesta del maestro Enrique Buenaventura	133
4.1 Descripción del currículo de la Licenciatura en Teatro	133
4.2 Innovaciones del currículo	139
4.3 Un currículo investigativo	143
4.4 Un currículo experimental dentro de lo investigativo	145
4.5 Un currículo productivo	147
4.6 Un sueño: currículo para una nueva escuela de artes escénicas	148
CAPÍTULO 5	
Pedagogía para la formación teatral	151
5.1 Contenidos y metodologías para una didáctica de la formación teatral	155
5.1.1 La actuación como el hacer en el teatro	156
5.1.2 Técnica vocal... Para construir la voz del actor	159
5.1.3 Desde la expresión corporal hasta los actos de habla	160
5.1.4. La construcción del espacio escénico como medio didáctico	164
5.1.5 Teatro y Música: una pareja creativa	166
5.1.6 La dirección escénica y la puesta en escena: recreando la realidad	168
5.1.7 Conocer la historia de nuestro país para la creación artística	172
5.1.8 La dramaturgia: eje de formación actoral	176
5.1.9 La improvisación como medio para la creación en el teatro	184
5.2 La evaluación de los aprendizajes en el maestro Enrique Buenaventura	187
CONCLUSIONES:	
Hacia una Propuesta Educativa	191
Lista de Referencias	201
Lista de Referencias de Enrique Buenaventura	204
Bibliografía Referida	207
Obra Ensayística de Enrique Buenaventura	208
Bibliografía sobre Enrique Buenaventura	213
ANEXOS	217
Anexo 1: Portadas de algunos libros y publicaciones en los que aparece Enrique Buenaventura	217
Anexo 2: Cronología: obras montadas por el TEC	222
Anexo 3: Fichas para investigación documental	224
Anexo 4: Reseña de la vida de Enrique Buenaventura	227

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, y a mi compañera de vida, Elizabeth, por compartir este sueño.

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

MARIO CARDONA GARZÓN
Docente del Departamento de Teatro
Universidad de Antioquia





Mario Cardona Garzón



Mario Cardona (Armenia, Quindío 1955) es actor, investigador y docente universitario especializado en teatro. Es doctor en Ciencias de la Educación (Área de Historia de la Educación) por la Universidad de Nariño- RudeColombia, tesis Laureada. Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Teatral, convocatorias del Ministerio de Cultura 2011.

Se desempeña como docente de tiempo completo en la Universidad de Antioquia en los seminarios de Dramaturgia, Dirección II, Historia y Teoría de la dramaturgia. En la Universidad de Antioquia dirige el proyecto de Investigación de vida y obra del Maestro Enrique Buenaventura. Ha dictado cursos y seminarios como profesor invitado en universidades nacionales y extranjeras como en México y Brasil. Desde el 2011 coordina el proyecto de montaje de textos dramáticos del Maestro Enrique Buenaventura. En el marco del II Congreso Internacional de Estudios Teatrales (2012) de la Universidad de Antioquia hizo el lanzamiento público de la Cátedra de Enrique Buenaventura, siendo pionero de dicha teoría y metodología.

Ha publicado *Rostros en la oscuridad* (1999) y *Revista Lectiva*, tiene sin publicar *Agamenón-Esquilo Ensayo*, del texto narrativo al texto teatral una experiencia con el cuento “mamy deja el oficio” de Fanny Buitrago, el artículo *Martillo experiencia de montaje de un texto anómalo*; y producciones bibliográficas *Ciruelas para Tomasa de Marvel Moreno*, *El Tinto*, *Improntu*, *Auxilio*, *Tunja*, *Call Center*, *Esbarabaticos*. Diseño y creación de software-multimedia para la Investigación Cualitativa en la obra del Maestro Enrique Buenaventura. Ha participado en diferentes montajes teatrales en Cali-Valle y en la ciudad de Medellín, con puestas en escena como *El hombre honrado*, *Todos de la uña*, *El hombre que Eescondió el Sol y la Luna*, *El ánima sola* y *Casa de muñecas*.



OBRA:
AUTOR:

Imitation of life
Gino Luque Bedregal
a partir de Macbeth
de William Shakespeare

ACTORES:

Nadine Holguín Urrego
Juan Felipe Caicedo

DIRECCIÓN:

Mario Cardona Garzón

ASISTENCIA DIRECCIÓN:

Duván Chavarría Amaya

Montaje realizado bajo la metodología de la creación colectiva propuesta por el maestro Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali

Proyecto que hace parte de la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria CITU, y cuyo encuentro se efectuó en la Universidad de Guadalajara, México del 22 al 30 de agosto de 2011, con la participación de nueve universidades

RESUMEN

En torno a los aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura, el presente texto investiga la formación teatral en Colombia. En esta 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.

Por lo tanto, el texto 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 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 de *El País* (llegó a sumar ciento setenta y tres 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 cohesiona y expresa 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 de 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 de los alumnos que recién ingresan a la escuela; en esta década, se pregunta 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. Esto 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; sin embargo, lo anterior seguirá siendo una preocupación constante a lo largo de su obra.

La segunda etapa se ubica de 1967 a 1975 y corresponde al *Capítulo III: El método en la propuesta didáctica de Enrique Buenaventura*. Este momento está marcado por la independencia y por la experimentación, de ahí la nueva denominación del grupo como Teatro Experimental de Cali. En esta década surge 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 y 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 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

1 En el periodo comprendido entre 1987 y 2003 no se encontraron documentos con referencias específicas al campo de la pedagogía. Sí existe 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.

tiene como núcleo el Taller Central, espacio por excelencia 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 como pensamiento pedagógico, didáctico y curricular en su obra; este movimiento está enmarcado en una propuesta dialéctica que se puede interpretar desde tres momentos: el primero es de tesis y corresponde a la primera década de búsquedas de formación en **Enrique**; el segundo momento se identifica como la antítesis o el replanteamiento, la ruptura y el distanciamiento, donde **Buenaventura** puede plantearse preguntas acerca de la construcción de una didáctica teatral acorde con el contexto y la historia del país, y finalmente, un tercer momento de síntesis, de consolidación de postulados, principalmente curriculares, que será la etapa cuando 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 diecisiete programas de educación superior que otorgan títulos de Licenciado, Maestro, Técnico y Tecnólogo en el campo de las artes escénicas, además, según el Ministerio de Cultura (Directorio de Grupos de Teatro Colombiano-2007), existen un total de setecientas 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 al final tienen un eje común: 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.

Entonces es fundamental la investigación y la indagación en una de las obras teóricas de mayor aporte a esta disciplina. Por lo tanto, con este trabajo se pretende evidenciar una propuesta pedagógica, didáctica y curricular para la enseñanza superior del teatro (ver Anexo 2, Glosario teatral, donde se definen 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 TEC (Teatro Experimental de Cali) (Anexo 3). Por lo tanto, se busca 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, bajo postulados hermenéuticos, se plantea traducir el saber artístico del maestro Enrique Buenaventura, visibilizando un modelo educativo para la enseñanza superior en el campo teatral en Colombia.

Entonces se trata 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 donde se configuran los postulados pedagógicos, didácticos y curriculares, que se pueden denominar como un camino ya transitado y reflexionados 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. Por lo tanto, lo que se quiere rescatar 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 diecisiete 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

1. 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.
2. Indagar en la teoría teatral, en la producción y creación artística del maestro Enrique Buenaventura, los elementos pedagógicos, didácticos y curriculares propios del ámbito educativo universitario.
3. Configurar los principios pedagógicos, didácticos y curriculares del trabajo sobre formación teatral y de la producción artística del maestro Enrique Buenaventura.
4. 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 el paradigma más apropiado es el cualitativo con enfoque hermenéutico, ya que 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. Por esta razón, 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, donde se evidenció la propuesta pedagógica, didáctica y curricular.

A su vez, cada fase del trabajo de investigación se dividió en diversas etapas de la siguiente manera:

Fase I: 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.			
ETAPAS		INSTRUMENTOS	PRODUCTOS
<i>Etapa 1:</i> durante esta etapa, se planteó una búsqueda bibliográfica y documental, cuyo carácter fue cualitativo. Para esta etapa se tuvieron 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, donde desarrolló temas relacionados, fundamentalmente, con dramaturgia y ensayística sobre la teoría teatral, pero, principalmente, se recogieron 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.	<i>Etapa 2:</i> el conjunto de documentos de Buenaventura se clasificó de manera cronológica. Posteriormente cada uno de ellos se constituyó en unidad de análisis, y tuvo una ficha instructiva, lo cual permitió la división en los subtemas que identificaron las grandes líneas de trabajo del maestro.	Diseño de fichas modelo para recolección documental (tipo A) (Anexo 4). Diseño de fichas instructivas para las unidades de análisis (tipo B) (Anexo 4).	Banco de información documental "Escritos teóricos del Maestro E. B." Fichero.

Fase II: Teórica, de lectura y escritura hermenéutica sobre la obra de Enrique Buenaventura			
ETAPAS		INSTRUMENTOS	PRODUCTOS
<i>Etapa 1:</i> comprender, analizar e interpretar la producción teórica (por adscripción, contigüidad y por oposición) en la construcción de la teoría teatral, del maestro Enrique Buenaventura, para determinar las categorías y nociones desde una perspectiva educativa que sustentan su trabajo.	<i>Etapa 2:</i> a través del proceso hermenéutico se develaron los componentes pedagógicos, didácticos y curriculares de la producción artística del maestro.	Fichas bibliográficas* para el estudio del contexto referencial (maestros clásicos del teatro) (tipo C). Diseño de fichas instructivas para el rastreo de categorías, principios, conceptos y nociones de la teoría del teatro (tipo D).	Artículo "Teorías que influyeron al Maestro Buenaventura", En: <i>Revista Historia de la Educación Colombiana</i> , RUDECOLOMBIA, N° 9, 2006, pp. 123-138.

* Las fichas planteadas para esta investigación que corresponden a las Fases II y III se sistematizan 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.



Fase II: Teórica, de lectura y escritura hermenéutica sobre la obra de Enrique Buenaventura			
ETAPAS		INSTRUMENTOS	PRODUCTOS
<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 I, información para develar, en palabras de González, otras posibilidades de sentido.</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>Artículo "Acerca de un Hombre de Teatro que transformó la enseñanza teatral en Colombia", En: <i>Papel Escena</i>, Bellas Artes-Institución Universitaria del Valle, Cali, No. 5, 2007.</p>

Fase III: Síntesis hermenéutica y evidencia de la propuesta alternativa para la formación teatral en Colombia desde el pensamiento de Enrique Buenaventura			
ETAPAS		INSTRUMENTOS	PRODUCTOS
<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 <i>software</i> sobre la vida y obra del maestro Enrique Buenaventura y comentarios articularios y de análisis.</p> <p>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 2004.





Capítulo 1

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 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)¹ y cultural con importantes repercusiones en

1 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 volviera 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.



el campo de las artes escénicas, que posibilitó el desarrollo de un movimiento teatral (Buenaventura, 1983)¹ y gremial que cubre todas las regiones del país y que estará agrupado en la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), que aún hoy tiene vigencia con la organización 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 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 estas, 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 1980 y 1983. También tres Talleres Nacionales de Formación Teatral con temas específicos de investigación; el primero se llevó a cabo en Popayán, 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 donde se buscaba seleccionar a los grupos representativos para los Festivales Nacionales, de los cuales, a partir de 1975, se lograron realizar siete.

Igualmente se publicaron documentos y materiales de estudio en revistas y cuadernos de la CCT, entre ellos *Trabajo Teatral* que alcanzó cinco números; *Cuadernos de Teatro*, en asocio con el Instituto Colombiano de Cultura, y las publicaciones del TEC, 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

1 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).

ITI-Instituto Internacional del Teatro) en mayo de 1969, 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 solo 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.

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 teatro² 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:

Ruptura con diversos aspectos de la tradición teatral, tanto práctica como teórica, y la formación de nuevas poéticas y preceptivas.

1. 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.
2. Creación de colectivos, grupos de creadores, actores y actrices que dedican un tiempo significativo al trabajo teatral y en completa autonomía de su producción 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.

2 Entre los que se encontraban: Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, Jorge Alí 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 estos dirigieron.



3. 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.
4. 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 permanente³.

Se dice 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 desaparecer⁴ 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 además existen 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; a su vez, alimentan 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 oficio⁵, hacia la profesionalización

3 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 este, la realización del Festival Alternativo de Teatro organizado por la CCT.

4 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.

5 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

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). De igual manera, más adelante sostienen que “[...] 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 formación 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 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 Surcolombiana (Neiva), la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de 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

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”.



aparece en el listado de la 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, en el país se realizaron 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 2000, y 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 donde se reconozca lo mejor de la tradición del Nuevo Teatro Colombiano y de sus exponentes en el campo pedagógico; solo hasta el encuentro del 2005 se plantearon las investigaciones que se están realizando en cada una de las escuelas y se presentaron avances de estas⁶.

Podemos afirmar que se encuentra en proceso de construcción de una comunidad académica donde 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

6 El encuentro se realizó los días 29 y 30 de septiembre del 2005 en la sede Federmán 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, 3) el proceso de creación de la obra, y 4) la investigación desde otras disciplinas.



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.

Para el 2008, en el país hay catorce 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.

Tabla 1: Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (título de maestro).

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

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 8 de octubre del 2008.

Tabla 2: Programas de formación superior en el área de las artes escénicas (título de licenciado).

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

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 8 de octubre del 2008.

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

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

Fuente: Ministerio de Educación Nacional, Sistema Nacional de Información de Educación Superior SNIES, en <http://200.41.9.227:7777/men/>, consultado el 8 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; cuando se ha constatado y evidenciado su ausencia en los más de diecisiete currículos correspondientes a los planes de estudio en educación superior en el país.

En consecuencia, la idea principal de este texto es una traducción. Visto desde la hermenéutica es “el arte de comentar lo dicho o lo escrito [...] como arte de la comprensión” (Gadamer, 1992: 297). Entonces el propósito es lograr la traducción del saber artístico del maestro 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 [...] 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, 2006 b: 42).

Por ende, 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.).

Si se tiene en cuenta lo anterior, 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. Ahora bien, dentro de la investigación propuesta, sería necesario 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. Por ejemplo, estos conceptos aparecen explícitos en el aparte de *Modelo Pedagógico* en el plan de estudios de pregrado en Teatro de la Universidad del Valle, elaborado por Buenaventura en 1978, donde 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 donde escribe el maestro, o al menos, no han logrado unificarse en la enseñanza del teatro, desde una concepción de formación profesional.

Ahora bien, la *didáctica* se constituye en un concepto teórico fundamental para el desarrollo de esta investigación, en torno a la obra de Buenaventura, ya que “[...] 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: “[...] pasó 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, donde se sitúa la enseñanza del teatro por fuera de los modelos de “otras carreras”, cuando el maestro afirma:



No es falsa 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; por consiguiente, es pertinente 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*, donde el cuerpo actúa como medio expresivo y estético y por lo tanto, la kinesis y la proxemia son los referentes teóricos centrales en este trabajo teatral y de actuación escénica, según Buenaventura (1985a). Sostiene el maestro que, de maestros como Eisenstein y Brecht, aprendió la aplicación de la proxemia y la kinesis en el teatro, lo que luego aplicó en su práctica docente y como hombre de teatro.

Ahora, es pertinente relacionar los elementos anteriores con lo curricular de la propuesta de Buenaventura, entendiendo por *currículo*, según Álvarez de Zayas⁷ y González⁸ (2002), ese componente mediador entre el

7 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.

8 Elvia María González Agudelo es licenciada en Español y Literatura de la Universidad de Antioquia; especialista en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Medellín; magíster 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.

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 esta.

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 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 en la educación superior (universidades), inspirados en el trabajo de Buenaventura y hay que diseñar, por ende, un currículo y traducir teorías en hechos pedagógicos. En este camino, se ha tenido en cuenta la triada *profesor-saber-alumno* como acto comunicativo, tratando 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 a 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 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 la amplia producción teórica y artística del maestro Buenaventura, algunos estudiosos del teatro latinoamericano se han dedicado a



rastrear estos componentes humanistas en sus obras, ya que la sitúan como un paradigma de la dramaturgia y la producción artística, pero raras veces 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; además por una parte, algunos reseñan el aporte de Buenaventura, como la tesis de la profesora Rizk (1990), y por otra, 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, pues no reconocen una tradición teatral en Colombia; sin embargo, reconoce que:

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, donde se presenta la información de actividad teatral a modo de directorio. Más adelante, 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*, y 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; *Reseña histórica de teatro latinoamericano*, de Carlos José Reyes; *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 producidos sobre teatro, en el siglo XIX. Según Lamus, se realizan estudios puntuales sobre el teatro en las aulas universitarias; entre ellos, la tesis presentada por Francisco Mogollón, donde 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 con insistencia al trabajo del TEC y del Teatro La Candelaria de Bogotá. Más adelante, María Mercedes Jaramillo publica *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política* y cercano a este trabajo, 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 bien, con las becas de Colcultura para el fomento de la creación e investigación, según recuerda Lamus, se han presentado algunas investigaciones dentro de la “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, así como otros dedicados a diferentes trabajos donde se mencionan aspectos 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*, pues tiene un tomo



dedicado al teatro bogotano como espacio importante en la vida capitalina. En la misma línea se encuentra *Historia de Antioquia*. Obra contenedora de 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, donde aborda tangencialmente la técnica de creación colectiva y las funciones del autor dramático. Por su parte, Renée Ovadía 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, habla acerca del trabajo de Buenaventura y otros que: “[...] 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 han 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). Esta es una tarea propuesta por esta investigación, ya 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. Allí 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 que “[...] 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 este no se hace referencia explícita al componente pedagógico y didáctico que sustenta la formación actoral impartida 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, la autora sostiene que “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 nota el uso del concepto de habilidades, aunque no se expresen en relación con las competencias que al respecto debería adquirir un actor; por lo 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, donde 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 adelantada entre los profesores de la institución, y dice lo siguiente: “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 por volverlo profesional, pese al conocido impulso de 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 explicitan la teoría y visión de conjunto que permitieron 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, fundamentada en la formación estética del estudiante. Esto “[...] 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 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 este 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 así mismo a partir de la conciencia actoral y la conciencia escénica; lo anterior, según el autor, requiere de una formación individual y 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, 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.

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. Según afirma este escritor, este nuevo modelo “[...] ya no pasa por los presupuestos del método de ‘creación colectiva’ ni tampoco obedece a la idea de



los setenta 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. Además critica 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 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).

De igual manera, en un artículo publicado posteriormente, “Hacia un teatro pedagógico”, Domenici (1996) 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, ya que no se pueden reunir en una sola estructura dos finalidades autoexcluyentes. También propone 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).

Desde una perspectiva del teatro nacional, clásico y universal, en los artículos de Domenici, aunque se intenta hacer 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 del plan concebido por Enrique Buenaventura. Esta mirada la 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. 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.

En su artículo titulado “El entrenamiento vocal del actor”, publicado en 1996, Libia Esther Jiménez sitúa la voz como una de las disciplinas más cercanas a 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 “Pedagogía artística: humanismo, cuerpo e identidad”, Restrepo Hernández (1998) menciona como componente central de los elementos pedagógicos de la formación artística la importancia pedagógica de formar humanistas antes que artistas. De igual forma, según Hernández, uno de los aspectos fundamentales que debe tener en cuenta el artista pedagogo 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, se propone enfatizar en una educación integral, reconocer el cuerpo humano como un eje conceptual, filosófico y práctico en la enseñanza de las artes, y establecer nexos entre las tradiciones ancestrales y el arte contemporáneo.

Por otro lado, en relación con los trabajos monográficos realizados en torno a la obra de Enrique Buenaventura propiamente dicha, se destaca la tesis doctoral *La dramaturgia de Enrique Buenaventura* (1990) de la señora Beatriz J. Rizk, donde se presenta un recorrido detallado por la obra del maestro, teniendo en cuenta los tres periodos donde se puede situar su obra, según esta autora. 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 también reseña 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 y 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).



Además de lo anterior, la autora señala que siempre se le notó a Buenaventura un énfasis en la necesidad de fomentar el estudio del teatro en un nivel superior.

Aunque en el texto se nota un interés por resaltar la obra pedagógica del maestro y su teatro en general, este 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 TEC y de su director, lo cual logra cubrir de manera rigurosa y detallada hasta final de la década del ochenta.

Esta misma autora escribe un libro titulado *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* (1991), donde se hace un recorrido por el Nuevo Teatro y por Enrique Buenaventura, especialmente por la metodología de trabajo, basada en la creación colectiva. Según Rizk, está compuesta por varias etapas: la investigación y elaboración del texto, la 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 este 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 en compañía del 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 creado en 1955 y que 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 diez obras editoriales y llevó más de sesenta creaciones a la escena teatral. Entre sus obras más destacadas están: *A la diestra de Dios Padre* (cinco 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 que era un

[...] 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 confianza 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 Arzayús, 1963: 3).

En palabras de Mario Yepes, Buenaventura es “[...] 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, como en su propuesta, el maestro es 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 donde 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 cuarenta 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 como un texto o una representación hablan de su época y de 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 precolombino

Creación colectiva. Es un método de trabajo desarrollado por el Teatro Experimental de Cali, donde la exigencia mayor es que sea un teatro de investigación, que para estar a la altura del objetivo requiere de 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 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 las 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 del Fantoche y el teatro documentado
- *El Rey Ubú*, 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 Lusitano*
- *El convertible rojo*
- El que dijo que sí 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 solo 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 lenguajes no verbales y el teatro
- La imagen teatral
- Ópera Bufo. Notas sobre una experiencia
- Notas sobre kinesis 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 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”: Diálogo 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. En su sentido más general, la dramaturgia es la técnica o la poética del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra. Inductivamente a partir de ejemplos concretos, y 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, mini-tema 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 sicología de los personajes
- Arte en Colombia, los pintores Antioqueños
- El ánima 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 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 requisita*
- *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*
- *Tirano Banderas*
- *Ubú Rey*
- *Un réquiem por el padre Las Casas*
- *Vida y muerte del Fantoche Lusitano*
- *La jura del Rey Fernando VI*





Capítulo 2 La formación de Enrique Buenaventura



Enrique Buenaventura fue un pedagogo que entendió desde muy temprano el hecho escénico no solo 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 (ver Anexo 5).

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 periodo 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, y 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, 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). Él 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 halla 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 este 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 solo 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 este 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 periodo 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 Marulanda¹: 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 la falta de fondos y al desinterés gubernamental en los años cuarenta; 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 televisora 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 cincuenta Enrique tiene su primer acercamiento a la academia cuando es llamado a regresar a su ciudad y efectivamente abandona el cono sur para vincularse como profesor y director de la novel Escuela de Teatro de Bellas Artes, adquiriendo además el

1 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.



compromiso de remontar *Las Convulsiones* en el IPC; sobre ello él 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 este, 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; este es el primer reto que debe enfrentar el director español Cayetano Luca de

Tena²: ¿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 medievales como los misterios y los autos sacramentales. Es el caso del misterio de la *Adoración de 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 permitan 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. Cabe anotar también que desde las primeras experiencias del año 55 en adelante se establecen relaciones entre las artes, es decir, los músicos del conservatorio componen 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

2 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 antagónicas: el japonés, nacionalizado mexicano, era militante comunista y el español, un falangista con cicatrices de la guerra civil” (2005).



escenografía, vestuario, etcétera. La versión dramática fue hecha por Enrique, conservando el formato de mojiganga con aproximación al sainete antioqueño[...]" (Marulanda, 1984: s.p.).

De esta manera, la Escuela y el plan de estudios se relacionan con el proceso de montaje, constituyéndose en evidencia de 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 dé identidad al teatro colombiano.

En el año 55 los planes de estudio con los que se formaban 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"³.

3 *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 comprendió y no escatimó al grupo y al director, aunque en el fondo guardara sus reservas con 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 *A 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".

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, este se irá transformando gradualmente en una actuación más compleja que significa la construcción de un personaje, lo que le hará 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 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 por qué las decisiones fundamentales del personaje son esas y no otras, permitiéndole al público una reflexión en torno a los grandes dramas humanos.

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



[...] 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. o 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 como Teatro Escuela de Cali. Por lo cual era necesario que los horarios se dividieran en los momentos dedicados a la escuela de teatro con relación a su formación académica y los momentos, que eran bastante prolongados para los montajes de obras [...] 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 solo 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 principio con ejercicios que proponen 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 él exhibe una ampliación curricular enorme que empieza a enunciar en el documento “En busca de un método para la enseñanza teatral” (1962)⁴; 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.

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

En los años sesenta respecto al currículo, sostuvo Enrique en su artículo “En búsqueda de un método para la enseñanza teatral”:

4 En este documento Buenaventura propuso explícitamente unos contenidos universales no eurocéntricos: el estudio de la Grecia clásica y preclásica del siglo V; las dinastías Han, Song y Kin en China; la Era Tokugawa (periodo Jedo o Edo) en Japón; la prehistoria 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 de México y Lima; el teatro medieval español; el teatro del Renacimiento español e isabelino, entre otros.

[...] 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 documento⁵ que reflexiona en torno a la enseñanza teatral, además del documento ya citado sobre

5 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 subtemas 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; textos-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.



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-naturalista no son, sin embargo, las mejores para cumplir este inevitable propósito. **A nuevos objetivos, nuevas técnicas**”⁶ (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:

[...] somos conscientes de que una técnica no se crea si no se necesita y no se desarrolla, si no 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 solo 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

6 El subrayado es nuestro.

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 abarcará 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 abarcará 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; él 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:

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



Año	Autores clásicos (catorce obras)	Autores contemporáneos (once obras)	Otros autores nacionales (cuatro obras)	Autor nacional: Enrique Buenaventura (veinte obras)
1955			Obra: <i>La natividad</i> (no se estrenó) Autor: Luca de Tena con la asistencia de Enrique Buenaventura	
1956			Obra: <i>Las convulsiones</i> Autor: Luis Vargas Tejada Director: Enrique Buenaventura	
1957	Obra: <i>Petición de mano</i> Autor: Antón Chéjov (Rusia) Obra: <i>Casamiento a la fuerza</i> Autor: Jean Batis Poquelin Molière (Francia) Obra: <i>El Juez de los divorcios</i> <i>Entremés de un acto</i> Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (España)			Obra: <i>Misterio de la adoración de los Reyes Magos</i> Autor: Enrique Buenaventura Director: Enrique Buenaventura
1958	Obra: <i>Sueño de una noche de verano</i> Autor: William Shakespeare (Inglaterra) Obra: <i>Los Habladores.</i> <i>Entremés de un acto</i> Autor: Miguel de Cervantes Saavedra (España)			Obra: <i>A la diestra de Dios Padre</i> (primera versión) Cuento de Tomás Carrasquilla Adaptación: Enrique Buenaventura Dirección: Enrique Buenaventura Obra: <i>Tío conejo zapatero</i> (cuento) Autor: Tradición oral Director: Enrique Buenaventura Obra: <i>Tres Pantomimas</i> Autores: Miguel Mondragón y Enrique Buenaventura

Año	Autores clásicos (catorce obras)	Autores contemporáneos (once obras)	Otros autores nacionales (cuatro obras)	Autor nacional: Enrique Buenaventura (veinte obras)
1959	Obra: <i>El Canto al cisne y el Oso</i> Autor: Antón Chéjov (Rusia)	Obra: <i>Historias para ser contadas</i> Autor: Oswaldo Dragún "argentino" Obra: <i>El amor de los cuatro coroneles</i> (1951) Autor: Sir Peter Alexander Ustinov Obra: <i>Pluff el Fantasma</i> Autor: María Clara Machado (Brasil)		Obra: <i>Blanca Nieves y los Siete Enanos</i> (cuento) Autor: Hermanos Grimm Director: Enrique Buenaventura
1959	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	Obra: <i>El que recibe las bofetadas</i> Autor: Leoníd Nikoláievich Andréyev (Rusia) Obra: <i>Larga cena de navidad</i> Autor: Thornton Wilder (Estados Unidos)		



Año	Autores clásicos (catorce obras)	Autores contemporáneos (once obras)	Otros autores nacionales (cuatro obras)	Autor nacional: Enrique Buenaventura (veinte obras)
1960		<p>Obra: <i>La Zorra y las Uvas</i> Autor: Guilherme Figueiredo (Brasil)</p> <p>Obra: <i>La Loca de Chailot</i> (1945) Autor: Jean Giraudoux (Francia)</p>		<p>Obra: <i>A la Diestra de Dios Padre</i>, (segunda versión) cuento Autor: Tomás Carrasquilla, Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La Cenicienta</i> cuento Charles Perrault, Hermanos Grimm Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Pinocho</i> Autor: Carlo Collodi Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Los tres Mosqueteros</i>, Autor: Alexandre Dumas Adaptación: Enrique 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>

Año	Autores clásicos (catorce obras)	Autores contemporáneos (once obras)	Otros autores nacionales (cuatro obras)	Autor nacional: Enrique Buenaventura (veinte obras)
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>Obra: <i>El Canto del Cisne</i> Autor: Antón Chéjov (Rusia)</p> <p>*Se vincula como escenógrafo el profesor Roberto Arcelux (Argentina)</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 comedia del arte Realizador: J.M. Binoche (Mimo)</p>	<p>Obra: <i>Entre bastidores y Bambalinas</i> Sin autor, sin director</p> <p>Obra: <i>Cuatro monólogos</i> Sin autor, sin director</p>	<p>Obra: <i>A la Diestra de Dios Padre</i> (cuento, tercera versión) Autor: Tomás Carrasquilla, Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La Bella durmiente del Bosque</i> (cuento) Autor: Charles Perrault - Hermanos Grimm; Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Alí Babá y los cuarenta ladrones</i>, Autor: Tradición oral (<i>Las mil y una noches</i>) Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>La guariconga</i> (texto dramático) Autor: Enrique Buenaventura Dirección: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Jazmín Rosse</i> (texto dramático) Autor: Enrique Buenaventura Director: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Juan sin tierra</i> Autor: Enrique Buenaventura Dirección: Enrique Buenaventura</p>



Año	Autores clásicos (catorce obras)	Autores contemporáneos (once obras)	Otros autores nacionales (cuatro obras)	Autor nacional: Enrique Buenaventura (veinte obras)
1963		<p>Obra: <i>Ha llegado un inspector</i> Autor: John Boynton Priestley</p> <p>Obra: <i>Arsénico y encaje antiguo</i> Autor: Joseph Kesselring Otto (Alemania) Dirige: Enrique Buenaventura y Pedro Martínez</p>		<p>Obra: <i>Simbad el Marino</i>, Autor: Tradición Oral (fuente: <i>Las mil y una noches</i>) Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Barba Azul</i> (cuento) Autor: Charles Perrault Adaptación: Enrique Buenaventura</p> <p>Obra: <i>Un réquiem por el Padre de las Casas</i> (texto dramático) Autor: Enrique Buenaventura Director: Enrique 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)</p> <p>*Renuncia de Fanny Mikey y Pedro Martínez</p>	<p>Obra: <i>Panorama desde el puente</i> Autor: Arthur Miller (Estados Unidos)</p> <p>Obra: <i>El espantapájaros que quería ser rey</i>. Autor: Agustín Malfatti</p>		<p>Obra: <i>Aladino y la lámpara maravillosa</i> (cuento) Autor: Tradición oral (fuente: <i>Las mil y una noches</i>) Adaptación: Enrique Buenaventura</p>

Con base en 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 estas 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, Chéjov, Shakespeare, Molière, Lope, Cervantes y 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. Al 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 Propp⁷, en un desarrollo dramático que va a influir en sus obras posteriores; al mismo tiempo desarrollará la tradición oral afrocolombiana y la tradición oral paisa por medio de su acercamiento a la obra *El testamento del paisa* de Agustín Jaramillo Londoño (1961).

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 periodo 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 dice “[...]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.

Si se vuelve sobre los datos aportados por la Tabla 4, se puede inferir que en promedio se realizó una puesta en escena cada dos meses, cinco o

7 Vladimir 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.

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 periodo 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 sabe también que este 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” (Aída 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 aprendían de memoria el texto.
- Se repetía este proceso hasta que la obra alcanzaba un primer boceto.
- Paralelamente se diseñaban 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 escuela⁸ que se recoge aquí no es necesariamente su acepción clásica de lugar de estudio o con funciones de encargo social, Buenaventura 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

8 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.



las piezas, observar cómo la fantasía, plegándose a las necesidades dramáticas, encarcelándose, se libera en riqueza expresiva, en lo que es una experiencia purificadora.

La lectura de *Edipo* que realiza Enrique, a pesar de ser un análisis cuidadoso y bastante referenciado, no deja 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, a 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 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 las 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 psicología 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 él está construyendo es un carácter para el actor, un perfil que deberá tener aquel 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: “[...]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 cesaría nunca.

Para la época de formación de estos actores, los puntos de referencia eran muy pocos: Cali era una ciudad de provincia y solo pasaban algunas compañías españolas o argentinas, y en este sentido los actores acudían 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 inútil’. 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, opone 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 su orientación didáctica 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. Para ello, 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 legua– 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, Buenaventura fue construyendo cabalmente no solo 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 solo 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, 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)⁹.

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.

De lo anterior, concluirá Enrique que “[...] 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*

9 Esta 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).

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 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 Ecopepetrol 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 realizaron dos versiones más de este cuento; dijo 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” (Buenaventura, 1975a: 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 pasar del 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 totalidad, 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 setenta, en una charla que dictó en la Cámara de Comercio de la ciudad de Medellín Enrique 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 Buenaventura, 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 estas 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 *Commedia 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 se convertirá en principio de su práctica pedagógica, es necesario aprender de la rica tradición, de otros movimientos, de otras prácticas para que enriquezcan la nuestra. 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 permita 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 el maestro:

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 contexto 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.

Él preguntó: ¿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. Este 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 Buenaventura:

[...] 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:

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

Año	Autores clásicos (tres obras)	Autores contemporáneos (cuatro obras)	Autor nacional Enrique Buenaventura (diecinueve obras)
1966	Obra: <i>Las sirvientas</i> Autor: Jean Genet (Francia) Obra: <i>Ubú Rey</i> Autor: Alfred Jarry (Francia)		
1967	Obra: <i>Arlequín servidor de dos patrones</i> Autor: Carlo Goldoni (Italia)		Obra: <i>La trampa</i> Autor: Enrique Buenaventura Director, Santiago García Obra: <i>Los inocentes</i> Autor: Enrique Buenaventura (No se estrenó)
1968		Obra: <i>El Metro</i> Autor: Leroi Jones Dirección: Danilo Tenorio	Obra: <i>Los papeles del Infierno</i> Autor: Enrique Buenaventura Obra: <i>Soldados</i> Autor: Carlos José Reyes y 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 director: Enrique Buenaventura Obra: <i>Soldados</i> (segunda versión) Autor: Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura Dirección: Enrique Buenaventura
1971			Obra: <i>Soldados</i> (Tercera versión) Autor y director: Enrique Buenaventura Obra: <i>Soldados</i> (cuarta versión) Autor y director: Enrique Buenaventura
1972			
1973			Obra: <i>La denuncia</i> Autor y director: Enrique Buenaventura



Año	Autores clásicos (tres obras)	Autores contemporáneos (cuatro obras)	Autor nacional Enrique Buenaventura (diecinueve obras)
1974			Repertorio: <i>El fantoche de Lusitania, La denuncia, Los papeles del infierno, Soldados</i> Obra: <i>La hija del jornalero que se voló con un jilguero y La sopa de piedras</i> (ambas para Títeres) Autor: Enrique Buenaventura (Estreno)
1975			Obra: <i>A la diestra de Dios Padre</i> (cuarta versión)
1976			Repertorio: <i>A la diestra de Dios Padre, La denuncia, Los papeles del infierno, Soldados,</i> Obra: <i>La orgía.</i> Autor y director: Enrique Buenaventura.
1977 y 1978			Repertorio (idem)

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 *Ubú 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 3

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)¹.
- 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

¿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 empezó 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 (doce 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

1 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.

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 periodo 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 planteaban; al respecto dice Buenaventura: “Con traumas, con problemas y crisis, la transformación vino. Surgió una dirección artística que asegura una amplia participación de 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 proceso que precede a esta etapa y la experiencia que permite llevar a la práctica estos conceptos; es el caso del *Ubú 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 *Ubú Rey* de Alfred Jarry (obra que esos años –sesenta– se presenta en París por el grupo de Jean Vilar y se constituye en un teatro de vanguardia y de crítica social) 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 Ubú? y responde al respecto:

1. Por su contenido y la relación de ese contenido con la situación actual de nuestro país. *Ubú* 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. *Ubú* 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 las 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 *Ubú*, 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 del 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 agregáquisiera 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 que tiene 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 este 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 solo hace lo que aparentemente le corresponde: actuar indiferente a la concepción del montaje, quizás en estos casos lo 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, 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 estas 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 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 “Ubú 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 nosotros 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 *Ubú 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; dice 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, dice además; 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 convencidos 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; solo 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 internacional².

2 El texto del Método de Creación Colectiva es traducido al italiano: *Le maschere, il teatro*; Polacco: *Enrique Buenaventura a Nové Kolumbijské Divadlo* (1972); en francés "Théâtre 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



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 Buenaventura: “[...]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 propios³ 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:

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).

3 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 Odin Theater. Como se puede ver, solo uno de ellos latinoamericano.

“[...] 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 elaborar la fábula, tomando distancia, separándose del ‘estilo’ de la pieza” (Buenaventura, 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 este 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; adicionalmente y en cada uno 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 subacciones, 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 subacciones. Lo importante es que a partir de este análisis que puede durar quince o veinte 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; estas 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 aportar creativamente al equipo*; esto evidencia, entonces, el sistema de coevaluación, 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 autoaprendizaje, 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 parlamento por parlamento, didascalía por didascalía (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 fuera el caso; esto obligaba a que el director conociera el tema y tuviera una experticia en el manejo de grupos, que lograra regular las diferentes tensiones, discusiones, incompatibilidades, avances y atrasos en el proceso, críticas y autocríticas que debían, 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 aproximarse 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 mesa⁴ (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).

4 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 teórico-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.

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. Esta 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 (quince o veinte minutos) y se 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 son 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 calificarse 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 subgrupos 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 subgrupo 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, objetuales, etc., y a preparar el escenario; paralelamente el otro subgrupo 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 montaje; 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 codirectores 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 autocrítica 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 solo



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 esta 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 muy preciso en la hoja de ruta, 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 preparación⁵. 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 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 aplican 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.

5 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.

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 transcriptas 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 este “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 solo 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 las reglas eran las partes.

Es 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 Anexo 7: 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 este, 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 integrantes 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 permite 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 de la 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 el resultado 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 propone unas conclusiones generales sobre la base de oponer la situación virtual y la situación analógica; a continuación, pasa a una etapa en la que relaciona 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 *Commedia 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 supervivencia, 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 Mamá Grande, los mendigos de *El Menú*, metáfora de nuestra clase política, entre otros, que configuren 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 articulario 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 <i>Rite of passage</i> Estado alterado	Construcción del personaje
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

Producción sin método (antes de 1972)	Producción con método (después de 1972)
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 jerárquica	El director es visto como autoridad por sus argumentos y es autoridad en tanto lidera un proceso
Concepto del director	Concepto del grupo construido colectivamente
Improvisación para ilustrar concepciones del director o de los actores	Improvisación como herramienta de trabajo 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 4

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 Buenaventura 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 Licenciatura 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 iniciación 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; y con la resolución 2427 del 26 de diciembre de 1984, se 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:

Tabla 6: Diagrama de plan de estudios
(Buenaventura & Vásquez Zawadski, 1977: 17)

Primer año		Segundo año		Tercer año	
I	II	III	IV	V	VI
Taller de Expresión Corporal I	Taller de Expresión Corporal II	Taller de Expresión Corporal III	Taller de Expresión Corporal IV	Taller de Expresión Corporal V	
Taller de Expresión Corporal I	Taller de Expresión Corporal II	Taller de Expresión Corporal III	Taller de Expresión Corporal IV	Taller de Expresión Corporal V	
Taller Escénico I	Taller Escénico II	Taller Escénico III	Taller Escénico IV	Montaje I	Montaje II
Taller Central I	Taller Central II	Taller Central III	Taller Central IV	Taller Central V	Taller Central VI
Historia del Teatro I	Historia del Teatro II	Historia del Teatro III	Historia del Teatro IV	Seminarios de Teatro Colombiano I	Seminarios de Teatro Colombiano II
Semiología I	Semiología II	Semiología III	Semiología IV	Seminarios de teatro Latinoamericano I	Seminarios de teatro Latinoamericano II
Epistemología de la crítica teatral I	Epistemología de la crítica teatral II	Psicoanálisis I	Psicoanálisis II	Seminarios de Teatro Universal I	Seminarios de Teatro Universal II
Música I	Música II	Historia de Colombia I	Historia de Colombia II		

Cuarto año	
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	Taller Central VIII

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 vincula 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 desarrollar 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 en el 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 investigativo, 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, esta 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 en 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 permitía abordar el problema desde una perspectiva interdisciplinaria. Igualmente, había una evaluación del taller que contaba 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 es 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, este 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 significativa, 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 atravesado 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 significativa 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 necesaria contextualización en la que se vinculara el teatro con las prácticas sociales identificadas en el contexto. Adicionalmente, definía el teatro como una práctica significativa y social en la que era necesaria una acción docente investigativa, a la manera de otras áreas del conocimiento social.

De esta manera, 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; por esto, se proponía implementar modalidades de trabajo interdisciplinario y colectivo que en el contexto universitario, cultural y teatral del país constituirían 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 constituía 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 articulación 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 que más bien 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 que 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 este 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 en 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 dramática, 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 Colectiva 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, esta 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, pionera 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 incluyera un programa de Licenciatura en Teatro, puesto que el componente pedagógico era exclusivo de las Facultades de Educación y era potestad de estas 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 contemplaba 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.





Capítulo 5 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 falsa 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).

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. Así mismo, 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; 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 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 TV. 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 él 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 dirigió a la solución de un problema social de profesionalización de lo que hasta los años sesenta y setenta 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 propuso 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 veremos más adelante.

Una vez 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 él 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, esta 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 este 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 consciente e inconsciente del actor; lenguaje proxémico, que se refiere al desplazamiento 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 propuestas y a investigaciones sobre cada uno de ellos, con lo cual 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 teatrales. El documento tiene una estructuración metodológica desde la cual se despliega 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 estas 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 de 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 estos, 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 ejercicio; 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”. Este 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 este 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 pueden 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 Buenaventura 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 han 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 delate 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; estas 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 consciencia 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 de 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 problémica 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 problémica. 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 ejercicio, 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 exprese desde el uso de elementos del lenguaje no verbal; es decir que, “[...] la realización-transformación-adequación 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 esta 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, como 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), 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 consciencia. Por esto 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 este 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 que “[...] 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 finalmente ser construidos los definitivos; en este sentido, era fundamental 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 exploraban 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 quince 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 a partir de los resultados que presentaba cada equipo y que buscaba 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 ser resueltos 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 forma propone una serie de ejercicios con unas pautas de procedimiento que orienten la metodología general para la formación de actores, al respecto sostiene: “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).

Consecuente 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 el proyecto de la 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 planteó 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; este 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 este 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 estos 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 *Commedia dell' 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 espectador, 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 este otros temas, en otras asociaciones, por ser este 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 setenta. 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 los 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 Casa grande” 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 escena 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, de 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 debían posibilitar la creación de una hipótesis de trabajo que estuviera 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 proponía hacer uso de la improvisación, que permitía 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, lo que 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 permitan 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 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. Así mismo 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 esta 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 setenta.

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 este, 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 este 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 códigos (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) han 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) propuso 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 forma 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 espectadores 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 este 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 esta 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 este 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, este 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 objetivo. 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 gestualidad, 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 han 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 sesenta 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 este, 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 *Ubú 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” que 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. Estas 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; serán pues las improvisaciones que el equipo realice las que permitan 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 objetual.* 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 este 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 ponga en otro tiempo y lugar, con otros personajes y en otras situaciones y, por esta vía alterna, llegar 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 elementos 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, este requiere de un seguimiento de las acciones, antes y después de la ejecución del acto educativo; en este sentido, se pueden 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 comprensión de asuntos vinculados con el saber cultural construido alrededor de la teoría teatral.

En este sentido, el instrumento que permite vehicular 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 poder 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 destacar 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 los 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 permitiera 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.

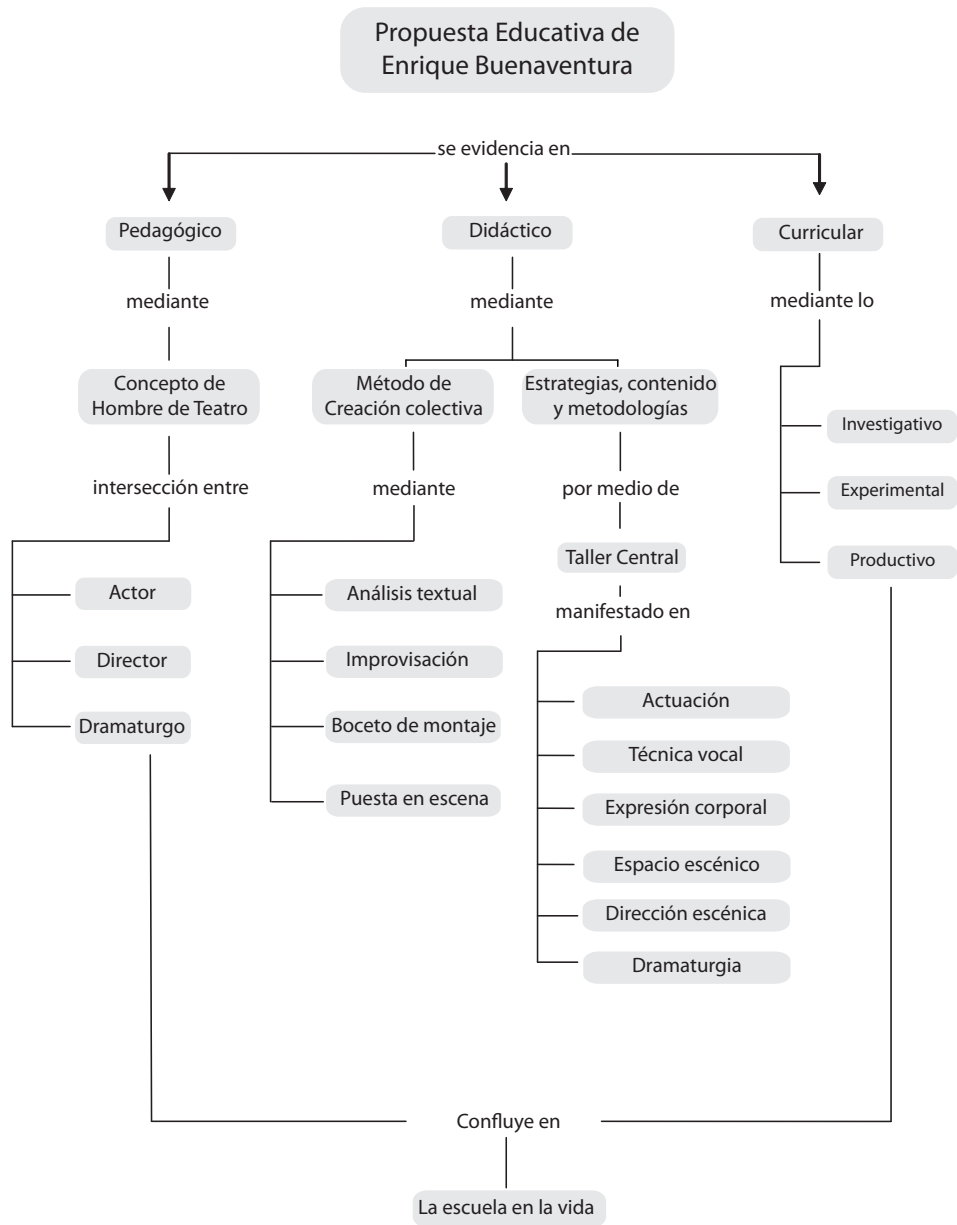


Conclusiones: hacia una propuesta educativa



Si hablamos de Enrique Buenaventura como maestro que transformó la enseñanza teatral en Colombia, tal como lo propone este trabajo, deberíamos preguntarnos 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:



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 incorporar 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 a 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 cuarenta 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 sesenta, por parte del Instituto Internacional del Teatro; allí Buenaventura tiene contacto con Jean Vilar, 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 sin cuenta*, *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 Búho, hoy Teatro La Candelaria.

Así mismo le permite al maestro tomar consciencia 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 consciencia 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 elemento 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 consciencia 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 setenta y ochenta 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 destacables, 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 *Ópera 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-teatro.

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 contextuales 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, entendido como una propuesta plenamente vigente y no 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 en 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 permitirían 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, conoce cuál 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 consciencia 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 producción 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 interdisciplinariedad 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 esta como el espacio que posibilita la construcción de conocimiento propio, con delimitaciones específicas del área del saber y con desarrollos 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.

Por lo anterior, 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 la incorporación de esta propuesta innovadora en los programas de educación superior en artes escénicas en el país (diecisiete 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 esta 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 diecisiete 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.
- _____. (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>, visitada 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.
- Buenaventura, Enrique. (1966b, mayo-junio) "Cómo se monta una obra en el TEC". En: *Revista Letras Nacionales*. Número 8, pp. 28-32.
- _____. (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: *Primer Acto.* Madrid. Número doble 163-164, 39 pp.
- _____. (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.).
- Buenaventura, Enrique. (1975a) *En la diestra de Dios padre.* Cali. (s.p.i.).
- _____. (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.).
- _____. (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 pp.
- _____. (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.
- _____. (1984a) *Aclaraciones sobre el teatro de los sábados*. Cali, 7 pp.
- Buenaventura, Enrique. (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 kinesia 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.
- _____. (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*. N° 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 pp.

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) "Actualidad de los clásicos". En: *Conferencia dictada en la Cámara de Comercio de Medellín*. Archivo del TEC. s.p.
- Buenaventura, Enrique. (1975) "Aproximación al Método en el teatro". Archivo del TEC.
- _____. (1980) "Apuntes para un Método". *Primer Acto* 183.
- _____. (1988) "Apuntes sobre dramaturgia". Ponencia leída en el XIV Congreso Internacional de Latin American Studies Association. Nueva Orleans.

- _____. (1969) "El arte no es un lujo". *Teatro y Política*. Ed. Émile Copferman. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- _____. (1967) "L'art n'est pas un luxe". *Partisans* 36, 80 pp.
- _____. (s.f.) *El arte nuevo de hacer comedias y el Nuevo Teatro*. Cali: Comisión de publicaciones del TEC.
- _____. (1978) "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro". *Documentos políticos* 135, 40-43 pp.
- _____. (1960) "Birds-eye View of the Latin America Theatre". *World Theatre*. IX.3: 265271.
- _____. (1962) "En busca de un método para la enseñanza teatral", *Periódico del Teatro Escuela de Cali*. Archivo del TEC.
- _____. (1966) "Cómo se monta una obra de Teatro en el TEC". *Letras Nacionales* II. 8: 2832.
- _____. (1969-1970) "Cómo se trabajó en *El convertible rojo*". *Folleto de publicaciones del TEC*.
- _____. (1973-1974) "Cómo se trabajó en *La denuncia*". *Primer Acto* 163-164, 36-39 pp.
- _____. (1974) *Letras Nacionales* 24: 87-91 pp.
- _____. (1974) *Conjunto* 19, 81-86 pp.
- _____. (1972) "In Colombia: An Invisible Theatre". *International Theatre Information*.
- _____. (1983) "Convención, percepción y connotación". Conferencia dictada en el I Encuentro de Teatristas Continental. Nueva York.
- Buenaventura, Enrique. (s.f.) "La creación colectiva como una vía del teatro popular". Archivo del TEC.
- _____. (1969) "Un cursillo de dirección en Teatro Estudio dado por Enrique Buenaventura". *Conjunto* 3.10: 69-71 pp.
- _____. (1980) "El debate del teatro nacional". *Conjunto* 43, 14-23 pp.
- _____. (1980) "El descubrimiento de lo cotidiano". Archivo del TEC.



- _____. (1958) "De Stanislavski a Brecht". *Mito* 21.
- _____. (1984) "La dramaturgia en el Nuevo Teatro". *Conjunto* 59, 3237.
- _____. (1982) *Estudios Marxistas* 70/80, 23: 83-90 pp.
- _____. (1987) "La dramaturgia del actor". *Espacio* II.2: 37-43 pp.
- _____. (1985) "Dramaturgia nacional y práctica social". Separata 1, *Actuemos* III.17: 12-18 pp.
- _____. (1975) "La elaboración de los sueños y la improvisación teatral". *Trabajo teatral* 4, 11-24 pp.
- _____. (1976) Entrevista. José Monleón, América Latina: Teatro y evolución. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1972) "Con José Monleón". *Primer Acto* 145, 25-27 pp.
- _____. (1980) "Con Félix Beltrán". *Nueva Gaceta* 1, 21-23 pp.
- _____. (1980) "Con Jorge Cornejo Polar". *Expreso*, 24 pp.
- _____. (1988) "El enunciado verbal y la puesta en escena". *Conjunto* 77, 39-44 pp.
- _____. (1980) "Ensayo de dramaturgia colectiva". *Conjunto* 43, 18-26 pp.
- _____. (1979) *Dramaturgia*. Cali: Comisión de Publicaciones TEC.
- _____. (1985) "El espacio escénico como espacio pictórico". *Documento* 2. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC.
- Buenaventura, Enrique. (1979) *Dramaturgia*. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC, 113 pp.
- _____. (1974-75) "Folleto-La diestra de Dios Padre, Montaje Escuela Departamental de Teatro", Archivo del TEC.
- _____. (1976) "The Impact of two Cultures". *International Theatre Informations*.
- _____. (s.f.) "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral". *Materiales* 285-296 pp.
- _____. (1987) "Metáfora y puesta en escena". Archivo del TEC.

- _____. (1978) "El movimiento teatral Colombiano en 1978".
- _____. (1978) "La mujer como actriz". Ensayo, s.p. Archivo del TEC.
- _____. (1975) "Notas al método del TEC". *Trabajo teatral* 4: 42-59 pp.
- _____. (1987) "Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)". *Espacios* II.2: 25-36 pp.
- _____. (1985) "Notas sobre Knesis y Proxemia". *Actuemos* III.17: 1-4 pp.
- _____. (1985) "Notas sobre el taller de Knesis y Proxemia: descripción de los ejercicios". *Actuemos* III.17: 5-12 pp.
- _____. (1988) "Notas sobre el teatro griego". Ensayo. Archivo del TEC.
- _____. (1988) "El Nuevo Teatro". Publicación del CEDRA, Centro de Documentación e investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana. Bogotá.
- _____. (1980) "El Nuevo Teatro y el Movimiento de Liberación Cultural": Ensayo. Archivo del TEC.
- _____. (1979) *El nuevo Teatro y sus relaciones con la estética*. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC.
- _____. (1977) "Por qué otra vez La diestra". *Polígamas* 4: 28-135 pp.
- Buenaventura, Enrique. (1985) "El problema de la dramaturgia nacional". *Boletín Cultural y bibliográfico*. Banco de la República.
- _____. (1979) "Problema, tema, mitema y conflicto". *Dramaturgia*. Cali: Comisión de publicaciones del TEC.
- _____. (1977) *Qué es la C.C.T.* Cali: Comisión de publicaciones del TEC.
- _____. (1966) "Realism in Ubu": Programa de Teatro para la producción en Ubu.
- _____. (1981) "Situación actual del teatro en América Latina". Festival y coloquio de teatro en el Tercer Mundo. Seul, Cora del Sur. Cali.
- _____. (1988) "Sobre la coherencia: en el trabajo sobre los Actos del Habla". Archivo del TEC.
- _____. "Sobre dramaturgia". Conferencia dictada en La Candelaria, Bogotá, 6 junio 1981. Archivo del TEC.



- _____. (1988) "Taller sobre 'Los actos del habla'". Archivo del TEC.
- _____. (1988) "Teatro e identidad cultural". Archivo del TEC.
- _____. (1981) "El teatro, un fin en sí mismo". Entrevista. *Revista Nueva* 77: 75-76 pp.
- _____. "Teatro y cultura". *Materiales*, 297-313 pp.
- _____. (1972) *Primer Acto* 145.
- _____. (1970) "Theatre and Culture". *The Drama Review* 14.2: 151-156.
- _____. (1987) "Teatro y literatura". Ponencia leída en Cornell University. Congreso de la Asociación de Colombianistas.
- _____. (1973/74) "Teatro y la historia". *Primer Acto* 163-164: 28-35 pp.
- _____. (1974) "Teatro y la política". *Conjunto* 22: 90-96 pp.
- _____. (1974) Pípirijaina 1.
- _____. (1975) "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (1)". *Estravagario*, El pueblo.
- Buenaventura, Enrique. (1975) "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (2)". *Estravagario*, El pueblo.
- _____. (1977) "Teatro y Universidad". Entrevista con Carlos Vásquez Zawadzki. Folleto publicado por la Universidad del Valle.
- _____. (1988) "Texto verbal y textos no verbales". *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Comunicación Teatral, 52-55 pp.
- _____. (1988) "Trayectoria y originalidad del teatro Colombiano". *Diógenes* 87: 57-63 pp.
- _____. (1972) "Las últimas experiencias del Teatro Experimental de Cali: Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea". *Conjunto* 14: 94-100 pp.
- _____. (1976) "Vida y muerte del Fantoche Lusitano". Ensayo. Archivo del TEC.
- _____. (1975) "Visión histórica-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecha en América Latina". Ensayo. Archivo del TEC.

- _____. (1965) "What is Realism Today?" *World Theatre* XIV: 132-33 pp.
- _____. (1972) "Apuntes para un método de creación colectiva". *Revista Teatro* III.9: 45-96.
- _____. (1980) *Primer Acto* 183: 82-105 pp.
- _____. (1980) "El debate del teatro nacional". Ponencia leída ante el Seminario sobre Teatro e Ideología. Ensayo, Archivo del TEC.
- _____. (1988) *Buenaventura: La vida es muy dura*. Documental. Dir.: Nicolás Buenaventura, Carlos Alberto Fernández y Julio González. Univalle TV.
- _____. (s.f.) Teatro Experimental de Cali, "Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC".
- _____. (1970) Cuadernos de teatro 3 y 4: Teoría y práctica del Teatro. Cali: Publicaciones del TEC.
- Buenaventura, Enrique. (1977) "Esquema general del trabajo colectivo del TEC". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Ed. Carlos José Reyes y Maida Watson. Bogotá: Colcultura, 314-346 pp.
- _____. (1973) "Gira por San Francisco y México". *Trabajo teatral* 3: 76-81 pp.
- _____. (1973) "El TEC habla de su próximo estreno". *Trabajo teatral* 3: 67-75 pp.
- _____. (1975) "El teatro y la clase obrera". *Trabajo teatral* 4: 106-107 pp.

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. (1965) "Enrique Buenaventura, hombre de teatro". *Letras Nacionales 1*, pp. 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. (1980) "Historia y realidad social en el teatro de Enrique Buenaventura". Conjunto 45, pp. 108-109.
- Galich, Manuel. (1974) "La denuncia: actual y continental". Conjunto 19, pp. 36-39.
- García, Luís Alberto. "Apuntes para abrir un debate sobre la ponencia de E Buenaventura". Magazín Dominical: *El Espectador*, 15 octubre 1978, p. 9.
- Garzón Céspedes, Francisco. (1980) "Prólogo". Teatro de E Buenaventura. La Habana: Casa de las Américas.
- González Cajiao, Fernando. "Enrique Buenaventura: el maestro". Letras Nacionales 32/33 (1977): 103-106.
- González Freire, Natividad. (1970) "A propósito de Enrique Buenaventura". Bohemia.
- 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. (1975) "La cuestión militar: Soldados". Trabajo teatral 4, pp. 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.



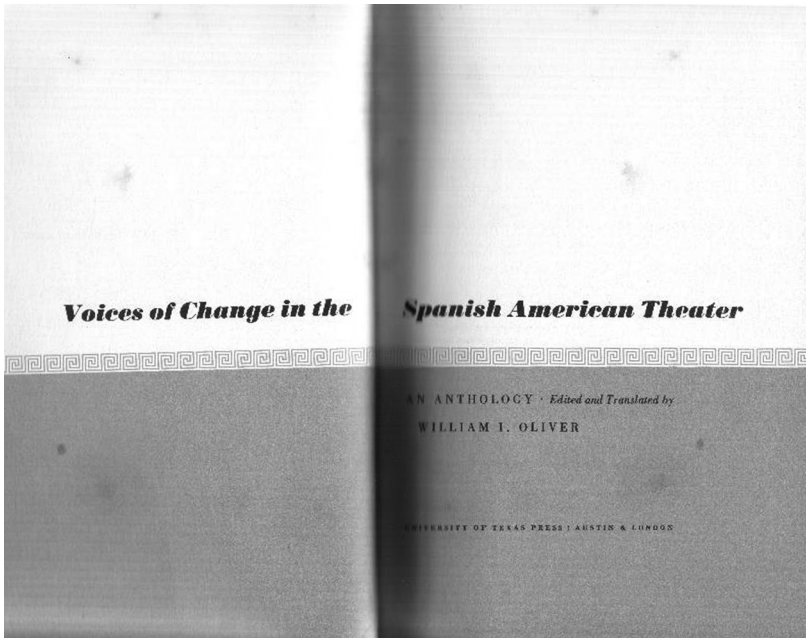
- Monroy Caicedo, Álvaro. "La tragedia del rey Christophe". *El Tiempo* 5 marzo 1963, 11.
- Parra Martínez, Nohra. "Ante todo teatro popular propone Enrique Buenaventura". *El Tiempo* 28 abril 1963, 11.
- Reyes, Carlos José. (1965) "Enrique Buenaventura el dramaturgo". *Letras Nacionales* 1, p. 85
- _____. "Proyección del TEC en el teatro Nacional". *Letras Nacionales* II.8 (1966): 33-36.
- _____. (1977) "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo". *Teatro de E. Buenaventura*. Bogotá: Colcultura.
- Rivas, Rómulo. "Entrevista a Enrique Buenaventura, director del TEC". Aquí. La noticia 13 agosto 1973.
- Santos, José Luís Alonso de. (1980) "Enrique Buenaventura y su método de creación colectiva". *Primer Acto* 183, pp. 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. (1979) *Enrique Buenaventura: le maschere, il teatro: Tesi e testimonianze del teatro sperimentale Colombiano*. Milano: Giangiacome Feltrinelli.
- 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.

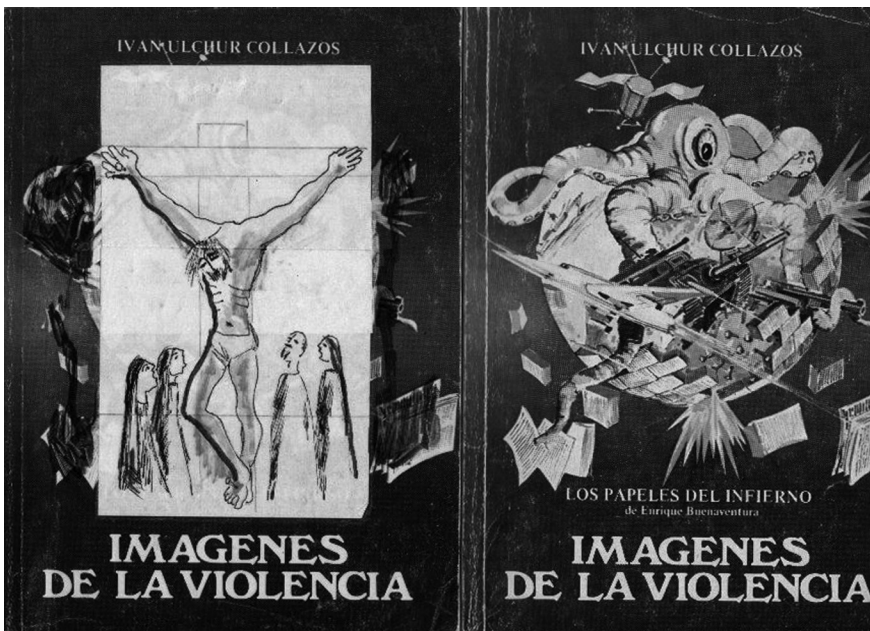
Anexos

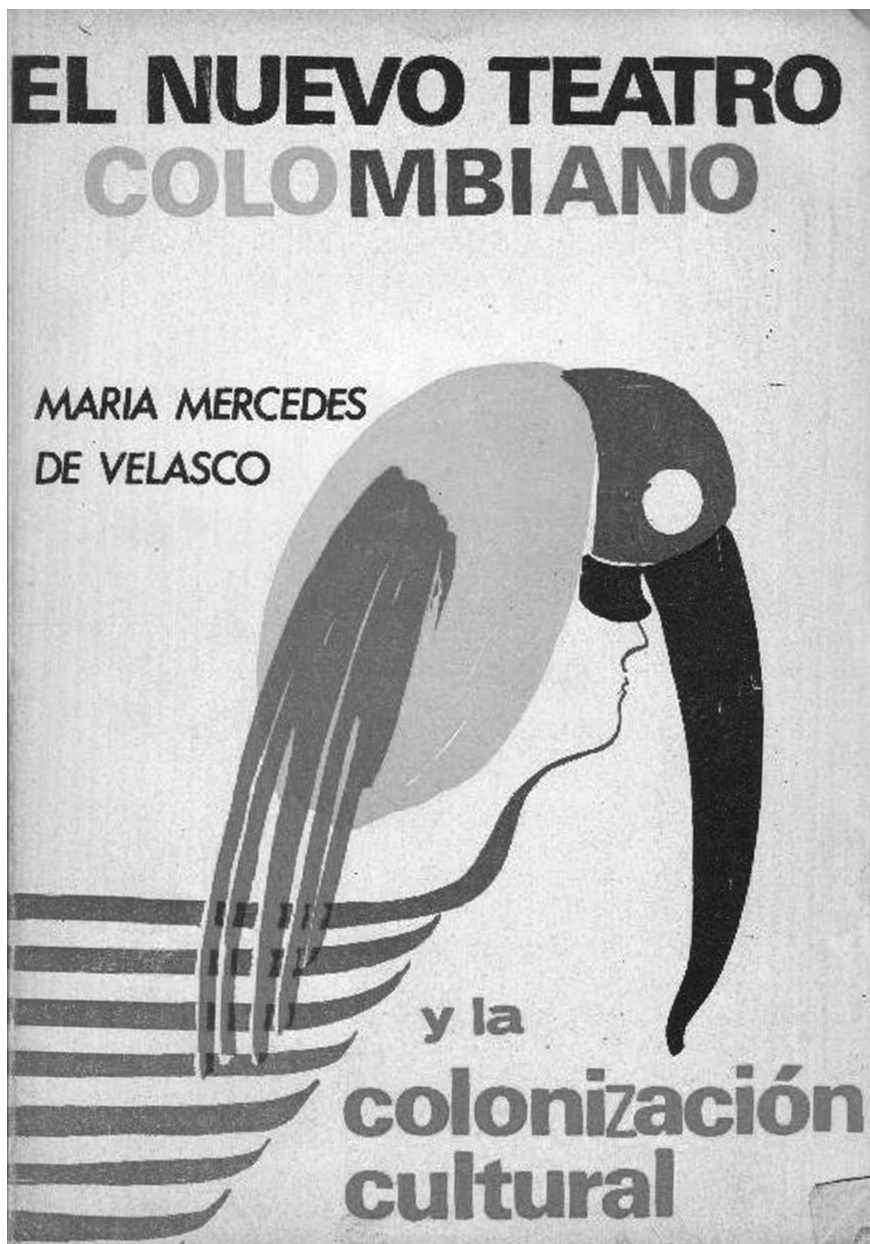


Anexo 1 Portadas de algunos libros y publicaciones en los que aparece Enrique Buenaventura













Anexo 2

Cronología: obras montadas por el TEC

- 1956: *Las convulsiones*, de Luis Vargas Tejada.
- 1957: *Petición de mano*, de Antón Chéjov.
Casamiento a la fuerza, de Molière.
El juez de los divorcios, de Cervantes.
- 1958: *Tío conejo zapatero*, de E. Buenaventura.
Tres pantomimas, de Mondragón y E. Buenaventura.
Las habladoras, de Cervantes.
En la diestra de Dios Padre, primera versión, de E. Buenaventura.
Sueño de una noche de verano, de W. Shakespeare.
- 1959: *El canto del cisne*, de A. Chéjov.
El oso, de Antón Chéjov.
El amor de los cuatro coroneles, de P. Ustinov.
Historias para ser contadas, de O. Dragún.
Plus el fantasma, de C. Machado.
Blanca Nieves y los siete enanos, de E. Buenaventura.
El que recibe las bofetadas, de Andriev.
Larga cena de Navidad, de T. Wilder.
El monumento, de E. Buenaventura.
Edipo Rey, de Sófocles.
La autopsia, de E. Buenaventura.
América, de E. Buenaventura.
Cristóbal Colón, de E. Buenaventura.
- 1960: *A la diestra de Dios Padre*, 2ª versión, de E. Buenaventura
La cenicienta, de E. Buenaventura.
Pinocho y los tres mosqueteros, de E. Buenaventura.
La zorra y las uvas, de Figerioide.
La loca de Chaillot, de J. Giroudoux.
- 1961: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega.
Llegaron a una ciudad, de Priestley.

- Caperucita roja*, de E. Buenaventura.
La tragedia del rey Christophe, de E. Buenaventura.
- 1962: *El enfermo imaginario*, de Molière.
La casa de Bernarda Alba, de F. García Lorca.
A la diestra de Dios Padre, 3ª versión, de E. Buenaventura.
Alí Babá y los cuarenta ladrones, de E. Buenaventura.
La guariconga, de E. Buenaventura.
Jaxmin Rose, de E. Buenaventura.
Juan sin tierra, de E. Buenaventura.
El canto del cisne, de A. Chéjov.
Los amores de Pierrot, de J.M. Binoche.
- 1963: *Simbad el marino*, de E. Buenaventura.
Barba Azul, de E. Buenaventura.
Ha llegado un inspector, de Priestley.
Arsénico y encaje, de Messerung.
Un réquiem por el padre de Las Casas, de E. Buenaventura.
- 1964: *La celestina*, de F. de Rojas.
La fierecilla domada, de W. Shakespeare.
- 1965: *Panorama desde el puente*, de A. Miner.
El espantapájaros que quería ser rey, de A. Malfatti.
Aladino y la lámpara maravillosa, de E. Buenaventura.
Edipo Rey, de Sófocles, 2ª versión.
- 1966: *Ubú Rey*, de A. Jarry.
Las sirvientas, de J. Genet.
- 1967: *La trampa*, de E. Buenaventura.
Arlequín servidor de dos patronos, de Goldoni.
Los inocentes, de E. Buenaventura.
- 1968: *Los papeles del infierno*, de E. Buenaventura.
Soldados, de Carlos José Reyes.
El metro, de L. Jones.
- 1969: *El fante de Lusitania*, de P. Weiss.
Seis horas de la vida de Frank Kulak, de E. Buenaventura.



- 1970: *El convertible rojo*, de E. Buenaventura
Soldados, 2ª versión, de C.J. Reyes/ E. Buenaventura
- 1971: *Soldados*, 3ª y 4ª versión.
- 1973: *La denuncia*, de E. Buenaventura
- 1975: *A la diestra de Dios Padre*, 4ª versión.
- 1976: *Vida y muerte del Fantoche Lusitano*, de Weiss/ Buenaventura.
- 1977: *La orgía*, de E. Buenaventura.
- 1979: *Historia de una bala de plata*, de E. Buenaventura
- 1982: *Ópera Bufo*, de E. Buenaventura.
Cantaliso, de E. Buenaventura.
Soldados, 5ª versión.
La orgía, 3ª versión.
- 1984: *A la diestra de Dios Padre*, 5ª versión.
La farsa de las equivocaciones, de E. Buenaventura.
- 1986: *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, de Aída Fernández,
 Helios Fernández y Nicolás Buenaventura.
- 1987: *El encierro*, de E. Buenaventura.
- 1988: *Escuela para viajeros*, de E. Buenaventura.
- 1989: *La estación*, de E. Buenaventura.

Anexo 3

Fichas para investigación documental

FACTORES	INDICADORES
Aspectos Formales	<ul style="list-style-type: none"> • Título • Autor • Fecha de publicación o elaboración • Estado • Número de páginas • Autores citados • Obras citadas

Asunto investigado	<ul style="list-style-type: none"> • Prosa de base • Particularidad significativa • Tema • Subtema
Delimitación contextual	<ul style="list-style-type: none"> • Clasificación cronológica • Clasificación por subtemas
Propósito	Clasificación y documentación de la obra de Enrique Buenaventura Alder
Enfoque	Hermenéutico
Metodología	Investigación básica-documental cualitativa
Resultados	Conclusiones
Observaciones	Anexos: índice-temas onomástica Glosario Autores

UNIDAD DE ANÁLISIS N°:

TÍTULO:

AUTOR:

FECHA DE PUBLICACIÓN O ELABORACIÓN:

ESTADO:

NUMERO DE PÁGINAS:

TIPO DE TEXTO:

PROSA DE BASE:

PARTICULARIDAD SIGNIFICATIVA:

AUTORES CITADOS:

OBRAS CITADAS:

TEMA:

SUBTEMA:

RESUMEN:

1. Unidad de análisis: Corresponde a un primer orden numérico arbitrario de una primera fase exploratoria.
2. Título: Empleado por el autor para nombrar el documento.



3. Autor: Para este caso todos corresponden al maestro Enrique Buenaventura.
4. Fecha de publicación o elaboración: Identificar la fecha de publicación del documento o de su elaboración.
5. Estado: Da cuenta de las características de presentación del documento en su legibilidad y completud.
6. Número de páginas: Corresponde a la cantidad de hojas que tiene el documento dependiendo de su estado.
7. Tipo de texto: Está definido según los fines de desarrollo o de difusión del conocimiento que se propone la investigación tales como: artículo, ensayo, libro de texto, manual, compilación, tratado.
8. Prosa de base: Define las características generales de la escritura. Ejemplo: narrativa, descriptiva, expositiva, instruccional; y la variedad estilística usada: formal-informal, general-específica, objetiva-subjetiva.
9. Particularidad significativa: Diferencia o resalta el contenido de los documentos de acuerdo a un corpus bibliográfico específico de un tema, estableciendo un significado o una semántica propia de su contenido.
10. Autores citados: Son el conjunto de referentes a los cuales acude el maestro en sus diversos temas.
11. Obras citadas: Presenta el conjunto de textos en su mayoría clásicos que son material de apoyo y estudio para un diálogo intertextual.
12. Tema: Proposición o texto que se toma por asunto o materia del discurso. En este caso elegimos como único tema la teoría teatral.
13. Subtema: Identifica la disciplina en la que se puede clasificar el documento.
14. Resumen: corresponde a una síntesis que se elabora a partir de una lectura cuidadosa del texto y que permite destacar: las ideas, conceptos, criterios y puntos de vista más relevantes.

Anexo 4

Reseña de la vida de Enrique Buenaventura

1925. Nace en Cali, Colombia.
1940. Termina bachillerato en esa ciudad. Estudia luego artes plásticas y filosofía en la Universidad Nacional.
1945. Viaja al departamento del Chocó. Escribe cuentos de la selva, e inicia sus investigaciones en el folclor negro e indígena, ambos extraordinariamente ricos y originales en esa zona de la costa del Pacífico.
1950. Trabaja en Cali como periodista, escribe cuentos y poemas, elabora libretos de radioteatro. Se inicia como actor en una carpa, mezcla de teatro y circo. A fines de año parte con la Compañía Teatral Argentina de Francisco Petrone a Caracas. Disuelta la Compañía vuelve al periodismo, en esa ciudad, en el diario *El Nacional*.
1951. Trabaja de periodista y de marinero en Trinidad.
1952. A través de la selva amazónica llega a Brasil. Se detiene en Recife, donde vuelve al teatro con el Teatro do Estudante de Hermilo Barba Filho.
1953. Se inicia en el Candomblé, en Bahía y estudia a fondo los rituales afroamericanos.
1954. En Buenos Aires se relaciona con el Movimiento de Teatro Independiente. Monta sus obras iniciales con un grupo que forma en esa ciudad.
1955. Viaja a Chile. Dicta conferencias 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. A fines de año es llamado a Colombia porque se ha fundado una escuela de teatro.
1956. Orienta la escuela sin figurar porque el gobierno militar no está dispuesto a nombrarlo director. Empieza investigaciones sobre formas folclóricas de representación y literatura oral. Estas investigaciones se concretan en cuentos folclóricos y dramatizados, en un misterio de carácter contemporáneo y popular y en una pieza de indudable importancia para el teatro nacional: *A la diestra de Dios padre* (primera versión). Paralelamente lleva adelante el montaje de obras clásicas: Shakespeare, Sófocles, Lope de Vega.



1960. Invitación del grupo a París, al teatro de las Naciones, donde se presentan: *A la diestra de Dios padre* e *Historias para ser contadas* de O. Dragún.
1961. Estudios en París, en la Universidad del Teatro de las Naciones, escribe allí *La tragedia del Rey Kristophe*. Trabaja en la radio televisión francesa como libretista y director. Hace un programa para África sobre folclor negro del litoral Pacífico. Viaja a Roma y Milán con una beca del Instituto Internacional de Teatro.
1963. Regresa a Colombia. Se funda el TEC (Teatro Escuela de Cali) como compañía de teatro oficial bajo su dirección. Escribe *Un réquiem por el padre de las Casas* y gana el premio de teatro Latinoamericano de la UNESCO con *La tragedia del Rey Kristophe*. Publica en la revista *Mito*, el ensayo: "De Stanislavsky a Brecht". Publica en revistas cuentos y poemas. Dirige *La discreta enamorada* de Lope de Vega.
1964. Hace una traducción de *La fierecilla domada* de Shakespeare y monta *La Celestina* de Fernando Rojas.
1965. Hace una versión de *Edipo Rey* de Sófocles.
1966. Con Jacqueline Vidal traduce y fusiona todos los *Ubús* de Alfred Jarry en un espectáculo. Comienza a trabajar en su pieza: *La trampa*.
1967. Termina *La trampa* y dirige, en Bogotá, *Macbeth* de Shakespeare. *La trampa* provoca censura. Los auxilios oficiales al TEC son suprimidos y este desaparece como institución oficial. Queda la escuela de teatro. Escribe la obra *Los inocentes*, inspirada en Monserrat de Manuel Robles.
1968. Hace una versión de *Soldados*, original de Carlos José Reyes. Escribe *Los papeles del infierno*, pieza compuesta de varios episodios y profusamente montada en el país, en América Latina, en Europa y USA.
1969. Versión de *El Canto del fanteche lusitano* de Peter Weiss. Escribe la pieza *Seis horas en la vida* de Frank Kulak. Monta *Los Siete pecados capitales* de Brecht. Sale de la escuela de teatro. El TEC se convierte en teatro independiente con sede propia. Ingresa como profesor de literatura en la Universidad Santiago de Cali.
1970. Es jurado del premio Casa de las Américas de Cuba, sección Teatro. Dicta en el Teatro Estudio de la Habana un curso de creación colectiva. A partir de las experiencias con el TEC y con la colaboración de Jacqueline Vidal, propone un método de creación colectiva, el cual ha sido traducido al francés (Ediciones Máspero 1975) al inglés (Popular Theater for Social Change in Latin American, UCLA

Latin American Studies). Al italiano (LeMaschere, il teatro Feltrinelli, 1979). Escribe *El convertible rojo*.

1971. Escribe un ensayo: "La elaboración de los sueños en Freud y la improvisación en la creación colectiva". Viaja con el TEC al VIII Festival de Teatro de Nancy (Francia). Después del festival, el grupo es invitado por Jean Louis Barrault del Teatro Recamier, donde se presenta durante un mes. Función de *Soldados* y charlas sobre teatro en el Théâtre du Soleil. Pedro Rey filma, en ese mismo teatro, una película con partes de varias obras. Con el grupo viaja a Roma y se presentan en el Festival Premio Roma, en el teatro Elíseo. Escribe *La denuncia*. Dicta un seminario en Quito (Ecuador) sobre creación colectiva.
1972. Viaja con el grupo a San Francisco (California) y se presenta en el I Festival de Teatro Latinoamericano de esa ciudad. En San Juan Bautista el TEC y el Teatro Campesino de Luis Valdés realizan un intercambio de experiencias. Gira del grupo por Santa Cruz, Berkeley, Stanford, Los Ángeles. Primera gira por México, Toluca, Puebla, Ciudad de México. Dicta charla en la UNAM.
1973. Se estrena *La denuncia* en el primer Festival Mundial de Teatro de Manizales, Colombia. Viaja a Puerto Rico a la I muestra de Teatro Latinoamericano. Se presenta luego en Caracas, Venezuela. En todos esos lugares dicta cursos sobre creación colectiva.
1974. Escribe para títeres: *La hija del jornalero que se voló con un jilguero* y *La sopa de piedras*. Segunda gira por México y Centroamérica dictando cursos y charlas y representando el repertorio del grupo. Al regreso escribe *Los comuneros*, *La tierra*, monta *La madre* de Brecht y escribe *El menú*, la pieza profusamente montada en Latinoamérica e incluida en antologías de teatro Latinoamericano.
1975. Versión libre de *El Canto del Fantoche Lusitano* con el título de *Vida y muerte del fantoche lusitano*. Cuarta versión de *A la diestra de Dios padre*.
1976. Viaja con el grupo a Italia. Presentaciones en L'Aquila, Roma y Milán. Dicta en Milán un cursillo sobre estética del nuevo Teatro. Al frustrarse una gira por Italia, viaja el grupo a París y se presenta en el Théâtre du Soleil por gentileza de su directora. Es invitado a Caracas por el Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro, para escribir una obra de tema latinoamericano, en compañía de los dramaturgos Oswaldo Dragún, César Rengifo y Emilio



- Carballido. Resuelven escribir cuatro piezas cortas que conforman un espectáculo. Escribe *Historia de una bala de plata*. (Primera versión).
1977. Gira del grupo por Europa. Antes de la gira, Buenaventura dicta en Rennes (Francia) un seminario teórico-práctico sobre el trabajo colectivo. El grupo se presenta luego en Rennes, invitado por el Festival de las Artes Tradicionales. Viaja a Polonia, después a España, en Barcelona y Madrid dicta cursos y conferencias. Gira por el resto de España y viaja a París al Teatro de las Naciones. Foros, debates y conferencias en París. Regresa a Colombia. La Universidad del Valle le otorga el doctorado Honoris Causa en Letras y pasa a ser profesor titular de la Universidad por iniciativa del rector Álvaro Escobar Navia, gran conocedor del trabajo del TEC.
1978. Invitación al TEC para participar en el Festival Cervantino de Guanajuato, México. Cursillo sobre teatro en la UNAM.
1979. Dirige su obra: *Historia de una bala de plata*, que se estrena en la Muestra Regional de Teatro de Cali y luego en el Festival Nacional del Nuevo Teatro de Bogotá. Termina su ensayo sobre Dramaturgia colectiva. Lleva a cabo una investigación sobre Kinesis y Proxemia en la escena y elabora materiales sobre enseñanza de la actuación.
1980. *Historia de una bala de plata* gana el premio Casa de las Américas. Guión para un cortometraje sobre el Nuevo Teatro. Elabora mensajes para el III Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, organizado por el FITEI Portugal. Recibe el premio Ollantay 1980, en el rubro de Hombre de Teatro. El premio fue otorgado por el CELCIT de Venezuela.
1981. Invitación y asistencia al V Festival de Teatro y Coloquio de Tercer Mundo, en Seúl, Corea. Participa como invitado en el Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe. La Habana, Cuba. Atiende la invitación al IV Festival Internacional de Teatro Expresión Ibérica y al Simposio Festival de Teatro en la Universidad de Kansas, Lawrence, USA. Conferencia dictada en el Auditorio de la Cámara de Comercio: La actualidad de los clásicos. Su obra *Historia de una bala de plata* es traducida al inglés para ser publicada en USA. El artículo: "Situación actual del teatro en América Latina" es publicado en la Revista *América Theatre Review*, Lawrence, Kansas, USA.
1982. Gira con el TEC a Venezuela, atendiendo invitación del V Festival Mundial de Teatro en Caracas. Dicta con los actores, seminarios

sobre creación colectiva. Es invitado a Ecuador por la Asociación de Teatro del Ecuador. Dicta seminarios. Con el TEC realizan funciones de *Historia de una bala de plata y Soldados*. Viaja a Alemania, invitado por el Berliner Fetspiele, donde dicta conferencias. El Museo del Barrio, dirigido por Jack Agüeros, organiza una retrospectiva de dibujo de Enrique Buenaventura, Nueva York, USA.

1984. Elabora los textos de *La gran farsa de las equivocaciones*, con base en los textos de *El presidente* y *La audiencia* de *Los papeles del infierno*. Exposiciones de pintura: Cámara de Comercio y Universidad Libre, Cali, Museo Omar Rayo: Retrospectiva de su obra pictórica, Roldanillo (Valle).
1985. Dirige *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad* original de Nicolás Buenaventura Vidal. Montaje de la quinta versión de *A la diestra de Dios Padre*. Gira Nacional. La Junta Regional de Cultura otorga a Enrique Buenaventura el Calima de Oro.
1986. *El entierro*. Un antiguo intento para recrear en el teatro el mito elaborado literariamente por Gabriel García Márquez en *Los funerales de la mamá grande*, se vuelve el punto de partida para un nuevo espectáculo. El método de trabajo del TEC se sigue modificando en el sentido de una mayor rigurosidad en el uso de la improvisación para la creación de los diferentes códigos del espectáculo teatral.
1987. El TEC es invitado a Argentina por el Teatro General San Martín de Buenos Aires: temporada de un mes con cuatro obras: *A la diestra de Dios padre* (V Versión), *Ópera Bufo*, *El encierro* (nueva versión de *El entierro*) y *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad* de Nicolás Buenaventura Vidal. A finales de año el TEC es invitado al Festival Iberoamericano del Cádiz, España y realiza una gira por toda la provincia de Córdoba, Andalucía.
1988. Inspirado en el cuento de Juan José Arreola, escribe *Escuela para viajeros*. La obra se presenta en Bogotá.
1989. Segunda versión de *Un réquiem por el padre de las Casas*. Escribe *Crónica* y *La corista*, esta última inspirada en el cuento homónimo de Antón Chéjov. Vuelve al tema de Arreola y escribe *La estación*, presentada en el Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá. Escribe *El ánima sola*, inspirada en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla. Empieza a escribir *Proyecto piloto*, que termina a fin de año.
1990. Siglo XXI, editorial, publica una selección de sus obras (once piezas) con el título de *Los papeles del infierno y otros textos*. Viaja a USA,



- a Irving, donde hace un montaje de su obra *La maestra*. Recibe el premio Aplauso, en Bogotá.
1991. Trabaja en un libro de cuentos: *La mujer y el diablo*, escritos durante un largo periodo y publicados algunos en suplementos y revistas. Trabaja en el montaje de *Proyecto piloto*.
1992. Presentación en el Teatro y Municipal de las obras *La estación*, *Proyecto piloto*, *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*. Participó con la obra *Crónica* en convocatoria de Dramaturgia con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, proporcionada por el Centro Cultural Guadalupe de San Antonio Texas, USA. La obra en mención recibe por unanimidad el premio único por jurado de dramaturgos y profesores de universidades de los Estados Unidos. Estreno mundial de la obra *Crónica*, cuya puesta en escena es de Jacqueline Vidal en el XVI festival Tenaz en San Antonio, Texas, USA. Estreno nacional de la obra *Crónica*, para las universidades del Valle del Cauca.
1993. Escribe *El nudo corredizo*, que se divide en *El lunar en la frente* y *El dragón de los mares*.
1994. Temporada con *El lunar en la frente* dirigida por Jacqueline Vidal.
1995. Trabaja en dos obras *La huella* y *Paulina*. Temporada con *Crónica* y *El nudo corredizo* en Bogotá y seminario de dramaturgia en La Casa del Teatro.
2003. Muere en Cali a la edad de 78 años.



PREMIO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL

2011

SEGUNDO PUESTO

Teatro Híbrido

Representaciones contemporáneas
de violencia, muerte y dignidad
en el teatro colombiano



CAROLINA GARCÍA CONTRERAS



Contenido

CAROLINA GARCÍA CONTRERAS	237
INTRODUCCIÓN	239
Reflexiones fronterizas hacia una pregunta de investigación	240
Primeras conceptualizaciones	241
Sobre el contexto y el subcontexto	243
Teatro Varasanta: un espacio contemporáneo para la creación	243
Bojayá, Mayo de 2002: cuando la realidad supera la ficción	246
Anotaciones sobre la metodología	248
CAPÍTULO 1	
Navegando entre dos aguas: el teatro y la antropología	251
Del origen y el continuo retorno: el teatro y el ritual	254
Hacia una antropología del teatro:	
representaciones de violencia, muerte y dignidad	260
El teatro y su alquimia: un espacio	
humanamente transformador y socialmente transgresivo	266
Teatro políticamente híbrido	271
CAPÍTULO 2	
Teatro Varasanta: las huellas itinerantes de una pasión	281
Hacer teatro en Colombia: territorios de violencia y pasión	282
Varasanta: los símbolos detrás de la palabra	286
Memorias de grupo, su gente y sus apuestas estéticas	289
Beto Villada	293
Liliana Montaña	294
Isabel Gaona	294
Fernando Montes	295
Recorridos urbanos: De casa en casa	299
La Casa de la Guaca	299
La casa de las pulgas. Aquí nació Kilele	302
La casa de la bóveda blanca. ¿Por fin una sede propia?	304
CAPÍTULO 3	
El texto de Kilele: letras, memoria y selva	307
El Dramaturgo y sus motivos	309
La gestación del texto: escritura como viaje y confrontación	312
Llegar a la selva no fue fácil	313
Por el río Atrato	314
El retorno a la ciudad	318
El texto: una aproximación analítica desde los	
referentes vivos, los personajes y los cronotopos	319
Personajes	322
Acción, tiempo y espacio: cronotopo	332
CAPÍTULO 4	
Fibras delicadas: cuerpo, emoción y	
 subjetividad en el proceso de creación	339
El nacimiento de un anhelo. Momentos del	
proceso creativo: temas y acciones	341

Zonas de contacto: cuerpo y entrenamiento físico	347
Aspectos fundamentales del entrenamiento en el proceso creativo	349
Relatos del yo y los otros: emoción, duelo y subjetividad	355
CAPÍTULO 5	
La dama oscura: muerte y ritualidad afrochocoana en la puesta en escena	363
Espiritualidad, ritualidad y muerte	366
Medios de producción simbólica: elementos de la puesta en escena	373
Espacio escénico y objetos	373
Vestuario y maquillaje	381
Musicalización e instrumentos	389
CAPÍTULO 6	
El público nómada: un encuentro irreplicable con el otro	395
119 funciones por cada persona muerta:	
suspiros, silencios y lágrimas	396
Compromisos sociopolíticos y espirituales: gira por el Chocó	402
Las fases del drama social	408
CAPÍTULO 7	
Consideraciones finales	411
CAPÍTULO 8	
Consideraciones éticas	419
BIBLIOGRAFÍA	420
Web y Redes sociales	425
Documentos de referencia	426
Corpus de prensa	426
Videos	426
ANEXOS	427
Anexo 1: Mapa de ubicación en Bogotá de la sede del teatro Varasanta	427
Anexo 2: Mapa de ubicación de Bojayá-Chocó	427
Anexo 3: Primera noticia sobre la masacre de Bojayá en el periódico <i>El Tiempo</i> (04 de mayo de 2002)	428
Anexo 3.1. Artículo del periódico <i>El Tiempo</i> sobre la masacre de Bojayá (06 de mayo de 2002)	429
Anexo 3.2. Artículo del periódico <i>El Tiempo</i> sobre la masacre de Bojayá (08 de mayo de 2002)	430
Anexo 3.3. Artículo del periódico <i>El Tiempo</i> sobre la masacre de Bojayá (06 de mayo de 2002)	431
Anexo 4: Artículo del periódico <i>El Tiempo</i> : "Chocó maldijo a los asesinos" (12 de mayo de 2002)	432
Anexo 5: Artículo de Florence Thomas sobre la masacre en Bojayá (mayo 2002)	433

Dedicado a mis padres

*Hernando García y Elvia Contreras: cómplices de viaje,
guerreros infatigables, cálido refugio. Su amor me fortalece.*





Carolina García Contreras



Carolina es Magíster en antropología de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo de grado obtuvo Mención Meritoria en el 2010. Es investigadora teatral desde el año 2004 y fue integrante del Centro de Investigación y Experimentación Escénica, dirigido por Santiago García entre los años 2004 y 2006. Este centro publicó dos volúmenes del libro *Ánton Chéjov 100 años*, sobre la vida y obra del dramaturgo ruso. En el año 2005, realizó la investigación *El Teatro Comunitario, un escenario para la vida* con el grupo Pandora Teatro. En el año 2010 participó en el xx Encuentro Internacional de Pedagogía Teatral - Puente de los Vientos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen del Odín Teatret. En el año 2011 ganó el Premio Nacional de Investigación Teatral con la investigación que se presenta en este libro, la que también fue presentada al Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT en Buenos Aires, Argentina.

Se ha desempeñado como docente de la Universidad del Rosario y como coordinadora de cátedras de la Universidad Nacional de Colombia.

INTRODUCCIÓN

... Un día, Dios le permitió a un hombre subir al cielo y contemplar las vidas de los hombres. ¡Qué inmenso mar de luces! Unas son chiquitas y pálidas, casi arrastradas por el suelo. Pero otras son gruesas y fuertes como los cirios pascuales. Muchas son serenas aunque el viento las azote con fuerza pero hay otras que chisporrotean como las velas de sebo...

NOELIA EN *KILELE*, UNA *EPOPEYA ARTESANAL*.

TEXTO DE FELIPE VERGARA

Esta investigación –realizada como tesis de maestría en antropología de la Universidad Nacional de Colombia– nace de una profunda convicción del poder transformador y libertario del arte como expresión del ser en tiempos de cólera. Diré al lector o lectora que este viaje de exploradora estuvo cargado de preguntas, renunciaciones, anhelos, miedos y certezas que me llevaron a entender el significado de la persistencia. En el equipaje llevé mis memorias de algunos caminos que recorrí en el teatro desde los seis años hasta hoy, siendo consciente de que esos recuerdos impulsaron mi gusto por la investigación teatral. Este trabajo es para mí una apuesta personal primordialmente en dos sentidos: primero, posee un carácter interdisciplinar que plantea un cruce dialógico entre la antropología y el teatro, donde sus fronteras se vuelven difusas y se crea una permeabilidad de contenidos y formas que contribuyen a la construcción de conocimiento en las dos orillas. Segundo, constituye una forma de entender fenómenos vinculados a la violencia, por medio del análisis de la representación que se crea en el interior de un grupo de teatro contemporáneo.

Dicha violencia, que desafortunadamente hace parte de nuestra historia como país, está llena de discursos reiterativos, de sobresaturaciones mediáticas, de prensa roja, de repeticiones que nos avivan la indiferencia



y hacen parte de un universo de imágenes que como colombianos nos han acompañado desde que éramos niños. Dentro de esas múltiples lecturas y miradas sobre la violencia y la muerte hay una que llama la atención: las representaciones que desde el trabajo con el cuerpo, la emoción y la escritura, realizan unas personas civiles a través del arte, específicamente desde el teatro. El cómo lo hacen los y las protagonistas, lo que genera en estos y en la sociedad civil en general, es lo que me inquietó desde un principio.

Hablar de un teatro híbrido resulta una forma compleja de aproximarse a un hecho teatral desde tres puntos fundamentales: primero, desde una transversalidad de contenidos que cruzan el arte escénico con la antropología y los discursos culturales. Segundo, plantea la permeabilidad y la convivencia deconstructiva de distintas formas-lenguajes estéticos con posiciones políticas disidentes. Tercero, hace una relectura analítica compuesta de diversos fragmentos, memorias e imágenes de la violencia y muerte en el país, desde una perspectiva poscolonial. Ese carácter híbrido traspasa los contenidos y las formas de esta investigación.

Reflexiones fronterizas hacia una pregunta de investigación

La antropología y el teatro han tenido distintos vínculos. Uno de ellos, quizás el más estudiado, es el referente al ritual. Según Giorgio Antei (1989) los orígenes del teatro se encontrarían en los rituales sagrados de antiguas culturas donde se representaban sucesos de este tipo. Así pues, ritual y teatro han estado estrechamente vinculados. En el siguiente fragmento Antei (1989) expone los orígenes del teatro desde una perspectiva antropológica: “Lugar sagrado, es decir, el espacio único y distinto del entorno, donde la fantasía creativa y mitológica de los pueblos antiguos, evolucionaba periódicamente y representaba el origen social del hombre”. De esta manera, se dice que el teatro empezó a considerarse como tal cuando desertó del ritual, tomó forma en la puesta en escena con unos elementos propios y se empezó a presentar un número determinado de personas.

Por su parte, la antropología toma también del teatro sus metáforas y algunos de sus elementos para hacer una reflexión sobre procesos culturales y fenómenos sociales, de manera tal que en conceptos como el de drama social de Víctor Turner, se usan elementos del teatro como recurso metafórico para el análisis social. Turner (1969) desarrolla la teoría del

drama social, para lo cual analiza los procesos rituales –utilizando elementos del teatro– en donde se escenifican principios estructurales de la sociedad que producen significados y contradicciones en el seno de la misma.

Por su parte, Jeffrey Alexander (2006), tiene un concepto contemporáneo que denomina *performance social*¹. Este autor afirma que “en cada actuación social y teatral subyace el entramado de representaciones colectivas que componen la cultura, el universo de códigos y narrativas básicos y el recetario de las configuraciones retóricas con el cual se diseñan todas las actuaciones. Dentro de este universo más amplio de significados, los actores eligen los caminos que quieren tomar, el juego específico de significados que quisieran proyectar”.

Estos cruces fronterizos, algunas charlas, silencios y experiencias propias me llevaron a la pregunta central de investigación ¿Cómo transcurre el proceso de creación, puesta en escena y representación contemporánea de la violencia, la muerte y la dignidad, al interior de un grupo de teatro colombiano? A lo largo de esta investigación intento responder esta pregunta.

Primeras conceptualizaciones

La obra teatral es un producto artístico inmerso en unas narrativas estéticas y un contexto determinado que traspasa y pone en tensión lo simbólico, en tanto lenguaje expresivo y detonador de significados. Dicha obra teatral circula en “un conjunto de estructuras de significación” llamado cultura, denominado así por Clifford Gueertz (1978). Él ubica el arte dentro de un sistema donde circulan objetos y procesos en torno a un conjunto de categorías y valores que sectores de nuestra sociedad han convenido como legítimos para ordenar. El autor considera que durante el siglo xx el arte, así como la antropología y la historia del arte, han sido los encargados de

1 Para plantearlo hizo un recorrido histórico por la noción de ritual y planteó que las sociedades antiguas vivían en estructuras sociales fusionadas y que en tales universos simbólicos las actuaciones culturales asumían la forma de “ritual”. La actuación ritual, según el autor, se orienta por mitos de las distintas sociedades que son personales, inmediatos e iconográficos. A través de la pintura, el maquillaje y la composición del cuerpo físico, los participantes en el ritual buscaban, no metafóricamente sino literalmente, convertirse en el texto representativo inmaterial, sería su propósito sugerir la fusión del humano y el tótem “hombre y Dios” sagrado y mundano. Los roles en las actuaciones rituales, igualmente, emergen allí directamente y sin mediación, desde la misma sociedad. Se detiene después en las sociedades tempranas y en la complejidad social y *performance* cultural post ritual para llegar al surgimiento del teatro a partir del ritual, y con él la noción de drama social.



clasificar los objetos y prácticas culturales en un sistema cuyos criterios de organización giran en torno a la inclusión/exclusión a partir de características como lo auténtico, lo original, lo innovador, entre otros.

En ese sistema de procesos y circulación el quehacer teatral se enmarca en lo que Patrice Pavis (1980) llama “prácticas culturales relativas al espectáculo”, donde se sitúan las puestas en escena occidentales, los rituales teatralizados o los espectáculos tradicionales no europeos que implican una contextualización, una preparación con unas condiciones específicas. Trae consigo unas reacciones del público implicado y está inmerso en prácticas socioculturales que “transportan” al espectáculo y le dan significado al mismo. El autor lo denomina como una “cultura en acción”.

Partiendo de estas primeras conceptualizaciones me acerqué a unos referentes teatrales, a manera de antecedentes, que fueron en primer lugar el teatro de la posguerra: el teatro pobre de Jerzy Grotowski, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro del absurdo, con uno de sus principales exponentes: Samuel Beckett. Estos teatros fueron testigos del panorama de muerte, desesperanza, confusión y desolación que dejó la Segunda Guerra Mundial y en los que encontré una de las formas como los artistas alzaron su voz frente al holocausto nazi y ante las condiciones de miseria y soledad que dejaron estos hechos. En segundo lugar tomé como referente al teatro latinoamericano de los setenta, su historia y los recorridos políticos de grupos insignes de teatro latinoamericano como: el Teatro Malayerba de Ecuador, el Teatro Yuyuascani de Perú y el Teatro La Candelaria de Colombia. La aproximación hecha por estos grupos me sirvió para encontrar vínculos directos entre el teatro y lo político y las realidades sociales que están marcadas por dictaduras, desapariciones, exilios y otras fatalidades, pero también hablan de la resistencia, la dignidad y el coraje de los pueblos latinoamericanos.

El concepto de representación lo utilizo de dos maneras: como **representación** en sí misma, entendida como el producto del significado a través del lenguaje (Hall, 2002). Este es transmitido y se vuelve colectivo. No es una mera relación de imitación, un reflejo de la realidad, una correspondencia entre la palabra y el mundo real, sino que constituye un lenguaje mediado por imaginarios y por todo un universo simbólico que crea imágenes sobre el mundo. Por otro lado, lo utilizo como **representación escénica** en el sentido teatral de la palabra, donde un actor o actriz le da presencia a un personaje, quitándole todo lo que en él es ausente, dándole vida y consistencia. Así pues estos dos sentidos de un concepto se articulan encontrando

modos de nombrar aquello que “se pone en el papel de”, aquello que es cargado de sentido por medio del lenguaje y de imágenes artísticas.

Estas primeras conceptualizaciones son la base para dar forma a los planteamientos teóricos que expongo a lo largo de este trabajo.

Sobre el contexto y el subcontexto

A continuación hago una primera contextualización del grupo Teatro Varasanta, con el que realicé el trabajo de campo de la presente investigación durante el 2009 y el 2010. Después me remito a los hechos de Bojayá del 02 de mayo de 2002 que inspiraron la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, hechos que en este trabajo forman un subcontexto.

Es importante aclarar que esta investigación profundizó en algunos elementos de la cultura afrochocoana relacionados con el teatro, pero no ahondó en las implicaciones psicosociales y políticas que trajeron estos hechos para los habitantes de Bojayá.

Teatro Varasanta: un espacio contemporáneo para la creación

Elegí este grupo de teatro por unos criterios fundamentales: primero, porque es un grupo que en su trabajo artístico e investigativo muestra una cercana relación con elementos antropológicos. Segundo, porque en *Kilele*, así como en otras obras, el grupo muestra preocupación y compromiso social frente a la realidad del país. Tercero, porque tiene una forma singular y propia de entrenamiento físico y de acercarse de manera colectiva al proceso de creación artística. Cuarto, porque está ubicado en una ciudad contemporánea, territorio que antropológicamente es el que me interesa explorar. Ese espacio de ciudad lo pienso como un “lugar para habitar y para ser imaginado” donde transitan millones de imágenes (García, Néstor 2001), y está atravesado por unas dinámicas particulares ligadas a la densidad de su población, a su carácter propio de metrópolis y a la relación que sus ciudadanos establecen con ella.

El Teatro Varasanta se creó en abril de 1994. En estos dieciocho años ha desarrollado con sus integrantes una labor investigativa sobre diferentes entrenamientos en el campo corporal, vocal, pedagógico y actoral. Bajo la dirección de Fernando Montes, actor, director y pedagogo colombiano (quien fue alumno del director polaco Jerzy Grotowski), el grupo continúa alimentando



su principal meta: “descubrir los secretos del arte del actor a través de la práctica teatral para poder así contribuir a la subsistencia del arte y la cultura colombiana”². La sede del grupo Varasanta queda ubicada en Bogotá D. C. en el barrio La Magdalena (ver Anexo 1). En su repertorio tiene diez obras, algunas de ellas han ganado premios del Ministerio de Cultura y de otras instituciones. En la actualidad el Teatro Varasanta está conformado por ocho personas, cuatro de ellas son actrices y actores de base desde hace varios años.

El grupo, en su trabajo cotidiano de creación, se interroga sobre la existencia humana misma y sobre las implicaciones sociales del arte. En uno de los documentos de archivo (propiedad del grupo), el director, Fernando Montes, afirma:

En un país como el nuestro de grandes choques culturales, polémico a todo nivel, nos surge la pregunta como artistas: ¿Qué hacer con nuestra violencia? Desde nuestro quehacer. El trabajo teatral se presenta como una alternativa, cuando ya no somos activistas políticos de los setenta. A través de nuestra investigación queremos el mejoramiento de seres humanos, es decir, la búsqueda del potencial que existe en cada ser.

Kilele, escrita por el dramaturgo Felipe Vergara, cuenta la historia de VIAJERO, un campesino chochoano que vivía en un pueblito en medio de la selva chochoana. Este fue presa del desplazamiento forzado en varias ocasiones. Un día desafortunado, su familia compuesta por su esposa y dos hijos tuvieron que esconderse en la iglesia del pueblo para huir de un enfrentamiento armado. Uno de los grupos armados tiró un cilindro de gas que se precipitó contra la iglesia en donde estaban. En esta acción mueren la esposa y el hijo de VIAJERO, junto con otras 117 personas. Él no tuvo más remedio que salir corriendo del pueblo desolado con su pequeña hija Rocío. VIAJERO vive atormentado por estos hechos y ante todo porque no pudo enterrar a sus muertos con los rituales propios de su cultura, ya que los violentos no se lo permitieron. Un día el espíritu del río, ATRATO, se le aparece para recordarle sus orígenes y para crear un vínculo con sus difuntos. A partir de este momento, VIAJERO tiene la misión de hacer todos los ritos fúnebres para que las almas de sus muertos puedan descansar en paz. Así, este héroe tiene que cruzar un gran camino para al fin lograr cumplir su promesa.

2 Tomado del archivo del Teatro Varasanta.

En la siguiente ficha, los lectores encontrarán la información básica de contextualización de la obra.

Tabla 1: Contextualización de la obra

Componente	Información
Duración del montaje	4 meses
Número de actores en escena con sus respectivos "personajes"	<p>Originalmente: 11</p> <p>Actualmente: 9</p> <p>Magda Niño es Mansalva, "ensombrillada" y ánima (madrina de VIAJERO)</p> <p>Eduardo Guevara es el perro de MANISALVA llamado CASTAÑO, padre de la iglesia y ánima</p> <p>Nelson Camayo es el ÁNGEL DE LA MUERTE, POLIDORO hijo de VIAJERO, ánima y SAN JOSÉ</p> <p>Isabel Gaona es ROCÍO hija de VIAJERO, "Ensombrillada" y ánima</p> <p>Beto Villada es ÉLMER y ATRATO</p> <p>Nicolás Cancino es VIAJERO: campesino chochoano</p> <p>Catalina Medina es SANTA RITA y "ensombrillada"</p> <p>Liliana Montaña es NOELIA, TOMASA esposa de VIAJERO ánima y "ensombrillada"</p> <p>Elizabeth Ramírez es SANTA TECLA, ánima y "ensombrillada"</p> <p>Alex Morales* era ENEAS, héroe troyano y ánima</p> <p>Lucas Nieto* era ULISES, héroe griego y ánima</p> <p>* Estos dos personajes (al partir los actores) se sacaron de la obra</p>
Duración de la obra	Originalmente: una hora quince minutos Actualmente: una hora
Número de funciones	Aproximadamente 120
Director	Fernando Montes
Dramaturgo	Felipe Vergara
Colaboradores	<p>Tutor del proyecto de residencia en el Chocó: Cristóbal Peláez - Director del grupo Matacandelas</p> <p>Tutor de la beca de creación de Kilele: Santiago García (director del Teatro La Candelaria)</p> <p>Música: Beto Villada</p> <p>Diseño de escenografía: Cristina Llano</p> <p>Utilería: Cristina Llano</p> <p>Iluminación: Eduardo Guevara</p> <p>Producción: Teatro Santa Carmela y Teatro Varasanta</p> <p>Fotografía: Carlos Mario Lema</p> <p>Aseores: Jaime Arocha, Inge Kleutgens, Elisa Rojas, Manuela Vera</p>



Felipe Vergara comenta lo siguiente sobre el proceso de escritura de la obra sobre Bojayá:

En 2004 obtuve un premio de Residencia Artística del Ministerio de Cultura que me permitió llegar al Chocó... A partir de entonces me fue imposible no comprometerme con las comunidades Atrateñas. *Kilele*... es también alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra. La obra en su concepción escrita y escénica se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armando, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. *Kilele* es un viaje, aunque no voluntario, porque trata de un viaje obligado de los desplazados y de los viajes prohibidos de alguien que quiere retornar a su pueblo, implica una lucha por la libertad en condiciones en las que parece imposible alcanzarla³.

Bojayá, Mayo de 2002: cuando la realidad supera la ficción

El 2 de mayo de 2002 a las 10:30 AM, en Bellavista cabecera municipal de Bojayá, Chocó (ver Anexo 2), un escuadrón del Bloque José María Córdoba de las FARC, en el marco de una batalla contra los paramilitares del bloque ÉLMER Cárdenas de las AUC (al mando del guerrillero Noel Matta), disparó un cilindro de gas cargado con explosivos y metralla que cayó en la iglesia católica donde se refugiaba, desde el primero de mayo, un gran número de habitantes del ese municipio. Esta acción dejó como consecuencia 79 personas muertas –41 mujeres y 38 hombres, siendo la mayoría (48) menores de 18 años⁴–, 105 personas heridas y un número considerable de personas desplazadas. Antes de esa fatídica fecha, la Diócesis de Quibdó ya había advertido al gobierno nacional sobre una posible arremetida de los grupos armados en la zona, a lo que el gobierno hizo caso omiso.

Este drama social impidió que los habitantes de Bellavista despidieran a sus muertos con los ritos necesarios para el descanso de las almas. Los rituales mortuorios no se pudieron llevar a cabo en el contexto de la masacre

3 Tomado del programa de mano de la obra.

4 Según el informe del grupo de Memoria Histórica de la CNRR: Bojayá: la guerra sin límites, del 24 de septiembre de 2010.

de Bojayá dejando, como siempre ocurre en los actos de violencia, una sensación de impotencia y desasosiego entre las víctimas sobrevivientes.

Después de estos hechos se hizo un despliegue mediático⁵, muchas organizaciones humanitarias e investigadores llegaron a la zona y aún siguen llegando para ayudar a las personas que quedaron con vida y para seguir preguntándoles ¿cómo ocurrieron las cosas? Muchas de las personas que sobrevivieron aún hoy siguen sufriendo las consecuencias físicas y emocionales de aquel nefasto día.

El 24 de septiembre de 2010, el grupo de Memoria Histórica de la CNRR⁶ presentó el informe *Bojayá: la guerra sin límites*. En este informe, que consta de ocho capítulos en los cuales se reconstruyen con mayor amplitud los eventos que enmarcaron la masacre de Bojayá, se hace un análisis de los factores y las dinámicas territoriales, de desarrollo económico y social que la contextualizaron. En dicho informe se documenta la acción gubernamental e institucional, particularmente en el proceso de reubicación de la cabecera municipal de Bojayá, y las transformaciones que la “Nueva Bellavista” ha generado en la población. También se reconstruye el tratamiento jurídico desarrollado en torno al caso de la masacre, y examina las responsabilidades de los actores armados y del Estado en ella. Por otro lado, se analizan las implicaciones derivadas de la tragedia respecto a la evolución del conflicto, y se hacen propuestas agrupadas según la materia y los derechos de los que se trate y dirigidas al Estado, a las Organizaciones No Gubernamentales y de cooperación nacional e internacional.

En la tesis de Constanza Millán (2009) *Prácticas de memoria en Bojayá-Chocó*, uno de sus entrevistados –Noel Palacios– comenta:

Ahí detrás de la iglesia, eso ya es todo mojado, casi pantanoso, luego de ahí ya está uno en el monte. Cuando lo de la pipeta, un grupo de personas huyo por ahí, del susto se olvidaron que no se podía y menos de noche. Ellos cogieron por ahí dizque para llegar a la ciénaga. Por eso, esa gente resultó toda enmarañada, con fiebre y además se entontecieron de la cabeza porque duraron varios días perdidos⁷.

5 En el Anexo 3 se muestra el primer artículo del periódico *El Tiempo* sobre los hechos.

6 Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

7 Este texto es tomado de la tesis de maestría en antropología social: “*Ya no llega el limbo porque la gente bailando está*” *Prácticas de memoria en Bojayá-Chocó* (2009) de Constanza Millán, y hace parte de una entrevista realizada por la autora.



Cada dos de mayo se conmemora el día en que murieron 119 personas, se hacen exposiciones fotográficas, se presentan informes, se hacen eventos alusivos al tema, pero en el municipio, como afirma Millán (2009), las cosas no han mejorado sustancialmente y las organizaciones de derechos humanos siguen haciendo denuncias sobre la situación de conflicto armado en esta zona del país.

Anotaciones sobre la metodología

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo e interdisciplinario y una metodología de carácter etnográfico. Dada mi proximidad con uno de los temas de estudio: el teatro, resultó importante partir del principio de extrañamiento antropológico y desnaturalización de los conceptos y prácticas para acercarme a los fenómenos estudiados.

El recorrido metodológico y teórico de la presente investigación, que abarca un acercamiento bibliográfico y documentativo, un trabajo de campo etnográfico, una sistematización y análisis de los datos y finalmente un proceso de escritura, se describe brevemente a continuación:

De marzo a mayo de 2009 se realiza un acercamiento a la bibliografía en donde se intentan precisar los antecedentes y el estado del arte sobre cuatro ejes conceptuales fundamentales: primero, arte y política; segundo, teatro colombiano y latinoamericano; tercero, cultura afrodescendiente y rituales; y cuarto, representaciones sobre violencia y muerte. En el segundo semestre de 2009 se realizó un trabajo etnográfico al interior del grupo Varasanta. Luego, en 2010, se realizó una sistematización y análisis de los datos paralelo a una segunda búsqueda de bibliografía. Después se empezó un proceso de escritura que terminó en enero de 2011.

Finalmente, presento al lector la forma como está organizada la presente investigación, para una mejor comprensión de la misma: en el **Capítulo I** se intentan dilucidar algunos interrogantes sobre la relación dialógica entre teatro y antropología, profundizando teóricamente en varios temas centrales de esta investigación. En el **Capítulo II** se hace un recorrido por la historia del Teatro Varasanta: sus inicios, sus senderos urbanos, el proceso creativo de estos dieciséis años de trabajo, su cotidianidad como grupo y sus apuestas políticamente híbridas y también estéticas. Todo esto, contextualizado dentro de la escena teatral colombiana. El **Capítulo III** profundiza en el proceso de escritura y gestación del texto de la obra y su análisis desde unos ejes centrales: referentes vivos hechos personajes y la concepción del

tiempo y el espacio, a la luz del concepto de drama social de Víctor Turner. El **Capítulo IV** describe y reflexiona sobre los diferentes momentos del proceso creativo de la obra *Kilele*, en donde el cuerpo, el entrenamiento físico y la dimensión emotiva fueron centrales. Esto a la luz de los relatos subjetivos de los participantes que dotan de sentido el proceso y la obra misma. El **Capítulo V** aborda desde la cultura afrochocoana, el tema de la muerte y sus rituales a partir de la puesta en escena de la obra de teatro *Kilele*. La caracterización de los elementos del dispositivo escénico (vestuario, objetos y musicalización) permiten explorar en este capítulo todo el universo simbólico y espiritual que envuelve el trabajo artístico del grupo Varasanta. El **Capítulo VI**, último capítulo de esta investigación, plantea la relación de la obra con el público que la ha visto. Se evidencian sus percepciones y el fenómeno de la catarsis y la identificación. Después presento unas **consideraciones finales** en donde se consignan los resultados significativos obtenidos de la presente investigación y las conclusiones de la misma.



Capítulo 1

Navegando entre dos aguas: el teatro y la antropología



*He aquí cuál ha sido mi actitud:
no es para hacer discursos que trabajo,
sino para ensanchar la isla de la libertad que porto en mí.
Mi obligación no es hacer declaraciones políticas
sino hacer agujeros en el muro.*

JERZY GROTOWSKI
TÚ ERES HIJO DE ALGUIEN (1989)

Toda investigación nace de una apremiante curiosidad y de un deseo de saber. En mi caso, esa curiosidad –cultivada desde hace tiempo– encontró su origen en el teatro y sus cruces dialógicos con otras disciplinas. Ese deseo también me llevó como investigadora a hacer unas preguntas, que fueron fundamentales para emprender este camino. Dichas preguntas tienen que ver con la relación entre antropología y teatro, algunas de estas son: ¿qué es eso a lo que llamamos teatro?, ¿cuál es la relación entre ritual y teatro?, ¿de qué manera se podría pensar una antropología del teatro?, ¿de qué forma se representa la violencia de un país como Colombia en una escena contemporánea? o ¿se puede hablar hoy de un teatro político o qué otras formas de “hacer agujeros en el muro” podemos encontrar en la escena contemporánea colombiana? Este primer capítulo es un intento por



despejar estos interrogantes que me permitieron comprender mejor las prácticas culturales relativas al espectáculo.

¿Qué es eso a lo que llamamos teatro? Este cuestionamiento puede tener múltiples respuestas dependiendo de la corriente teatral de la cual estemos hablando, del tiempo y del lugar. Para empezar diré que generalmente se hace una división entre teatro occidental y teatro oriental. Sus diferencias radican no solo en las técnicas escénicas y en las formas de aproximarse al acto creativo, sino en la manera como se apropian de su cultura para contar historias en la escena. En este texto me voy a referir principalmente al teatro moderno occidental, con énfasis en el teatro latinoamericano y colombiano. Partiendo de esta división y situándome en la cuna del teatro eurocéntrico, en la Grecia antigua, Aristóteles (1974) afirmó que el teatro era el lugar donde unos actores representaban a un público una historia que tenía un comienzo, una mitad y un final y lo que se representaba en escena suscitaba en sus espectadores una catarsis. Por su parte Bertolt Brecht (1972), una de las figuras más importantes del teatro alemán del siglo XX, afirma que el teatro consiste en la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres, presentados a unos espectadores. Brecht (1972) imaginó el teatro desde una perspectiva marxista. Gran parte de sus obras constituyen una crítica a la burguesía y son creadas en nombre de la reivindicación de las clases oprimidas. Basado en su ideología política, Brecht creó lo que se conoce como teatro épico¹. De otro lado, Jerzy Grotowski² (1970) afirma que el teatro constituye un encuentro trascendental con el otro, llámese al otro como el público, pero también con los actores compañeros de escena y con el director mismo.

- 1 Este tipo de teatro habla de hallar una forma de representación a través de la cual lo familiar se convierte en sorprendente y lo habitual en asombroso, en una especie de desnaturalización y distanciamiento antropológico ante lo que parece obvio y natural. "Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecen naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales" (Brecht, 1972). Walter Benjamin (1972) admirador de la obra del director alemán, en su libro *Tentativas sobre Brecht*, afirma sobre el teatro épico: "El actor de la antigua escena caía a ratos en tanto "comediante" en el vecindario del párroco; [en cambio] en el teatro épico se encuentra del lado del filósofo". Este tipo de teatro pretende instar al público, en tanto colectividad, a tomar prontas posiciones sobre la sociedad en la que habita. A diferencia del teatro aristotélico que genera catarsis en el público, este teatro épico desea provocar el asombro, es decir, "en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquel se mueve" (Benjamin, 1972).
- 2 Grotowski estudió los métodos teatrales más importantes de Europa y del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali Hindú y el Teatro No de Japón.

Desde Latinoamérica, el brasileño Augusto Boal (1975), impulsor de lo que se conoce como teatro del oprimido³, afirma que “el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto es político: sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético”. Boal (1975) encuentra en el teatro una forma en la que las comunidades pueden emanciparse, buscando así una transformación social en contravía a las fuerzas de poder hegemónico.

Boal (1975) afirma que el teatro, desde sus orígenes en la antigüedad, se ha encargado de ejercer una crítica a la sociedad y a sus entramados lazos de poder despótico. Por eso defiende la idea de devolver el teatro al pueblo: “al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre, el carnaval y la fiesta. Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero dividieron al pueblo, separando actores y actrices de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores y actrices, separaron los protagonistas de la masa: empezó el adoctrinamiento coercitivo”.

En Colombia Santiago García (1994), director del Teatro La Candelaria, afirma que el teatro se entiende, por un lado, como la confluencia de lo que sucede en la escena con el público y, por otro, como la representación de los conflictos de los hombres en un mundo que se transforma y es transformable por el hombre. De esta manera, una obra de arte concebida dinámicamente, consiste en el proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador. Esta puede ser la ruptura de prejuicios, concepciones del mundo y de las relaciones entre los hombres, o la reafirmación de ideologías o conceptos de una determinada sociedad en un determinado momento histórico.

Estas son algunas aproximaciones hacia una definición de teatro, pero cada colectivo teatral o corriente aporta desde diferentes perspectivas sus propios sentidos y formas de entender el teatro como expresión artística y estética.

3 Se trata del teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos, incluso en el seno de esas clases. Las técnicas para desarrollarlo –que reciben influencia del teatro épico de Bertolt Brecht y de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire– son las que comprenden unos juegos iniciales para actores y no actores, que tienen por objeto transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, “a través de esta transformación, ayudarlo a preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación”.



Del origen y el continuo retorno: el teatro y el ritual

Para la creación y puesta en escena de *Kilele*, Felipe Vergara y el grupo Varasanta tomaron algunos elementos de los rituales fúnebres de la cultura afrochocoana como sus cantos, creencias y mitos cuya riqueza expresiva son de resaltar. Es en esta obra donde el ritual es representado y reelaborado evocando sus orígenes. Así pues, para entender la manera en que el teatro como práctica cultural ha tomado forma en distintas tradiciones y de qué forma han entrado en juego con los dispositivos de poder en distintas sociedades, es necesario primero tener clara la relación recíproca y antropológica entre este y el ritual con sus constantes devenires.

Víctor Turner (1982), experto en la relación entre ritualidad y teatro, afirma que el ritual es una secuencia estereotipada y repetitiva de actos que comprenden gestos, palabras y objetos en donde se ponen de manifiesto los valores sociales en su nivel más profundo y en donde los hombres expresan lo que más les conmueve. De esta manera, muchas cuestiones sociales solo pueden entenderse por medio de los símbolos de ceremonias rituales, en las cuales dicho símbolo emerge, y las cosas se vuelven sensorialmente perceptibles. Así, se vuelven accesibles a la acción intencionada de la sociedad, que actúa a través de sus especialistas religiosos o de fieles. El ritual tiene un contenido polisémico con unas propiedades específicas susceptibles de interpretación. Este marca el paso liminal entre un acontecimiento y otro en la vida de un individuo o una comunidad.

No es un secreto que el teatro occidental y oriental nacieron de ritos sagrados, de culturas antiguas donde se representaban sucesos sociales en cuyo espacio sagrado y mítico se escenificaban rituales ligados a cambios vitales, ciclos naturales, cosechas o invocaciones espirituales relativas a divinidades particulares. Sin embargo el teatro, y su estructura representacional básica como la conocemos hoy, empezó a constituirse cuando desertó del ritual para convertirse en otra práctica cultural compleja, con otros móviles y con una organización definida. En las sociedades occidentales, el teatro emergió de los rituales religiosos en honor a Dionisio, dios de la fiesta y el vino en la antigua Grecia⁴. Durante los festivales comunales

4 Según Harhol (1968, 122) citado por Jeffrey Alexander (2006) en los rituales a Dionisio, un ditirambo, o himno unísono, era actuado o interpretado alrededor del altar de dicho dios por un coro de cincuenta hombres extraídos de la población general. Al entrar a la cultura y a la sociedad griega, el ditirambo gradualmente se amplió para incluir historias acerca de los

se actuaban “las buenas y las malas acciones” de los héroes seculares, que eran recapitulados al mismo tiempo que sus disputas, matrimonios, adulterios, sufrimientos, guerras y lazos religiosos y étnicos. Tales aspectos sociales se convertían en fuentes de tensión dramática vinculados a los conflictos sagrados y actuados en ocasiones rituales.

Según Alexander (2006), Tespio, a quien se le atribuye el nombre del mismísimo arte de la actuación teatral, sobresalió del coro del ditirambo para convertirse en su líder. Durante su actuación ritual, él asumía el rol del protagonista, bien fuera como dios o como héroe, y realizaba un diálogo con el coro.

En esos tiempos, los sistemas de representación colectiva (dentro de los cuales se encontraba el ritual y la actuación) empezaron, por primera vez, no solo a ser descritos convirtiéndose en textos, sino a asumir una forma de composición claramente separada de la vida religiosa. En la Atenas del siglo V, escribir para teatro se convirtió en una especialidad. Prestigiosos concursos de escritura se organizaban y los premios eran otorgados a figuras como Esquilo y Sófocles. Sin embargo, fue Aristóteles en su *Poética*⁵ (siglo IV a.C) quien cristalizó en términos epistémicos la diferenciación entre los elementos de la actuación ritual y las características del teatro como tal, haciendo de lo natural algo “preparado”. Las actuaciones muchas veces proyectaban temas morales, con referencia a los dioses que ejercían efectos ideológicos y políticos potencialmente significativos.

Sin embargo, la relación de lo dionisiaco con el teatro no se ha roto nunca, por el contrario se alimenta mutuamente. Según Mijail Bajtin (1987), en la Edad Media se pueden encontrar las multicolores formas teatrales cómicas en las cuales el pueblo, por medio de la risa, se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Es ahí donde las masas se tomaron los espacios públicos naciendo así el carnaval y la fiesta, que según el autor es central para dar cuenta de la heterogonía de la realidad. En este sentido lo carnavalesco, la burla y la sátira, se convierten en una forma de subversión, en un tipo de ritual que se encuentra en contravía de la norma

semi dioses y héroes a quienes los griegos contemporáneos consideraban sus ancestros según afirma el autor. Así, el sistema sagrado representacional empezó a simbolizar, a codificar y narrar los acontecimientos de la sociedad humana.

- 5 En esta obra, Aristóteles hizo una reflexión estética en donde describió y caracterizó la tragedia y la epopeya, y en una segunda parte de esta obra se dedicó a analizar la comedia, pero esta segunda parte se perdió en el correr de la Edad Media y hoy nada se conoce sobre la misma.



y en contraposición con lo establecido “institucionalmente”. De igual manera, en *Kilele* hay una referencia directa aunque no muy explícita a lo festivo, y es la palabra misma de origen africano, *kilele*⁶, que está escrita en lengua swahili y significa bulla y alboroto⁷. Para las personas del Chocó esta palabra hace referencia a fiesta y rebelión y sale a relucir cuando allí hay fiestas y carnavales en los cuales la gente encuentra una válvula de escape en medio de las tensiones que genera el conflicto armado y otras condiciones adversas que existen en dicha región. Así pues, en las festividades como el San Pacho “se arma un kilele y la gente ya sabe que el alboroto se avecina”.

Según dichos planteamientos sobre lo festivo, Santiago García, quien fue el tutor de la beca de creación del Ministerio de Cultura que Varasanta ganó con *Kilele*, afirma sobre la misma con relación a los planteamientos de Bajtin:

En primer lugar subrayo que [*Kilele*] se trata de una “experimentación”, de un juego en el que su carácter carnavalesco, tal como lo concibe Bajtin, pone a funcionar la paradoja de las oposiciones: lo trágico convive con lo cómico, lo juglaresco, lo serio con lo irónico y mordaz, la realidad con la fantasía y el sueño con la crudeza del momento presente⁸.

Si bien *Kilele* tiene un carácter marcadamente trágico, hay ciertas formas satíricas que tienen peso en la obra y que le aportan un equilibrio de cargas que constituyen esas oposiciones de las que habla García.

Es precisamente el arte del juglar del Medioevo, del cual habla Bajtin (1987), con su irreverencia y tono de burla que le es propio, que el teatro empieza a vislumbrar una luz para variar su estructura aristotélica. Según Ilena

6 Según Leónidas Valencia (¿?), el baile de los Kileles: “Como en los bailes de África; se desarrolla en círculo, el solista lleva la dirección del canto y el personal del círculo forma el coro en círculo donde van hombres y mujeres. Este vestigio se conserva de los negros esclavizados traídos de África, en su coreografía se dan pasos cortos hacia delante y hacia tras, pero avanzando. Es uno de los tipos de danza monótona, como el coro que repiten los bailarines y los espectadores pueden hacerlo siendo este un baile de la comunidad. En su coreografía se desarrolla la formación de un grupo o montón desapareciendo el círculo, pero sin renunciar los pasos para atrás y hacia delante. Entendemos que la palabra kilele, es un grito de guerra Africano, sea para impartir la orden de combate en sus enfrentamientos bélicos o en las dramatizaciones de la guerra, en la ritmo-percusiva instrumentación para este baile se define una base rítmica que no varía formada por la pregunta de la tambora y la respuesta repicada de un tambor quien redobla y dentro de ese tiempo limitado, ejecuta pequeñas variaciones y un idiófono que mantiene una frase lineal y fija”.

7 Según comentó Felipe Vergara en una entrevista concedida el 4 de agosto de 2009.

8 Texto tomado del archivo de Varasanta.

Diéguez (2007), a lo largo de más de veinte siglos, la arquitectónica teatral occidental mantuvo –con una impresionante obediencia– las premisas de una concepción dramática sistematizada por la teoría aristotélica, con excepciones como el juglar del Medioevo (del que habla Bajtin), o la Comedia del arte renacentista y algunos momentos de Molière. Sin embargo solo hasta finales del siglo XIX, bajo las vanguardias y la radical propuesta de Antonin Artaud⁹, el teatro comenzó a variar su estructura, su lenguaje y, en algunas tendencias, a volver a recrear rituales en su escena. Según la autora, esta situación, hacia la segunda mitad del siglo XX, vivió un acelerado proceso de radicalización, lo que hizo de la escena teatral contemporánea un espacio más heterogéneo, a partir de una mayor presencia de las artes visuales y los *mass media*.

Sin embargo, según Jerzy Grotowski (1970) la definición según la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta. El polaco afirma: “Pienso que la raíz decisiva es más bien la *story telling* [la narración oral]. En las viejas culturas había una persona que contaba un cuento: mítico, religioso, histórico, etc. Otra raíz del teatro fue el juego, que como instinto lúdico fue muy fuerte y propició para que aparecieran otras formas de divertimento con elementos de acrobacia, máscaras, y vestuarios insólitos”.

Con Grotowski, por ejemplo, el teatro se hace ritual bordeando los límites del misticismo y la religiosidad que transita entre lo profano y sagrado. En sus puestas en escena se crean condiciones en donde el actor y la actriz son la materia viva de la obra y su cuerpo mismo es expuesto a los otros de una manera absolutamente entregada. La obra de este polaco está llena de elementos rituales, desde las formas del entrenamiento hasta las puestas en escena mismas. Con Grotowski el teatro retorna y resignifica el ritual.

Con respecto a una visible religiosidad ritual deambularon a través del teatro en el mundo desarrollos similares. Según Alexander (2006), “en el teatro que hoy podemos apreciar en distintas partes del globo estaban los orígenes rituales del drama judío, del drama chino, de todo el drama europeo cristiano y probablemente del drama hindú”. Gran parte del teatro oriental siempre ha tenido un carácter altamente ritual, es decir, el carácter ancestral de sus puestas en escena tiene marcada presencia hoy, claramente con relecturas de sus propias historias y con aspectos contemporáneos y muchas veces occidentalizados.

9 Poeta, dramaturgo, director y actor francés del siglo XX. Creador de lo que se conoce como *teatro de la crueldad*.



En Latinoamérica, aunque se dice que los indígenas representaban en rituales ciertos relatos de su vida social, no sería acertado hablar de un teatro prehispánico, el teatro de estructura aristotélica fue traído por los españoles a América. Boulton (1960) citado por Alexander (2006), afirma que en “América Latina los conquistadores españoles les trajeron a los indígenas obras dramáticas de representación de milagros que ya tenían una tradición dramatúrgica”. Sin embargo, según Fernando Zabala¹⁰ existe un texto dramático de origen maya llamado *Rabinal Achí* que narra el combate de dos guerreros que se enfrentan a muerte. Sin embargo, no se han encontrado datos suficientes para hablar de un teatro prehispánico como tal, sino más bien de formas de representación ligadas meramente al ritual que se transmitía gracias a la oralidad de los pueblos prehispánicos, pero fueron desapareciendo por el genocidio español acontecido en América.

Si bien algunas comunidades indígenas o afrodescendientes luchan por conservar sus tradiciones culturales, en medio de los procesos de modernización y adversidad que atraviesan el campo y la ciudad, sus puestas en escena actuales, aunque contienen una simbología ritual, están impregnadas de la estructura aristotélica propia del teatro occidental traído por los españoles, que aunque con muchas fracturas aún hoy nos acompaña.

En la actualidad hay algunos grupos de teatro en Latinoamérica, especialmente en México, Colombia y Perú que hablan de un teatro prehispánico e intentan representar al indio siguiéndole la huella a aquel “teatro ceremonial”, como es el caso de Viento Teatro en Colombia, que según Fernando Zabala se dedica a la recuperación de la máscara mítica precolombina. Aunque sus integrantes no son indígenas, han intentado reconstruir algunos de sus rituales. Definen su quehacer como una “propuesta investigativa que a nuestro juicio, es única en todo el continente americano, por la gran riqueza que ha logrado maravillosamente alcanzar a lo largo de las puestas en escena dirigidas por Alberto Torres tales como: *Pamuri Mahse* (Señor de la semilla) basada en la mitología de la comunidad indígena Desana del Vaupés, y *Sei-Nake Haba Sintu* (Tierra Negra Madre Universal), basada en el pensamiento y mitología de la comunidad indígena Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta”¹¹. Su propuesta se enmarca según ellos “desde el

10 Encontrado el 26 de febrero de 2010 en: http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=13&idn=744

11 Encontrado el 28 de febrero de 2010 en: <http://www.latinoamerica-online.info/cult03/teatro03.03.htmlero@elsitio.com>

respeto y escucha de la voz del otro, y no desde el arrasamiento, de la barbarie y del olvido como acaeció, y aún acontece con la invasión y el exterminio de los conquistadores en América, en contra de las culturas primigenias”. De esta manera, el teatro retoma el camino al ritual para rebelarse.

A su vez, para el Teatro Varasanta también resulta importante retomar el origen del ritual para así reencontrarse. A partir de este punto fue concebido *Kilele* como comentan en un documento de archivo sobre la obra:

Queremos restituir la función del teatro, planteamos la necesidad de regresar al origen... lo que buscamos es producir una acción eminentemente teatral que surja de la exploración de la estructura ritual más básica. Una práctica colectiva altamente organizada y teatralizada inspirada en un rito mortuorio.

Del ritual rescatamos: el valor del aquí y el ahora (estar en el origen), el momento de intensidad provocada, sobrepasar el ego, la transformación de la energía, la repetición, el ritmo como vehículo de transformación, el manejo del tiempo, la acción impecable del juego: las convenciones, la improvisación dentro de las reglas, la capacidad de materializar la imaginación a través de la evocación, el desafío, la espontaneidad; y el *story telling* [la narración oral]: comunicar la idea, la palabra que narra, la creación de mundos imaginarios, el poder de la evocación, la memoria y las asociaciones, el poder de la palabra para moldear el comportamiento del otro, la palabra-acción, en fin la epopeya¹².

Este ámbito es punto de referencia ritual ideal para provocar la intervención en escena de lo mágico y lo sobrenatural sin necesidad de recurrir a grandes artificios tecnológicos.

Hoy los límites entre ritual de corte místico o religioso y teatro suelen no ser muy claros. Se transita del uno al otro, el teatro apela al ritual y en el ritual se genera una teatralidad. En ese devenir es precisamente donde se gestan puestas en escena heterogéneas, ricas en lenguajes expresivos y posibilidades plásticas novedosas que apelan a lo ancestral para descubrirse.

12 Tomado del archivo de Varasanta, del proyecto presentado por el grupo al Ministerio de Cultura para acceder a una beca.



Hacia una antropología del teatro: representaciones de violencia, muerte y dignidad



Foto 1: Cristo mutilado de la iglesia de Bojayá después de la explosión de la pipeta¹³.

Un Cristo mutilado, resquebrajado y mudo quedó tirado en el piso en medio de una escena dantesca. Luego ese Cristo, intacto, fue encriptado y puesto en una caja de madera y cristal en la nueva iglesia de Bellavista-Bojayá, como símbolo de aquel 02 de mayo de 2002 y en memoria de las personas que allí perecieron. Aunque han pasado diez años desde aquel día, el Cristo se niega a levantar el rostro y la mirada porque después de aquello todas las imágenes del mundo se apagaron.

Después de la explosión de la pipeta ese 02 de mayo, la gente que quedó viva despertó a lo que sería una pesadilla mientras afuera continuaba la confrontación, Moira Palacios, una sobreviviente, cuenta:

Unos salen corriendo para todos lados, otros vamos a la casa de las monjas, allí llevamos a los heridos para atenderlos, salimos en procesión, le tuvimos que decir al padre Antún que saliera adelante porque así no nos hacían nada.

13 Foto cortesía de Nelson Camayo, actor de *Kilele*. Todas las fotografías aquí consignadas, de la gira del grupo al Chocó, fueron cortesía de Nelson.

Gritábamos con fuerza, –mi gente–, –¿quiénes somos?– y nosotros mismos respondíamos –población civil–. Como 300 metros hay de ahí –de donde las monjas– hasta el puerto. Allí había unos botes y nos cruzamos para Vigía [...], en el camino vi a una guerrillera que lloraba y vomitaba, yo creo que ella tampoco lo podía creer, es que antes de que lanzaran la pipeta, mi gente, le suplicamos que no lo hicieran, que la iglesia estaba repleta. Nos tuvimos que ir, dejando al pueblo todo abandonado, no pudimos enterrar a nadie, ellos quedaron allí todos destrozados, desparramados. Minelia, la que 'tá loca de cabeza, sí se quedó con ellos, armando los muertos. Estando en Vigía hicimos comisiones para buscar a los que estaban perdidos y también para ir a componer a los muertos, le dijimos a Domingo, el de los vallenatos, que fuera él a componer a los muertos¹⁴.

Moira fue una de las tantas personas que buscaron refugio contra las balas en la iglesia del pueblo, templo que presencié uno de los actos violentos más atroces de nuestra historia reciente. Algunos de los sobrevivientes de este genocidio tuvieron que enterrar con afán a sus familiares muertos en una fosa común, pues los combates continuaban y los cadáveres que yacían insepultos al aire libre comenzaban a descomponerse.

Solo desde el 04 de mayo de 2002 se empezó a hablar de la tragedia en los principales diarios del país. El 02 y el 03 de mayo no hubo ninguna alusión a los graves hechos acontecidos en Bojayá. A partir del 04 de mayo, todo el país creyó saber qué era Bojayá: el pueblo de los 119 muertos, el sitio donde ocurrió la explosión en la iglesia. Artículos iban y venían todos los días, se leían titulares como “llegarán 4.000 soldados a Vigía del Fuerte¹⁵” al lado del anuncio de ganadores del Baloto (Anexo 3.1 *El Tiempo*, 06 de mayo de 2009); u otro titular “las FARC admiten ‘daño involuntario’” apeñusado por un aviso del nuevo reloj Rolex, (Anexo 3.2 *El Tiempo*, 08 de mayo de 2009); u “ONU: Crimen de guerra”, ilustrado con una foto cuyo pie de página era: “maniatado estuvo ayer Millonarios en el Campín frente al Bucaramanga. Los dos equipos empataron 1-1 (ver Anexo 3.3)”¹⁶.

14 Este texto es tomado de la tesis de maestría en antropología social: “*Ya no llega el limbo porque la gente bailando está*” *Prácticas de memoria en Bojayá-Chocó* (2009) de Constanza Millán, y hace parte de una entrevista realizada por la autora a la señora Moira Palacios, compositora de alabaos en Bellavista.

15 Pueblo que queda al frente de Bojayá.

16 Otros titulares fueron: “La fuerza pública en manos del Batallón de Alfonso Manosalba no ha podido ingresar al lugar de los hechos” (*El Tiempo*, 04 de mayo de 2009); “Nos falta pie de fuerza, de los 6.242 corregimientos que hoy requieren presencia militar, sólo 980 pueden ser



La Diócesis de Quibdó había advertido días antes que los enfrentamientos bélicos podrían acabar en una masacre. Según *El Tiempo* del 04 de mayo del 2002, la Comisión Vida, Justicia y Paz de la Diócesis de Quibdó, el equipo misionero Justicia y Paz, y la ONG Paz y Tercer Mundo informaron en un comunicado que los paramilitares habían tomado posesión de las dos cabeceras municipales el 21 de abril y que el 01 de mayo se iniciaron los combates. En ese documento afirmaron: “Nos preocupa que las instituciones del Estado a las que se les informó oportunamente la inminencia de los combates y el riesgo en que se encontraba la población civil, no hicieron nada para evitar la tragedia”.

En el archivo de Varasanta, encontré una alusión sobre la forma como se dio la noticia en los periódicos:

... Y allí, en medio de miles de palabras que no dejaban translucir los antecedentes o las causas de la noticia, Florence Thomas, dejó en blanco una columna en *El Tiempo* (ver anexo 5). Ella no sabía qué más poner que un símbolo de su indignación, esa columna que no escribió, sería una alegoría del vacío de verdad que nos dejó a los habitantes rasos de las ciudades, el tratamiento que la prensa le dio a esta tragedia, porque hoy cuando todo el mundo cree saber qué es Bojayá, son pocos los que lo saben realmente. No hay muchos que sepan que Bojayá no es un pueblo sino un río, sí un río que alimenta y le da nombre a un enorme municipio productor de plátano, borojó y arazá, que tiene por cabecera municipal a Bellavista, el sitio en el que ocurrió lo de la explosión en la iglesia.

El hecho de no poder enterrar a sus muertos marca de una manera singular la vida de los sobrevivientes, puesto que los ritos fúnebres en la zona del Pacífico determinan liminalmente el paso de la vida a la muerte de la persona fallecida y marca la manera simbólica como sus deudos se enfrentan a ella. De cierta manera, ayudan a los familiares a elaborar el duelo

cubiertos, afirma Manosalba” (*El Tiempo*, 09 de mayo de 2009); “Bojayá renacerá antes del 07 de agosto afirma Pastrana” (*El Tiempo*, 10 de mayo de 2009); “Se recogieron 17 millones y varias toneladas de ropa, víveres y medicamentos en una radiotón realizada en la casa de la cultura de Quibdó” (*El Tiempo*, 11 de mayo de 2009); “Informe de Anders Kompass delegado de la ONU sobre la masacre de Bojayá, pide transparencia a la fuerza pública” (*El Tiempo*, 13 de mayo de 2009). Estos textos ilustran el itinerario de la masacre. Siempre se puso a las FARC como el autor principal de los hechos y se afirmó que por un lado los paramilitares utilizaron a los civiles como escudo porque varios de ellos estaban a las afueras de la iglesia, y por otro lado que fue “Un genocidio anunciado” (*El Tiempo*, 07 de mayo de 2009); por la “escandalosa ineptitud del Estado”, como afirmó el editor Rodrigo Pardo.

e interpretar culturalmente la muerte de su ser amado. Según Jaime Arocha (2008), para las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras “el proceso de la muerte no consiste solo en el deceso; involucra también la preparación, arreglo y conservación del cuerpo hasta cuando los deudos lo ponen en el ataúd, para que la comunidad lo vele, le rece, le cante y le baile”. Así que, tras la muerte, viene la constitución de una junta mortuoria que pone en escena un velorio cargado de elementos simbólicos, en donde se expone el cuerpo ante los allegados, luego lo llevan para el cementerio y finalmente concluye con nueve noches de oración para el descanso de su alma. Estos rituales que cumplen una función social de reunir a todos los deudos, marca el pasaje de un antes y un después y determina la despedida al difunto y las maneras de enfrentarse al duelo.

Pensar en una propuesta de antropología del teatro como la que desarrollo en esta investigación –diferente al concepto de antropología teatral de Eugenio Barba¹⁷– es realizar un estudio analítico de las representaciones contemporáneas sobre violencia, muerte y dignidad puestas en escena y gestadas al interior de un grupo de teatro colombiano, cuyos elementos culturales y simbólicos se convierten en materia indispensable para la comprensión de nuestra sociedad. Esa antropología del teatro es definida como el estudio de las representaciones escénicas que dan cuenta de fenómenos sociopolíticos y de realidades culturales e históricas. La planteo dentro del terreno híbrido de la representaciones, como complemento epistémico y metodológico de los análisis de la palabra oral y escrita para entender la realidad social, política, cultural e histórica de las sociedades contemporáneas.

Las puestas en escena que abarcan una antropología del teatro no solo se limitan al teatro en sí mismo, sino que también incluyen otras formas de representación escénica: las fiestas populares, los festivales, los

17 Este concepto –sobre el actor y para el actor– fue desarrollado por Barba (uno de los directores de teatro más importantes del mundo y experto en tradiciones teatrales orientales) fundador del Odin Teatret. Dicho concepto se manifiesta como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros y organiza la presencia física y mental del actor que se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana” (Barba, 1992). Sin embargo, no hay que entender la antropología teatral como antropología cultural aplicada. Barba aclara que la única afinidad entre antropología teatral y los métodos y el campo de la antropología cultural es el saber que aquello que pertenece a nuestra tradición y aparece como una realidad obvia, puede revelarse como un nudo de problemas inexplicables susceptibles de ser abordados por el actor y la actriz.



happening y los performances¹⁸. El análisis antropológico del arte y el teatro específicamente, contribuye a entender fenómenos sociales como guerras u otros hechos violentos; y a su vez, muestran cómo la sociedad civil se expresa, realiza sus duelos o acude a sus memorias para reelaborar, reinterpretar y representar dichos sucesos. Uno de los referentes es por ejemplo el *Teatro del absurdo*¹⁹, teatro de la posguerra que se nutre del surrealismo, de teorías existencialistas y en gran parte, de los escritos de Antonin Artaud²⁰ (expulsado por Bretón del movimiento surrealista por no coincidir con todas sus ideas) reunidos en su libro *El Teatro y su doble* (1938). Artaud en el escenario de guerra y posguerra diagnosticó que “la sociedad estaba enferma y necesitaba curación. Rechazaba el drama psicológico y buscaba en su lugar una experiencia teatral religiosa, comunal, que llevara a cabo esa curación”. Lo que se propuso no es una suma de imágenes o acciones sin sentido carentes de toda lógica²¹, sino al contrario: mostrar en lo absurdo las paradojas desgarradoras de la realidad cotidiana y la desolación humana que deja la guerra, así que sentimientos como la angustia, la espera, el aburrimiento y la falta de sentido de la existencia, constituyen parte de lo que se extrae de las enrarecidas escenas del teatro del absurdo y que, como manifiesta Artaud, deben despertar significados contundentes y feroces en los espectadores: “El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse

-
- 18 Diana Taylor, desde la propuesta colorida del Instituto Hemisférico de Performance y política, en el texto *Hacia una definición de performance* (¿?) reflexiona sobre la complejidad de llegar a una definición del concepto y afirma: “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar ‘twice behaved-behavior’ (comportamiento dos veces actuado). ‘Performance’, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance –incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc–, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’”. Consultado el 02 de febrero de 2009 en Internet: Instituto Hemisférico de Performance www.performanceologia.com
- 19 Según Carolina García (2007) este teatro no es un movimiento o una escuela, sino una denominación acuñada por el crítico Martin Esslin en 1962 para clasificar a ciertos dramaturgos heterogéneos que escribían durante la década de 1950, tales como Samuel Beckett, Eugéne Ionesco y Fernando Arrabal, así como las primeras obras de Arthur Adamov, Edward Albee y Jean Genet.
- 20 Creador del llamado teatro de la crueldad y quien desarrolló también el tema de teatro ritual.
- 21 Con respecto a esto, puede decirse que cada obra del teatro del absurdo creó sus propios modelos rigurosos de lógica interna, como lo muestran algunas de las obras más destacadas de los directores agrupados bajo esta denominación: *Esperando a Godot* de Beckett (1952), *La cantante calva* de Ionesco (1950), *El cementerio de automóviles* de Arrabal (1957) o *El Balcón* de Genet (1957).

en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad” (Artaud, 1978). De esta manera, el teatro del absurdo fue un producto de la sociedad de ese entonces, de lo que se vivía y se sentía en el ambiente. Otro ejemplo de teatro de la posguerra, como se afirmó en la introducción, era el teatro de Jerzy Grotowski, en especial su obra *Akrópolis* (1966) donde las escenas se suceden en un espacio escénico donde se representa un campo de concentración.

Dentro del continuo de temas sobre violencia, muerte y dignidad, esta última no encierra un concepto teórico, sino que remite a una dignidad no relativa a un orgullo egocéntrico, a la forma como los sobrevivientes afrontaron los hechos, con tesón, fortaleza y resistencia, haciendo honor a la vida con su existencia que estuvo a punto de apagarse. Esa dignidad como una forma de nombrar a los sobrevivientes de Bojayá representados en *Kilele* se hace recurrente en la obra. Sobre esto el grupo Varasanta afirma: “al redimensionar acontecimientos atroces, buscamos desde el arte, la reparación simbólica de nuestra dignidad”²².

Para referirme al tema de la violencia es fundamental traer a colación el concepto de drama social de Víctor Turner²³ (1982) –quien tomó este concepto del teatro, en especial de la tragedia– y que se define como el proceso social disonante que surge en situaciones de conflicto y violencia. El drama social constituye una forma de entender la naturaleza ritualizada de la vida contemporánea y constituye un espacio de crisis en donde el ritual adquiere un valor restaurativo. Los dramas sociales separan y dividen, pero también cohesionan a la gente y generan formas de reintegración. El autor observó una estructura dramática en el interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica y como expresión del “potencial teatral” de la vida social²⁴.

En *Kilele* se representa el drama social de Bojayá. Allí los sobrevivientes rompen el velo de la muerte y se comunican con las almas que penan en el limbo. Constanza Millán (2009) afirma que los muertos sin deudos vivos, desde la cosmovisión afrochocoana, se agrupan en una especie de sombra

22 Tomado del archivo del grupo.

23 La madre de Víctor Turner era actriz y de su quehacer nació el interés de este autor por el teatro y su relación con la antropología.

24 Turner (1982) consideró que en estos dramas operaban cuatro fases 1. La brecha 2. La crisis 3. La acción reparadora 4. La reintegración. Estas fases, que se tratarán en el Capítulo V también se dieron en Bojayá.



que deambula por diferentes lugares del espacio habitado. El contacto de los vivos con las ánimas provoca la pérdida del alma y la fuerza vital. Con la masacre, la diferenciación y comunicación prescrita que deben establecer los humanos con lo alto y lo bajo quedó alterada. “El comportamiento de silencio y respeto propio del lugar de concentración del aliento divino [la iglesia] es trasgredido a través del acto violento. La muerte colectiva sin ritual, en algunos casos de personas que quedaron sin deudos, condujo a la existencia de las ánimas que ahora permanecen en penitencia en el espacio colectivo de concentración de la fuerza vital” (Millán, 2009). En *Kilele*, el drama social es reinterpretado “en las tablas” de una manera alterna y no local, donde se le da un nuevo sentido a la acción reparadora.

El teatro es precisamente ese lugar para releer la realidad y en muchos casos cuando esa realidad está cargada de violencia y muerte, el teatro puede enaltecer la dignidad y la memoria de los pueblos y las personas afectadas, esta investigación evidencia lo anterior planteando una propuesta de antropología del teatro.

El teatro y su alquimia: un espacio humanamente transformador y socialmente transgresivo



Foto 2: De izquierda a derecha: Eduardo Guevara, Liliana Montaña, Nelson Camayo, Diana Pinto, Fernando Montes, Magda Niño, Beto Villada. Ensayo previo a una función de *Kilele* en la sede del Teatro Varasanta²⁵.

25 Foto tomada por Carolina García el 26 de julio de 2009.

Fernando Montes precisa algunos aspectos en un ensayo de la obra, que en pocas horas será presentada a un grupo de estudiantes de Ciudad Bolívar. Actores y actrices se deslizan por el reluciente piso de madera. En sus caras y cuerpos brillan gotas de sudor producto del fuerte entrenamiento. Sin embargo no se ven agotados, al contrario; sus rostros, voces y movimientos se ven más dotados de vida y energía que cuando estaban en el camerino poniéndose su ropa de trabajo. Algo cambió en ellos durante el entrenamiento...

En la primera parte del presente capítulo cuando me preguntaba ¿Qué es eso a lo que llamamos teatro? Encontraba algunas aproximaciones desde distintas perspectivas: El teatro épico de Brecht, El teatro del oprimido de Boal y las posturas de Grotowski y Santiago García. En ellas se puede encontrar un aspecto en común que es “el carácter transformador del teatro”.

La transformación, la entiendo como la capacidad de generar procesos individuales y colectivos de renovación, reflexión, autoconocimiento, crítica y emancipación. Esta transformación se daría para mí en tres dimensiones: la primera de ellas, que denomino **teatro como alquimia de la realidad**, tiene que ver con el carácter estético y “mágico” del teatro para transformar los objetos, los lugares y los tiempos en la escena. Grotowski (1970) afirma que el actor y la actriz pueden crear con sus gestos y movimientos el oleaje del mar o convertir un objeto de hierro en un amigo, por ejemplo²⁶. En este sentido, el actor y la actriz se convierten en alquimistas, transformando –en sentido metafórico– los objetos en lo que deseen, y esto puede o no generar una reacción de credibilidad en el público.

Así pues, la actuación y la puesta en escena tienen la facultad de transformar el aquí y ahora en otro tiempo y otro espacio de una manera muy diferente de como lo hace la televisión o el cine, porque en el teatro hay una inmediatez y una presencia que marca centralmente ese momento. De esta

26 A partir de estas conceptualizaciones, Grotowski (1970) propone el llamado teatro pobre en donde “eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado de la representación (escenario)”. La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, les reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística. En piezas como *Acrópolis* (1964) o *El príncipe Constante* (1966) se ve reflejada esa idea de utilizar lo menos posible decorados escenográficos o una utilería o un vestuario pomposo. El protagonismo se lo toman los actores, sus voces, sus movimientos y la capacidad para recrear en una prenda de vestir por ejemplo, una novia.



forma se puede “transformar la realidad” logrando, muchas veces, una verosimilitud eficaz que en ocasiones no necesita una pretenciosa escenografía o grandes artificios tecnológicos, sino que son el actor y la actriz mismos quienes con sus cuerpos posibilitan estas realidades representadas. Al respecto, recuerdo²⁷ un entrenamiento físico llamado las marchas, que realizan los integrantes del Teatro Varasanta. En este, el grupo de actores y actrices van uniendo sus movimientos hasta quedar uno al lado del otro y empiezan, al mismo tiempo, a mover sus piernas de manera tal que al chocar sus pies con el piso el sonido parece el galopar de unos caballos, y si uno cierra los ojos los puede escuchar “realmente”. De esta manera, se crea una ilusión que en otro espacio sería poco creíble, pero que en un escenario se llena de verosimilitud y este carácter es lo que impregna de vida el escenario.

En *Kilele* diferentes objetos se prestan para recrear la realidad: una estructura es a la vez la puerta de una iglesia y una barca. Los actores pasan de un personaje a otro recreando distintos tiempos y espacios y la escena se llena de credibilidad. Una sala de teatro se convierte en el lugar donde ocurre un hecho violento y las sensaciones del público llenan de realidad lo representado.

En una segunda dimensión que denomino **teatro como vehículo de transformación humana**, actores y actrices en su quehacer diario se confrontan a sí mismos, hacen una exploración psíquica donde lo emocional, su pasado, sus deseos y también sus frustraciones juegan un papel central. Esta exploración diaria los lleva por el camino del autodescubrimiento y de ahí hacia cualquier otro lugar, porque el camino del teatro también es espinoso y problemático y muchas veces puede llevar al “cultivo histriónico y exagerado del propio ego”. Sin embargo, se considera que cuando el proceso teatral empieza a mantenerse en la cotidianidad de la vida, se empieza a generar una transformación interior: algo cambia, algo se mueve, algo tiembla, algo se remueve adentro, ¿qué consecuencias trae esto? Es una pregunta íntima para aquellos dedicados a este arte.

Varasanta, como grupo de teatro, tiene una frase que acompaña su nombre: *Centro para la transformación del actor*. El valor del teatro recae en la función de crear una experiencia vital capaz de trastocar la realidad ordinaria en que estamos envueltos, de ejercitar la imaginación creativa y participativa del espectador-testigo. La transformación se da a nivel de lo artístico

27 Según mis apuntes del diario de campo.

y también de lo personal. Cuando le pregunté a Liliana Montaña, actriz de Varasanta, qué significaba para ella el teatro, esto fue lo que me respondió:

Es una forma de hacer camino, no es solo intentar ser mejor actor, sino ser mejor persona. Es una manera de conocerse y relacionarse mejor con los otros; casi como una terapia. Siento que mi interés no es tanto ser una gran artista, sino encontrar tranquilidad personal a través mi quehacer²⁸.

Por su parte Isabel Gaona, otra actriz de Varasanta, ante esta pregunta contestó:

El teatro es para mí un amor. Así tal cual, porque me ha dolido, me ha hecho daño, pero también es donde me sé mover, y también es lo que me da libertad por así decirlo. Es lo que me puede hacer feliz, es mi amor y mi camino... Es un medio para que la vida surja²⁹.

A su vez, Felipe Vergara afirma sobre el poder transformador del teatro:

Nuestra investigación parte del deseo de encontrarle una nueva función al teatro como fuente transformadora del ser humano, y de esa manera lograr producir un cambio en el interior de la sociedad a partir del individuo³⁰.

Estas afirmaciones muestran en general una idea del teatro como vehículo de transformación humana a la que se le suma la exploración del cuerpo como creador de libertad.

Sobre la transformación humana en el teatro, Grotowski (1970) afirma: “tratamos de eliminar la resistencia que su organismo (el del actor y la actriz) opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa”. En lo que respecta al quehacer teatral, este director polaco intentó develar de una manera metafísica –que ronda lo místico– aspectos íntimos de la vida de los actores que los lleven a encontrar la energía de su personaje y sin duda, que esto se convierta en una vía hacia la transformación humana. Grotowski (1970) afirma desde una

28 Entrevista realizada el 3 de agosto de 2009.

29 Entrevista realizada el 28 de Julio de 2009.

30 Tomado del archivo de Varasanta, del proyecto presentado por el grupo al Ministerio de Cultura para acceder a una beca.



noción casi mística que la transformación en el teatro sirve para “cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos... No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente”. Desde esta concepción, el actor encuentra en el teatro una manera de renacer.

Dicha transformación también puede darse entre los espectadores o por lo menos se genera una reflexión crítica. Cuando le pregunté a Fernando Montes sobre la reacción del público chocoano que vio *Kilele*, él me contestó:

Lo que más nos impresionó fue ver operar en las comunidades excluidas del Chocó, el fenómeno de catarsis que describió Aristóteles hace ya tanto tiempo y en un lugar tan lejano. Existe la necesidad reprimida de llorar la masacre, de poder llorar nuestros muertos, que son fruto del círculo de violencia perpetuado por tantos años en nuestro país. La obra para muchos de los habitantes de la zona, se convirtió en un vehículo para soltar esos nudos vitales y eso es en sí un fenómeno de catarsis. Es importante, mantener presente esta memoria y reactualizarla a través de la obra de arte. En ese sentido, la complejidad de capas y niveles de comunicación de la acción teatral reverberan en él y son más profundos que el simple relato de los hechos. *Kilele* logra soltar esos nudos, fue un proceso clave y necesario en nuestro país porque esa violencia se empeora con el acumule de rabia, de ira y de deseo de venganza si no es elaborada y sublimada³¹.

Este aspecto que menciona Montes, destaca el papel de lo emocional y lo corporal que esconden los nudos inconclusos de la memoria, que pueden desatarse por medio del arte, en este caso del teatro. Desde este punto de vista, los actores y actrices transmiten en la escena algo (su universo interior) que de cierta manera toca algunas fibras frágiles del otro, en este caso el espectador, quien observa y al mismo tiempo siente, y en ese sentir algo es susceptible de ser transformado en su interior.

La tercera y última dimensión la denomino **teatro como transgresión social**. Para Grotowski³² (1970) el teatro también es “un acto de trasgresión que permite, al organismo vivo, luchar para encontrar objetivos más altos [...]. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo

31 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.

32 Quien antes de adentrarse de lleno en el teatro sentó una posición frente al totalitarismo y fue diputado por el Partido Comunista en Polonia.

por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites”.

El teatro latinoamericano ha sido –con mayor contundencia desde el siglo xx– escenario de transgresión social, el lugar donde lo tabú se desmantela, el espacio para romper las leyes y los estereotipos, lugar en el que se fracturan y se ponen en tensión diferentes estructuras de poder. El espacio de la ruptura, de lo profano, de lo socialmente condenado. Latinoamérica ha sido fiel testigo de este tipo de teatro. Desde este punto de vista es un artífice de crítica social, de levantamiento en contra de los cánones establecidos. En este sentido se encuentra íntimamente ligado a lo político; de este aspecto fundamental me ocuparé en el siguiente apartado.

Teatro políticamente híbrido



Foto 3: El grupo Varasanta acaba de llegar a Bojayá, Chocó a presentar su obra *Kilele*, en el 2005.

Varasanta en el 2005 realizó una gira por el Chocó presentando la obra, luego de haber recorrido varios pueblitos del Atrato con Kilele, llegan a Bojayá, donde les espera un público especial: los sobrevivientes de la tragedia. En



la foto, unos hombres con camuflado (al parecer militares, pero uno nunca sabe) llaman la atención de una mujer que va caminando con un equipaje en sus manos. Ella camina hacia donde están más embarcaciones. Se va, no sabemos si va a volver. Como telón de fondo se levanta un pendón puesto sobre una casa de madera con la frase: "En su memoria. El 2 de mayo de 2002 aquí las FARC asesinaron a 119 personas. ¡Que no se nos olvide nunca!", y al lado de esta leyenda, se ve la foto de un niño afrodescendiente con una mirada inquietante.

Felipe Vergara afirma lo siguiente sobre el contenido de la obra que alude a los hechos del 02 de mayo:

Con *Kilele* hemos querido recordar que este crimen de guerra no es más que la punta de un *iceberg* o el símbolo de una realidad que ha llenado de sangre, muerte y dolor todo un departamento. Si no lo hiciéramos correríamos el riesgo de continuar desviando la atención de la realidad y de contribuir al olvido de los motivos profundos que alimentan la guerra que ha vivido el país durante tantos años³³.

Sus palabras detonan una posición crítica frente a los hechos, una necesidad primordial y urgente de que el teatro sea testigo de su tiempo y que sienta una posición frente a su propia realidad, ya que como él mismo lo manifiesta, en un país como el nuestro no hablar de los dramas sociales que han manchado con tinta roja nuestra historia, sería como ponerse una venda en los ojos y continuar campante por la senda de la indiferencia. Hoy hay ya suficientes sistemas para perpetuar el olvido.

El proceso de creación y de puesta en escena de *Kilele* no se construyó con fines políticos. Sin embargo, se creó una discusión interesante y las opiniones se dividieron porque sin duda *Kilele* tiene una marcada intención de que toda la sociedad civil recuerde críticamente estos hechos, se enfrente a ellos y no los olvide. Desde ese punto de vista hay una reivindicación de la memoria y unas apuestas sobre eso, que hay que matizar y caracterizar.

33 Tomado del archivo de Varasanta, del proyecto presentado por el grupo al Ministerio de Cultura para acceder a una beca.

Augusto Boal (1975) afirma: “quienes intentan separar el teatro de la política tratan de inducirnos a un error, y esta ya es una actitud política. El teatro es un arma y un arma muy eficiente. Por eso hay que pelear por él. Por eso las clases dominantes intentan, en forma permanente adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación”. Así que lo que primero pienso es: ¿de qué hablamos cuando hablamos de teatro político?, y ¿cuál es la relación de Este con el trabajo de Varasanta y *Kilele*?

El teatro en Latinoamérica y aún más en Colombia, es considerado por muchos como un movimiento social y político con voz propia, que ha estado presente en distintos momentos históricos del país, como por ejemplo, hizo parte de las mesas de trabajo sobre el tema de la cultura y el arte para la concepción de artículos de la Constitución del 91³⁴, para nombrar un ejemplo. En el país, el trabajo artístico del Teatro La Candelaria, así como del Teatro Experimental de Cali (antes dirigido por el fallecido Enrique Buenaventura), fueron centrales en la creación de un movimiento llamado *Nuevo Teatro*, que revela un teatro “comprometido políticamente”, cuya intención era y es crear una reflexión crítica sobre la sociedad. Según Marina Lamus³⁵ (2003) el *Nuevo Teatro* se entiende como “un movimiento y como tal sus integrantes están unidos por objetivos comunes; la dramaturgia no se da como presupuesto sino como resultado de la práctica; por tanto, rompe con la tradición teatral en el proceso de producción artística, establece una nueva relación con el público y crea una nueva poética. El *Nuevo Teatro* reelaboró y adaptó las teorías de Bertolt Brecht a la situación colombiana y políticamente, estuvo influido por las teorías marxistas. Como consecuencia, el público pasó a ser el objetivo principal de la representación y las obras debían generar polémica”.

Por su parte, la argentina Ilena Diéguez (2007) citando a Oliver Povre d’Aevor, director de la Asociación Francesa de Acción Artística (2003) afirma: “[Si] hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica”. En la región, la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de encuentro con el otro, como espacio dialógico, fue central en la búsqueda de un lenguaje propio y en la búsqueda de una estética

34 Comentario de Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro en una reunión el 24 de marzo de 2010.

35 Consultado en Internet el 20 de octubre de 2009 en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/buenenri.htm>



que hablara de las historias que transitaban por cada una de las naciones. Dentro de esta necesidad nació la Creación Colectiva dentro del llamado *Nuevo Teatro*, que es fundamental para entender la relación entre el teatro y la política. Como se expuso más arriba, este movimiento planteó “la necesidad de crear una dramaturgia propia, que representara nuestros sueños y nuestras vivencias”. Esta necesidad apareció de los debates que los grupos de teatro colombiano tenían con el público “popular” y con algunos sindicatos y gremios, según García (1994). Así se planteó la necesidad de llamar a este teatro, más por sus actitudes que por razones artísticas, *Nuevo Teatro*. Según García (1994), varios de nuestros grupos de teatro “sentimos la necesidad planteada por el ‘público popular’ como programáticas, y de inmediato nos dimos a la tarea de crear con nuestros propios medios, escasos e incipientes, esa dramaturgia reclamada por el tipo de interlocutor que nosotros mismos habíamos escogido como el más susceptible de ser determinante de nuestra estética”.

A finales de los años setenta ya se empezaban a ver los resultados: *Bananeras* (1969) fue la primera obra que se presentó como Creación Colectiva del grupo Los Comunes, dirigido por Jaime Barbini³⁶; de la mano de los postulados de Brecht e inspirada en la masacre de las bananeras de 1928. Según Lamus (2003) la Creación Colectiva fue el método de trabajo del *Nuevo Teatro*, cuyos temas preferidos eran aquellos de carácter histórico, con el objetivo de dar otra interpretación de la historia del país diferente a la oficial. En esta forma de hacer teatro todo el grupo se convertía en creador de la obra, quedando (supuestamente) todos y todas en una posición más equitativa, revaluando la posición central que antes tenía la figura del director (de todos modos la figura del director en el teatro nunca ha dejado de tener una marcada representación de autoridad).

A partir de estas ideas, el teatro de Creación Colectiva adquiere un valor político singular dentro del panorama teatral latinoamericano de los setenta, que marca la cultura teatral determinadamente. El manifiesto inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (¿?) considera “el teatro de creación colectiva en Colombia como uno de los resultados de cambio epistémico más apreciables en donde el concepto de pueblo como ‘masa trabajadora’ se convirtió en centro de la representación”. Es la Creación

36 Seudónimo de Jaime Chaparro, nacido en 1942, según Lamus 2003.

Colectiva³⁷ la que ha contado historias desde la voz de los subalternos; como sucede por ejemplo, en *En la Raya* (1994) del Teatro La Candelaria, donde se cuentan historias de las habitantes de la desaparecida calle del cartucho de Bogotá. En este sentido, la voz del subalterno³⁸ se ve representada en las tablas. Es en ese reconocimiento que las obras de teatro de Creación Colectiva alteran, legitiman y reivindican su papel en la estructura social.

En experiencias teatrales como las del teatro del oprimido, Augusto Boal (1975) trabaja con esos subalternados y les devuelve el bastón de mando en la escena³⁹. Boal trabajó este tipo de teatro en las favelas de Brasil, logrando con esto aportar en la reconstrucción del tejido social y devolver el teatro a manos ese subalterno⁴⁰.

Por otro lado, es precisamente en los años sesenta y setenta que nació lo que se conoce como performance (para algunas personas es una nueva expresión del arte, pero en realidad ya tiene más o menos cuarenta años de existencia). Su significado ha sido complejo de traducir al portugués y al español y por eso ha conservado su raíz anglosajona. El performance nace como una crítica a la modernidad y a todos sus ideales. En el performance

37 Aunque no sé hasta qué punto la Creación Colectiva se puede considerar algo netamente colombiano porque, en el círculo teatral, se dice que este concepto tiene raíces en Europa.

38 En palabras de Guha (1988), el subalterno por definición no está registrado como sujeto histórico capaz de acción hegemónica (visto claro, a través del prisma de los administradores coloniales o las élites criollas educadas). Emerge en dicotomías estructurales inesperadas, en las fisuras que dejan las tramas hegemónicas y jerárquicas, y por lo tanto, en la constitución de los héroes del drama nacional, en la escritura, la educación, las instituciones y la administración de la autoridad y la ley.

39 En un taller sobre ejercicios de Augusto Boal, en el último encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, en agosto de 2009, hubo un ejercicio que me llamó mucho la atención por su claridad y eficacia. Consistía en lo siguiente: una persona tenía que hacer una acción relativa al poder, como por ejemplo, pararse en una mesa y mirar hacia abajo con una actitud despectiva. Luego, otra que le seguía tenía que hacer una acción que tuviera más poder que la anterior, y así sucesivamente, hasta que todas las veinte personas del taller estuviéramos en el cuadro realizando una acción sobre el poder. Me pareció excelente contemplar cómo con una simple acción muchas estructuras de poder de la sociedad quedaban al descubierto y se podían leer fácilmente los sometimientos de poder de unos a otros. Como por ejemplo, un hombre adinerado que compra la tierra de un campesino a muy bajo costo. Estructuras de poder muy simples, pero que entrelazadas muestran en imágenes cómo funciona todo el sistema de dominación y cómo los subalternados padecen sus consecuencias.

40 En palabras de Guha (1988) el subalterno por definición no está registrado como sujeto histórico capaz de acción hegemónica (visto, claro, a través del prisma de los administradores coloniales o las élites criollas educadas). Emerge en dicotomías estructurales inesperadas, en las fisuras que dejan las tramas hegemónicas y jerárquicas y, por lo tanto, en la constitución de los héroes del drama nacional, en la escritura, la educación, las instituciones y la administración de la autoridad y la ley.



el cuerpo del artista se convierte en la obra de arte, se nutre de sus distintas realidades, de aquellos otros históricamente subalternados: activistas, afrodescendientes, migrantes, mujeres, gays, lesbianas y ambientalistas cuyas voces tienen mucho que decir. El performance rescata su carácter y su valor dentro de la esfera política contemporánea. Son conocidas algunas performances por su incidencia en este campo. Según Diéguez (2007), en la Plaza de Armas de Lima, en el 2000, se lavó pública y multitudinariamente con agua y jabón, la bandera peruana, convocada por el Colectivo Sociedad Civil, acción que en opinión de Gustavo Buntinx contribuyó al derrocamiento de la dictadura de Fujimori. Aquí lo simbólico juega un papel crucial. Según Jeffrey Alexander (2006), se podría decir que el performance fue efectivo⁴¹.

Ahora bien, hablar hoy de un teatro político en la escena colombiana puede generar resquemores, ya que este tipo de teatro también está rodeado por imaginarios de tipo: “discurso”, “panfleto”, “tirar línea”, “El MOIR”, si bien los tiempos no son los mismos y las motivaciones estéticas de los grupos también han cambiado.

El trabajo de Varasanta no se considera directamente político en el sentido del *Nuevo Teatro*. Con respecto a lo anterior, Fernando Montes afirma:

No hay ser social sin política. En Varasanta no hay una tendencia política. Nosotros renegamos de ese teatro llamado político. Sin embargo, una conciencia social sí hay, una conciencia del arte como herramienta de reparación, como una forma de una posibilidad de mirar la realidad de otra manera. Una de las posibles funciones del arte es el poder hablar de lo que está pasando desde otras perspectivas y en ese sentido claro que es político.

No pertenecemos a un partido político. Nos interesa la elaboración de la obra de arte y no el discurso político. Nos interesa tocar la percepción del espectador y a mí me interesa en particular cómo una imagen, un texto, una vibración puede caer tan profundo en el inconsciente de una persona o la

41 Así como algunos performance son efectivos en términos de Jeffrey Alexander, otros generan distancia o confusión. A los ojos del espectador muestran un contenido con un entrelazado conceptual bastante complejo, o con una utilización confusa de símbolos, que no resultan fáciles de leer y quedan encriptados en las intenciones del artista, lo que hace que el espectador no comprenda y no sienta nada. Esto rompe la comunicación entre la obra de arte y el público, porque sus medios expresivos en muchas ocasiones no son claros y porque –como afirma Santiago García (1994)– la ambigüedad de la puesta en escena puede ser un elemento que enriquece la representación, pero una ambigüedad mal tratada se puede convertir en algo confuso que no nutre, sino que entorpece la relación dialógica entre las partes.

percepción de la misma le puede cambiar la vida. Pero eso no quiere decir que hagamos teatro con el fin de cambiarle la vida a la gente, uno no sabe qué conexiones se quedan en una persona y le transforman la vida, quizás por dos años, pero en la obra de arte hay eso... Lo importante es la repercusión que eso pueda tener en el ser y en ese sentido el arte obviamente que es poderoso⁴².

Hay otras actividades que hablan de esa consciencia social que tiene el grupo ante su propia realidad. En el año 2008 realizaron una actividad llamada “Nueve días contra el olvido” en donde se tomó la figura de novenario religioso como pretexto para conmemorar los seis años de la masacre en Bojayá. En esta actividad se hizo una lectura dramática de *Kilele* y otros artistas hicieron acciones en contra de los actos de violencia perpetuados por grupos armados en el país.

Existen diferencias entre el *Nuevo Teatro* y *Varasanta*. Por ejemplo en este último se habla de proceso colectivo y no de una Creación Colectiva, sobre esto Fernando Montes afirma:

Hay un elemento que es más importante que el proceso en sí mismo. El estar evolucionando y ahondando en un trabajo conjunto que responda a unas necesidades del trabajo en equipo, unas necesidades de la obra, pero por otro lado, también existen unas necesidades internas a transformar o cambiar dentro del trabajo. En el proceso colectivo hay algo que implica siempre una transformación y un compartir entre todos. Por ejemplo, la acción de un actor entrando en el espacio con el texto que trajo otro actor. Ese es el proceso que se diferencia de una creación colectiva que no implica el sentarnos a decir “vamos a hacer esto y luego vamos a hacer esto”. Sería interesante hacer una diferenciación, si es que la hay, porque de pronto llegamos a la conclusión de que hacemos la misma cosa y lo que cambia es solo el nombre⁴³.

De igual manera *Varasanta*, que en los noventa era de cierta manera criticado por hacer obras “alejadas de la realidad social”, ya que sus creaciones iniciales hablaban de un estilo marcadamente místico y espiritual,

42 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.

43 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.



hoy tiene en su repertorio tres obras, entre ellas *Kilele*, que invitan a una toma de consciencia social al espectador.

Resulta problemático catalogar a los nuevos grupos de teatro o los que llevan menos de veinte años de existencia como políticos o no. Estos grupos son bastante heterogéneos tanto en sus propuestas estéticas como en sus compromisos sociales. Una aproximación conceptual que podría contribuir a una mejor comprensión de este tema sería el de hibridez, inspirado en García Canclini (2001), en donde los procesos socioculturales combinan estructuras o prácticas discretas para generar otras estructuras, prácticas y objetos. Según Homi Bhabha (2002) la hibridez se manifiesta como “una exhibición de lo deforme que actúa como una estrategia de subversión que devuelve la mirada del discriminado al ojo del poder”. El lugar de lo híbrido es el lugar de las paradojas, de lo transdisciplinar, de las múltiples caras, del bricolaje. Este concepto puede dar cuenta de los contenidos y formas estéticas que se mezclan dentro de una estética artística. El teatro “políticamente híbrido” reconoce sus raíces en el teatro de izquierda militante de los años setenta, pero se separa de este para plantear, desde su propia estética, un compromiso social no militante, que no es un fin en sí mismo, pero desea implícitamente generar una transformación por lo menos individual en el otro y una reflexión crítica, sin deseo de caer en la denuncia explícita o en el fácil panfleto. Esta hibridez no manifiesta una ambigüedad en las posiciones frente al tema del poder, sino que es un intento por matizar esas posiciones políticas tradicionales que han acompañado el teatro colombiano y utilizan una serie de medios diversos para lograr llegarle al espectador. Los mismos temas de ayer como la violencia, la memoria, las desapariciones, la pobreza, la injusticia son investigados desde ópticas y posiciones diferentes, que marcan a su vez la heterogeneidad de pensamiento de las mismas personas que conforman el grupo y viven una realidad histórica que para los más jóvenes se empieza a dibujar desde los años ochenta.

Es partir de los cambios globales de las últimas dos décadas, del posicionamiento de lo mediático en la vida de las personas, de los cambios socioculturales y de otras tantas realidades que se cruzan; es que un concepto como el de teatro híbrido tiene cabida tanto en la creación como en la forma en que la sociedad significa los procesos artísticos. Este concepto, por supuesto, lo utilizo para analizar el trabajo de Varasanta, en donde es importante generar reflexiones críticas, en donde existe un deseo de contar lo que sucede, de enaltecer la memoria y la dignidad de los subalternos desde una propia estética, pero donde ese deseo no es un fin en sí mismo,

ni una camisa de fuerza, sino que hace parte de los caminos creativos que el grupo adopta y está marcado por muchas más motivaciones e intenciones.

Finalmente, es importante resaltar que el trabajo de Varasanta se ha comparado en algunos momentos con el trabajo del Teatro La Candelaria por la forma de trabajo colectivo que utilizan y precisamente por lo político. Sin embargo, el trabajo de Varasanta no es un trabajo de Creación Colectiva como es planteado por el *Nuevo Teatro*. Desde la aproximación de un teatro políticamente híbrido también son diferentes. Otra característica que los diferencia es el entrenamiento corporal, la gestión cultural y la propuesta estética de uno y otro. Y finalmente, el tipo de público que llega a ver sus obras. Al matizar más el público de La Candelaria es un público popular, como ellos mismos lo llaman. El público de Varasanta no. Hay una tendencia más hacia el público de estrato medio y alto. Esto marca una diferencia sustancial en cuanto a la recepción social de la propuesta artística que cada uno crea.





Capítulo 2

Teatro Varasanta: las huellas itinerantes de una pasión



En una ocasión, en una de sus sedes en el barrio La Candelaria, los integrantes del grupo Teatral Varasanta debieron salir corriendo a echarse agua en las piernas pues un ejército de pulgas se apoderaba de sus pantalones de la manera más despiadada.

EL TIEMPO, 04 DE NOVIEMBRE DE 2008¹.

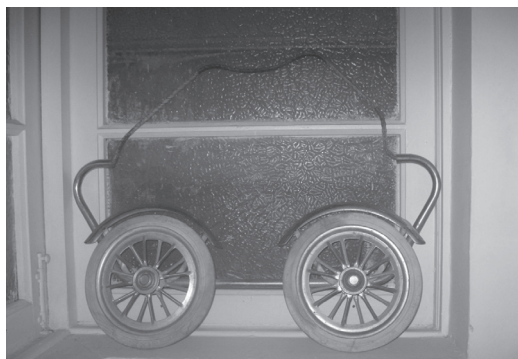


Foto 4: Uno de los objetos “extraños” de la sede del Teatro Varasanta. Sus ruedas recuerdan el correr del tiempo e invitan a viajar...².

- 1 Artículo de periódico tomado del archivo del Teatro Varasanta.
- 2 Foto tomada por Carolina García el 26 de julio de 2009.



En el presente capítulo se hace un recorrido por la historia del Teatro Varasanta: sus inicios, sus senderos urbanos, el proceso creativo de estos dieciséis años de trabajo, su cotidianidad como grupo y sus apuestas políticamente híbridas y también estéticas. Todo esto, contextualizado en la escena teatral colombiana.

El Teatro Varasanta fue creado en 1994 por Fernando Montes, Carlos “Beto” Villada y Adriana Rojas. Nació como un centro permanente de investigación y exploración teatral, abierto a expresiones dramáticas contemporáneas y con una marcada mirada hacia otras culturas. En estos dieciocho años de trabajo artístico, han desarrollado y afinado una metodología de trabajo rigurosa y unas técnicas de entrenamiento actoral singulares, que les han dado un reconocimiento importante dentro de la escena teatral colombiana.

El grupo siempre ha estado marcado por un constante e infatigable movimiento, por viajes, por personas que llegan y se van, y por lugares que se han convertido en cálidos espacios de creación, pero que también han tenido que dejar hasta el año 2007, cuando consiguieron tener una sede propia.

Hacer teatro en Colombia: territorios de violencia y pasión



Foto 5: Muñecos de papel que en la obra *Kilele* representan a las personas que fueron muertas en Bojayá. Esta foto fue tomada en una de las funciones que el grupo hizo en Chocó³.

3 Fotografía cortesía de Nelson Camayo.

Siempre que veo Kilele me sorprende el encontrarme con una de las imágenes teatrales más impactantes para mí y es el momento en el que 119 muñecos de papel son quemados por algunos de los actores. Esa imagen, acompañada por el sonido de la marimba y de los tambores, está cargada de una contundencia y de un poder que siempre me ha estremecido, quizás porque el fuego consumiéndose y las cenizas representan la fragilidad de la vida⁴.

La historia del grupo ha sido tejida en el interior de un país donde el trabajo artístico como fuente legítima de memoria viva y como contribución invaluable a la cultura, es el “patio trasero lleno de escombros” de los presupuestos nacionales (el presupuesto para la cultura y el arte en Colombia es el 0,03 del PIB⁵ uno de los más bajos de Latinoamérica) y de las instituciones del Estado. Han tenido que crecer en un país donde su quehacer está cargado de imaginarios sociales⁶ que deslegitiman la importancia y trascendencia del mismo, y en donde el trabajo del artista es la cenicienta dentro los documentos legislativos y los reglones finales en una mayoría de propuestas políticas.

A partir de estos planteamientos y antes de hablar directamente del recorrido histórico de Varasanta, es necesario contextualizar el trabajo del grupo, dentro del panorama sociopolítico del país y de la misma escena teatral.

Dicen por ahí que *Colombia es pasión*: pasión por el fútbol, pasión por la cerveza, pasión por el baile y la rumba, pasión por las telenovelas, etc. Según el DRAE⁷ pasión se refiere a “1. la acción de padecer. 2. Lo contrario a la acción. 3. Estado pasivo en el sujeto. 4. Perturbación o afecto desordenado del ánimo. 6. Inclinação o preferencia muy vivas de alguien hacia otra persona. 7. Apetito o afición vehemente a algo. 8. Sermón sobre los tormentos y muerte de Jesucristo, que se predica el jueves y Viernes Santo. 9. Parte de cada uno de los cuatro Evangelios, que describe la Pasión de Cristo. 10. Tristeza, depresión, abatimiento, desconsuelo”. Estos significados contrastantes y paradójicos que tienen por un lado, imágenes sangrientas de la “pasión de Cristo, del desconsuelo y el abatimiento” y por

4 Diario de campo en Recuerdos vinculados a la investigación.

5 Producto Interno Bruto.

6 Imaginarios sociales que caracterizan un pensamiento apolíneo que tiende a asociar la labor del artista con: las drogas, los vagos, los anormales, lo inoficioso, lo de poca importancia, lo poco lucrativo, “lo hippie”, entre otros.

7 Diccionario de la Real Academia Española.



otro lado, una “preferencia muy viva o de una afición vehemente a algo”, me hacen encontrar en el territorio de lo pasional, una característica muy apropiada para nombrar este país y lograr asociarlo con dos aspectos centrales: la violencia⁸ como parte constitutiva e histórica y la cualidad subjetiva de tenacidad y la persistencia de sus gentes. Estas dos características, con todo lo que contienen, nos han marcado por siglos y hacen parte central de nuestra identidad.

Expresiones del arte como el teatro no han sido ajenas a ellas, por el contrario, han creado una posición frente a la o las violencias y su trabajo también está completamente ligado a la pasión en términos de preferencia viva, afición vehemente, persistencia y tenacidad para lograr sobrevivir a tantos obstáculos de hacer arte en el país del Sagrado Corazón de Jesús.

Sobre esta violencia que nos ha marcado, Varasanta afirma en el marco del proceso de creación de una de sus obras llamada *Ánimula Váguila Blándula* (2008): “No nos propusimos abordar la violencia como materia creativa, podría decirse que fue ella quien nos abordó, quien irrumpió en nuestro teatro en busca de una poética que la liberara aunque fuera brevemente de esa invisibilidad de la que ha sido revestida. Sin duda, tratamos de rehuirla, de no afrontarla pero ante nosotros se posan: décadas de violencia política, de genocidios, desapariciones, masacres, impunidad, magnicidios, desplazamiento masivo de la población civil, turbios contratos pactados a la sombra de una simulada democracia y la patria convertida en un campo santo”⁹.

El trabajo que Varasanta inició en los noventa tenía –como hoy– un telón de fondo sociopolítico complejo: por esos años el gobierno de Ernesto Samper se vio involucrado en el llamado Proceso 8.000, donde la corrupción, el narcotráfico y el clientelismo fueron pan de cada día. Hoy los escándalos de la parapolítica demuestran que las cosas no han cambiado mucho. Después, en medio de un aparente proceso de paz entre la guerrilla de las FARC, el ELN y el gobierno de Andrés Pastrana, se encrudeció la violencia ante los ojos incautos de la población civil, devastada por masacres

8 Germán Castro Caycedo (1976) describe la condición de violencia en Colombia como una epidemia en todas sus manifestaciones: “Nos llegó con la invasión de América y se hace más patética en la época de la República. Tras ella, el éxodo que en las últimas décadas ha llevado a millares de gentes de la zona andina y de los litorales, a morir en la tierra paupérrima de las selvas; o a emigrar hacia Venezuela, Estados Unidos y Europa en forma de mercado humano, portando droga...”

9 Tomado del archivo del grupo Varasanta.

y desplazamientos. El paramilitarismo aumenta y se fortalece en esta década: en diciembre de 1994 ocurrió la primera Cumbre de las Autodefensas de Colombia, fechada en Cimitarra (Cubides, 1997). Por esos tiempos también, la voz de todo un partido –La Unión Patriótica– seguía siendo acallada hasta sus últimos respiros y sin que hoy aún los culpables hayan sido condenados.

Hoy, algunos de los implicados en la parapolítica han sido reelegidos por “el pueblo”, haciendo del panorama algo incierto. La violencia, la inequidad, la corrupción, los secuestros y el desplazamiento forzado continúan tras la cortina de humo que dejaron la seguridad democrática y las falsas promesas.

Dichos acontecimientos marcaron las posiciones y la estética de algunos grupos de teatro de los noventa. Según Marina Lamus (1999), en el teatro en los años noventa se refuerza una perspectiva multicultural de manera que: “se pueden reconocer individuos pertenecientes a pequeños grupos, a un género, a grupos étnicos, culturales, urbanos o rurales, con vivencias y circunstancias propias”, en donde a la dramaturgia [de los noventa] le interesaron más “las pequeñas preguntas sobre la existencia, la cotidianidad”. En los noventa¹⁰ como alternativa a la Creación Colectiva, revivió la importancia del texto escrito, de autor individual como fue el caso de Varasanta con *Los Hermanos Karamazov* en 1997. Por estos tiempos, los teatristas buscaron combinar lenguajes expresivos incorporando formas de danza, artes plásticas e inclusive el circo, buscando romper las estructuras tradicionales del teatro en el intento de seguir las nuevas prácticas y formas que la posmodernidad le planteaba al arte en ese entonces. Por esta misma vía, según Lamus (1999), el teatro empezó a introducir medios electrónicos o lenguajes propios del video y del cine, lo cual amplió significativamente los límites del espacio escénico. Finalmente, habrá que decir que en este decenio hubo una crisis que apuntaba a varios frentes y se relacionaba con la carencia de propuestas que superaran las de los teatristas de los años setenta. Por otro lado, la falta de formación de público preocupaba, así como la evidente carencia de formación sólida de algunos artistas.

10 Según Lamus (1999), en este decenio el ámbito teatral tuvo una marcada presencia de las mujeres, vista no solo en el aumento de mujeres escritoras y directoras, sino en el aumento de obras con una temática dedicada a explorar la visión del mundo desde lo femenino. Una obra destacada fue la de Piedad Bonnett, *Gato por liebre* (1991) con la actuación de Laura García.



En los noventa, decenio que vio nacer a Varasanta, el grupo se encontraba sumergido en sus propias búsquedas estéticas, que en ese entonces más que ahora estaban directamente relacionadas con temas espirituales y místicos influenciados por maestros como Grotowski o Kantor. Los temas e intereses del grupo fueron cambiando con el tiempo, hasta desembocar en *Kilele, una epopeya artesanal*. Posicionar su trabajo artístico, como se evidencia en las páginas siguientes, no ha sido tarea fácil, siempre en ellos está la pregunta de cómo crear en medio de un entorno hostil y adverso. Fueron muchas las decepciones y muchos los obstáculos que tuvieron que atravesar hasta ahora y son sus esfuerzos y perseverancia fruto de la tenacidad, la vehemencia y el amor que encierra esa pasión con la que se aproximan al teatro.

Varasanta: los símbolos detrás de la palabra



Figura 1: Logo.

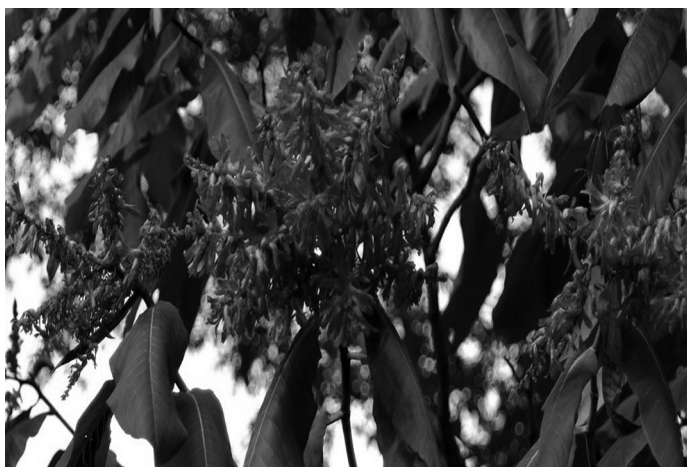


Foto 6: frutos del árbol de Varasanta.

En el juego de la cucaña, popular en la zona del Atlántico, hay que subirse a un palo resbaladizo, preferiblemente con los ojos vendados, para llegar a algún objetivo en la cima, toda la gente alrededor se divierte viendo a la persona hacer peripecias para subir.

Víctor Turner (1969) afirma, con relación al símbolo, que este constituye una pequeña unidad del ritual o del conjunto mayor de acciones repetitivas. A continuación me referiré a los símbolos del Teatro Varasanta.

Dicen que el palo del juego de la cucaña es de un árbol llamado Varasanta. A este árbol latinoamericano (Foto 6), *Triplaris Americana* (en Colombia se encuentra en la costa Atlántica), se le conoce a primera vista por su porte de árboles altos, que pueden alcanzar los veinte metros de altura, incluso más en árboles más longevos. La corteza externa es lisa y moteada. No muy coposos, las flores femeninas son de color rojo o rosado y las masculinas verdosas. Tiene frutos triangulares con tres alas membranosas de color rojizo o rosado¹¹. Este árbol produce una muy buena madera para el comercio, pero al mismo tiempo, en su corteza viven centenares de hormigas que son difíciles de erradicar, y por ende, la utilización del árbol como producto para la fabricación de artículos de madera no continuó.

11 Encontrado el 24 de marzo de 2010 en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/ova/files/previews/Varasanta.jpg>



Dicen que hay dos Varasantas: una que cría hormigas monas y las otras donde viven las negras, siendo las primeras más agresivas y cáusticas. Algunos atribuyen a estos árboles valores medicinales¹². De esta manera, se creó el logo de Varasanta (ver Figura 1) que da la idea de un árbol compuesto por una estructura vertical que asemeja una escalera y que en su cima dibuja un óvalo con el símbolo chino del Yin y Yang. Según el grupo¹³ este símbolo, que guarda cierto misticismo y que es la cara de Varasanta al mundo, habla de una idea identitaria de ascender descubriendo los secretos del arte y del actor a través de la práctica teatral, en donde el premio al final de ese ascenso es la transformación del ser humano que se mueve en un mundo adverso. Hoy, cuando miro en retrospectiva esta investigación y mi relación con este grupo, logro entender y vivenciar la magnitud de su misticismo y la transformación de la cual ellos hablan.

La idea de las hormigas monas y negras que viven aferradas a aquel gran árbol, es también una metáfora de la pasión y la perseverancia pues habla de un trabajo continuo y disciplinado que ha sobrevivido ante las dificultades de los años. Sin embargo, como veremos más adelante, no todos se han aferrado. Muchas “hormigas” se han caído del árbol, se han dejado arrancar del mismo o simplemente han emigrado a otros árboles.

Según Fernando Montes, la palabra Varasanta alude también a la idea del actor “santo” que propone Grotowski (1970), la cual no se refiere a la religión católica sino que más bien es una metáfora que define a la persona que con su arte puede ascender en escala humana y espiritual aunque tenga que llegar a realizar actos de autosacrificio. El factor decisivo en este proceso es la humildad y una disposición espiritual. “El actor debe actuar en estado de trance, autopenetración, exceso y disciplina formal en sí misma. Este acto culmina en un clímax: produce alivio” (Grotowski, 1970). La idea de un actor *santo* de esta magnitud, tal cual la propone el director polaco, no se hace absolutamente evidente en los actores y actrices de Varasanta, pero es claro que hay una entrega, una disposición espiritual, una disciplina y una autopenetración que en ocasiones sí ha llevado a algunos (sobre todo a los más antiguos) a sacrificios en alguna de las esferas de su vida.

12 Tomado del archivo del Teatro Varasanta.

13 Notas del diario de campo.

Memorias de grupo, su gente y sus apuestas estéticas



Foto 8: Actores y actrices de *Kilele* arribando a la ciudad de Quibdó. Arriba de izquierda a derecha: Catalina Medina, Eduardo Guevara, Salvatore Motta, Beto Villada, Felipe Vergara y Nicolás Cancino. Abajo de izquierda a derecha Liliana Montaña, Elizabeth Ramírez, Nelson Camayo, Isabel Gaona y Magda Niño. Supongo que Fernando Montes estaba tomando la foto.

Desde niña siempre me gustó el teatro, y durante varios años fui parte de varios grupos. Hay algunas cosas que extraño de esos años, otras no, pero sobre todo recuerdo la relación que creamos en grupo, esa camaradería antigua que se perdió con los años, el jugar por jugar, el hacer juntos muchas cosas persiguiendo un único objetivo: crear y soñar.

En el gremio teatral se establece una diferencia entre grupo y compañía. Según Santiago García (2002) el grupo de teatro se caracteriza por una intención común de desarrollar un proyecto estético cuyos fines no son económicos, por compartir unos lineamientos estéticos e ideológicos y por permanecer en el tiempo llevando a cabo varios montajes. También hay una idea de establecer cierta convivencia permanente que consiste en ensayar juntos, viajar juntos, comer juntos, entre otras tantas cosas. Esta idea de grupo tuvo su más amplio fervor en los años setenta y ochenta, teniendo como destacadas referencias al Teatro del Sol de Francia o El Odin Teatret



de Dinamarca. En Latinoamérica con los grupos Malayerba de Ecuador o Yuyascani de Perú, y en nuestro país con el Teatro La Candelaria o el Teatro Matacandelas de Medellín, que vivieron durante mucho tiempo juntos, compartiendo labores de casa. Estos grupos de teatro evocan el concepto de *communitas* de Víctor Turner (1988), en el que se crea un escenario liminal propicio para una vida en común y los individuos “se marginan” del orden social basado en el estatus y la jerarquía. Este autor, plantea que los *hippies* o la generación *beat*, como se la reconoció, fue una forma de *communitas* y algunos teatristas construyeron sus propuestas compartiendo esa ideología de vida en comunidad. El concepto de *communitas* comprende una relación entre individuos históricos concretos, con una idiosincrasia determinada que no está segmentada en roles o estatus, sino enfrentados entre sí, como iguales de “yo y tú”. Sin embargo, esas estructuras no se perpetúan en el tiempo. El mismo Turner (1988) afirma “rara vez pueden mantenerse durante largo tiempo y la misma *communitas* desarrolla pronto una estructura en la que las relaciones libres entre individuos acaban por convertirse en relaciones regidas por la norma, entre personas sociales”.

Por su parte, Santiago García (2002) plantea que a finales de los años ochenta empezó a entrar en crisis esa forma de organización. Varias son las razones de la crisis: ideológicas, estéticas, pero también de carácter económico y personal. Algunos grupos pudieron superar las dificultades y aún hoy siguen juntos, pero hay otros que no lo lograron y cada cual “cogió por su lado”. Hoy se habla de la muerte de la concepción de grupo como tal y se da paso a la idea de compañía, en la que un director contacta a unos actores para que realicen una creación y una puesta en escena en determinado tiempo, con un determinado presupuesto, luego se contactan otros actores y así sucesivamente.

García (2002) enaltece y reivindica el carácter de grupo de teatro, poniendo de manifiesto que el individuo aparece hoy como un elemento dramáticamente aislado, alienado de su contenido, tal como lo pretende o lo trata de mostrar la postura neoliberal. “El individuo de nuestra sociedad aparece enfrentado a la masa, y por el contrario, la persona o la máscara está integrada al grupo o a la tribu” apunta el autor. Habla de la paradoja de este enfrentamiento en la sociedad actual: “Lo que quiero decir es que el concepto de grupo va perdiendo terreno ante la desmedida valoración del individuo, el héroe, la individualidad, que son promocionados en conocidos proyectos políticos de vanguardia, y como reflejo de ellos, en proyectos y métodos de trabajo artístico contemporáneo”.

Otro aspecto importante que destaca García sobre el trabajo de grupo, es el tema de la memoria grupal, que se inscribe en la subjetividad, en la corporeidad del actor y la actriz y se convierte en un aspecto esencial para la creación. De ahí la necesidad de darle estabilidad y permanencia a los miembros de un grupo. La falta de memoria de grupo puede generar una falta de compromiso que puede ser nefasta para el trabajo creativo. El compromiso de un grupo es permanente, lo que es decisivo cuando el objetivo del arte es producir importantes transformaciones en el seno de la sociedad.

Cuando este objetivo es acometido por un grupo, adquiere una dinámica especial, a veces mucho más penetrante y eficaz que cuando es acometido por un individuo o por un colectivo inestable. Entonces, hablar de un grupo es hablar de apoyo incondicional, de disciplina, de pasión y entrega, pero también es hablar de sacrificios y problemas de convivencia.

La figura del grupo teatral tiene una legitimidad valiosa y más aún cuando se piensa en este concepto de Santiago García sobre la memoria grupal. Sin embargo, en el mundo en constante movimiento en que vivimos, Zygmund Bauman (¿?) afirma: “para lograr una reducción necesaria del tiempo, conviene que los consumidores no puedan fijar su atención ni concentrar su deseo en un objeto durante mucho tiempo; que sean impacientes, impulsivos, inquietos; que su interés se despierte fácilmente y se pierda con la misma facilidad. La cultura de la sociedad de consumo no es de aprendizaje sino principalmente de olvido”, es difícil sostener una idea de grupo. Pienso que en esa medida, la figura del director de teatro (su carácter, sus conocimientos y el ejercicio adecuado de su liderazgo) es absolutamente central para que un proyecto se convierta en un grupo o una compañía.

Es aquí cuando surge la pregunta: ¿es Varasanta un grupo o una compañía? Yo diría que bordea los dos, porque comparten una misma estética e ideología y porque aún hoy permanecen cuatro de sus actores de base. Así mismo, comparten algunas actividades cotidianas. Estas características son cercanas a la idea de grupo; por otro lado, Varasanta tiene otros modos de operación y sostenimiento que hacen pensar en la idea de compañía.

Pero más allá de esto, la pregunta es: ¿Varasanta podría convertirse en el proyecto de vida de sus actores y actrices?

Isabel Gaona, actriz de Varasanta, afirma:

Acá no hay cultura de grupo y pasa en muchos países: el teatro no funciona como un grupo. A muchas personas la idea de comunidad no les funciona, necesitan otro tipo de espacio... Como *Matacandelas* que es un grupo... ¿Y cómo lo resuelven? *Para ser un grupo tenemos que vivir aquí todos y entonces*



les tenemos que dar la comida y la vivienda. Pero no todo el mundo está dispuesto a no tener familia, a no tener relaciones personales con cualquier otra persona afuera del grupo o del medio artístico. ¿Sí me explico? Y cuando vos vivís y trabajás todo el tiempo en una institución tu mundo se reduce a eso¹⁴.

Grupo o compañía, Varasanta también tiene el conflicto de muchos grupos, más en las compañías, donde muchas veces el director cambia de actores cuando lo necesita y entra en el tema álgido de la entrada y salida de actores. Hay muchas razones por las que esto sucede, entre ellas se encuentran necesidades económicas no satisfechas, desencuentros con el director o con el grupo, la falta de compromiso o porque se van a realizar proyectos particulares. De esta manera, uno de los actores de *Kilele* que ya no está en el grupo, afirma lo siguiente con relación a las razones por las cuales la gente deserta del grupo y a un momento de su paso por Varasanta:

Considero que se debe a la metodología de trabajo... Aunque debo decir que a la fecha esto ha cambiado mucho, la historia nos lo muestra así. Pero esta historia para mí empieza con un grupo donde el trabajo es fuerte a nivel físico, corporal y vocal. El problema radica –y lo digo así crudamente– en tratar de imponer un esquema de trabajo europeo a unos colombianos..., desconociendo el contexto social, cultural y económico de los integrantes del grupo... Es evidente que tenemos otra forma de pensar y tenemos otras condiciones de vida, que vivimos otros tiempos. Ahora bien, cuando me refiero a que el problema es de carácter metodológico, me refiero a las formas mediante las cuales el director afronta el trabajo creativo, muchas veces sobre la dignidad y reconocimiento del actor. Para mí la pregunta es qué estoy sacrificando como persona para ser un artista: ¿mis sentimientos, mis emociones, mis pensamientos, mi voz, mi voto, mi humanidad, mi ser?, ¿por ser artista?

Reconozco que el paso por Varasanta me hizo crecer como actor, pero de igual manera generó en mí muchas heridas, muchos resentimientos y fragmentaciones en mi ser... Y quizá lo más doloroso: el desconfiar de mí como persona y como profesional. Eso es algo que hace que los actores no permanezcan en Varasanta. Y eso que esto ya no es como antes... Si preguntas... En fin, tienen historias singularísimas las personas que han pasado por el grupo. Varios de los actores de *Kilele* han salido con muchas heridas. Muchos con

14 Entrevista realizada el 28 de Julio de 2009.

los que yo he hablado salen odiando a Varasanta, porque llegaron a tal extremo de exigencia mediado por la intransigencia del director que se *totearon*... Muchas personas han pasado por ahí... dos meses, un año, tres años... algo paradójico es que, ahora algunos están haciendo otras cosas y no quieren saber de teatro... Y bueno, yo creo que la desertión se debe principalmente a la forma autoritaria de la exigencia del director y los problemas de comunicación con los actores, desconociendo y deslegitimando su ser y su contexto.

Testimonios como este amplían la perspectiva de las dinámicas que se gestan en Varasanta, que también maneja situaciones densas y complejas. De esta manera, vemos cómo el aspecto económico, la dinámicas contemporáneas de no permanecer en un solo lugar, los sacrificios, la metodología de trabajo y lo que algunos llaman el autoritarismo del director, es para algunas personas motivo para desertar del grupo.

Pese a la desertión, hay actores y actrices que están en Varasanta desde hace mucho tiempo. Ellos son escultores de ficciones y su corporeidad y emocionalidad está comprometida en el arte del presente: el teatro. El actor y la actriz o, como se llaman a sí mismos, “las danzatrices y los danzadores” aportan esa presencia que no se logra en la televisión o el cine, dando un efecto de realidad en acción. Con su personalidad líquida logran llenar el espacio vacío de un personaje escrito en un papel y lo inundan de vida en el escenario.

“Lili, Beto y Chava” son los actores de base del grupo y con su experiencia, personalidad, creatividad, tesón y carisma han hecho de Varasanta uno de los grupos de teatro contemporáneo más importantes y con más proyección de la escena colombiana.

Beto Villada

Se formó en el Taller de Colombia, estudió con Batata¹⁵ y desde ese entonces se ha dedicado a la música y a la actuación. Fue profesor de la Escuela del Teatro Libre. Ha dictado talleres nacionales y en otras partes del mundo. Fundó Varasanta y es su representante legal.

En *Kilele*, Beto hace el personaje de ÉLMER, un paramilitar, y de ATRATO, el río y padre del protagonista: VIAJERO.

15 Cantador y compositor muy conocido de la costa Caribe.



Liliana Montaña

Magíster en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Siempre la sedujo el teatro pero nunca lo tomó en serio hasta que por fin decidió entrar a estudiar actuación en la Escuela del Teatro Libre. Maestra de escuelas de teatro como la de la Universidad Pedagógica y la ASAB. Sobre su decisión de estudiar teatro ella comenta:

Siento que tomé la decisión correcta. Lo único que me hace a veces dudar es la parte económica. Por otro lado, hay que ver que no es lo suficientemente valorado, eso es lo único que a veces me hace pensar si hice lo correcto o si me equivoqué, o si de pronto hubiera podido viajar más si hubiera seguido en finanzas, pero no creo que estaría tan contenta conmigo misma como ahora¹⁶.

En *Kilele* encarna el personaje de NOELIA, una guerrillera y el de TOMASA, la esposa del VIAJERO.

Isabel Gaona

Estudió en la Escuela del Teatro Libre. Es la persona encargada de la producción artística del grupo. Maestra en varias instituciones. Sobre su vocación ella afirma:

Cuando tenía quince años y me gradué del colegio, tuve una crisis existencial porque yo no tuve opción de buscar en la vida sino que teatro por aquí, teatro por allá. Entonces dije: “yo quiero ser psicóloga”, luego arquitecta y me presenté a la Universidad San Buenaventura con un ICFES pésimo y nada más en la entrevista yo dije: *es que quiero ser arquitecta porque mire: hemos hecho todas estas escenografías de teatro* y pues sí, la habíamos hecho todos nosotros entre la familia con las uñas. En la entrevista esos señores me dijeron: *¿oiga y usted está segura de que lo que quiere no es hacer teatro?* Y yo mmm... En psicología fui, hice todos los papeles y cuando me iban a hacer la entrevista, dije: *¡no!*, porque entendí que realmente me gustaba era el teatro y estaba como resistiéndome y quería probar otras cosas pero qué. Mi lenguaje igual era ese... Entonces bueno, me fui para Bogotá al Teatro Libre¹⁷.

16 Entrevista realizada el 28 de Julio de 2009.

17 Entrevista realizada el 3 de agosto de 2009.

En *Kilele* ella hace el personaje de ROCÍO, la hija de VIAJERO que después se convierte en ánima. Y también es una ensombrillada, una señora del pueblo.

Fernando Montes

Se formó en París con Jacques Lecoq, Mónica Pagneux y Ryzard Cieslak y en Italia bajo la dirección Jerzy Grotowski. Fundador del grupo Teatro Varasanta y director artístico del mismo. Pedagogo de varias instituciones nacionales y extranjeras, especialista en entrenamiento actoral.

Sobre Grotowski y la influencia que tuvo este en su trabajo afirma:

El encuentro para mí con Grotowski fue esencial. Lo conocí a través de sus libros hacia los dieciséis o diecisiete años; y su lectura fue el principal impulso para dedicarme al arte. De no haber leído a Grotowski no hubiera hecho teatro. Luego, la práctica que realicé en su Centro de Trabajo en Italia, no solo fue un aprendizaje detallado del oficio del actor, sino que además fue un renacer a mí mismo como ser humano¹⁸.

Aparte de los actores y el director, Varasanta, al ser sala concertada del Ministerio de Cultura y con el IDARTES, tiene una programación artística abierta al público y para que esto sea posible en ella trabajan otras personas como un diseñador gráfico, un jefe técnico, una persona de servicios generales, un director ejecutivo y una asistente llamada Alba Mora. Frente a qué significa estar en Varasanta trabajando, ella comenta:

Además de ser una organización que me facilita una condición laboral, no es solo una institución o un concepto, el teatro es la vida, y la vida es un teatro. He llegado a pensar que Varasanta es el reflejo de la vida... Con quien he logrado compartir la experiencia de lo que somos, queremos ser o sentimos además de no ser insensible con la sociedad. Es una manera de observar, reflexionar e interpretar lo existente y eso es maravilloso, la sensación de vivir *Kilele*, *Ánimula Vágula Blándula* y últimamente *Fragmentos de Libertad*, es realmente impresionante. Me sentí conmovida, emocionada, confrontada y cuestionada en un nivel muy profundo, soy afortunada de

18 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.



conocer su creación y de poder compartir un trabajo que se ha hecho con cantidades inmensas de amor, inteligencia y pasión¹⁹.

Con respecto a qué es lo más difícil de trabajar con Varasanta ella afirma:

En cuanto a la organización, es todo lo laboral: cada uno de nosotros tenemos una serie de funciones y si una de ellas se desarrolla bien continúa la cadena en buen estado, pero si por el contrario uno de nosotros interrumpe la cadena y falla es cuestionada inmediatamente, esa es la diferencia más grande que tenemos. Contamos con la presencia de un director como Fernando Montes, que es una persona autoritaria, perfeccionista, detallista, se fija en lo minucioso de todo, todo, todo... En ocasiones tanto perfeccionismo nos hiera, porque tratamos de hacer las cosas lo mejor que se puede y recibimos un reclamo por lo que quedó mal que es mínimo y no un halago por todo lo bueno²⁰

Estas son apreciaciones que hacen parte de la cotidianidad de Varasanta, una cotidianidad que no es fácil.

Por otro lado, Varasanta en estos años de trabajo artístico tiene en su repertorio diez obras que han ganado premios y han circulado en festivales nacionales e internacionales. Obras que hablan de la construcción de una estética. Estas son el reflejo de su identidad, de su exhaustivo entrenamiento y también del misticismo que acompaña su trabajo.

A continuación enumero de manera sucinta las obras de Varasanta:

En 1994 Varasanta inicia su viaje artístico con la obra ***La conferencia de los pájaros***, primera versión de la adaptación de la obra de Jean Claude Carrière, inspirada en el poema *sufi* del siglo XII de Farid Uddin Attar. Me detendré un poco en esta obra. La conferencia, cuyo texto es hermoso, cuenta que un día todos los pájaros del mundo se reúnen en una asamblea. Uno de ellos, la Upapa, les habla de su rey legítimo: el Simorg, y los invita a ir en su búsqueda. Primero, los pájaros aceptan entusiasmados pero después muchos se escapan, otros mueren o se pierden. Solo unos pocos llegan hasta el Simorg tristes, abatidos, envejecidos y con el cuerpo estropeado. Esta obra constituye un símbolo del vuelo interior que todos emprendemos en la vida. En el programa de mano de la obra dice: "Hemos vivido muchas de

19 Entrevista realizada el 27 de marzo de 2010.

20 *Ibidem*.

las vicisitudes que los pájaros confrontan en su viaje: desolación, abandono, frustraciones y claro, también destellos de luz". *La conferencia de los pájaros* se convierte en una perfecta metáfora del viaje que emprendieron los "varasantos" en aquel año 1994, algunos pájaros siguen volando con alguna que otra pluma dejada en el camino, otros en cambio desertaron de su viaje.

El primer hermano, fábula apócrifa de autor anónimo fue estrenada en 1996. La obra fue el resultado de un laboratorio de ocho meses sobre los procesos de creación del actor.

En 1997 Varasanta estrenó ***Los hermanos Karamazov***, versión libre del escritor ruso Fiódor Dostoievski.

En 1999 el grupo creó la obra ***Flores Fieras***, que fue ante todo una búsqueda de la propia identidad expresiva del grupo.

En 2004 se presentó ***El Lenguaje de los pájaros***. En este trabajo se profundiza su primera puesta en escena, *La conferencia de los pájaros* (1994).

En el 2005 se estrena ***Kilele, una epopeya artesanal***, corazón de esta investigación. Obra ganadora de la beca de creación del Ministerio de Cultura 2005. Es la primera incursión del grupo en la temática de los derechos humanos.

Esta noche se improvisa, esta noche se improvisa fue estrenada en el 2006. Esta es una deconstrucción colectiva de la obra de Luigi Pirandello. Un espectáculo en el que el cabaret une su fuerza con el teatro, la improvisación, el performance, la música, y la instalación plástica.

Entre el 2006 y el 2007, el grupo realiza una coproducción con la Compañía francesa Klassmute llamada ***Una temporada en el Infierno – le livre de la folie–***. En esta obra se intenta mostrar la fuerza y riqueza de los poetas Arthur Rimbaud y Raúl Gómez Jattin, por medio de la danza, el movimiento, la música y la palabra.

En el 2007 Varasanta estrena ***Ánimula Vágula Blándula*** que traducida del latín significa: *Frágil alma a la deriva*. Obra que profundiza en los fenómenos del desplazamiento, las desapariciones forzosas, las fosas comunes y su relación con el hecho artístico.

En el 2010 Varasanta creó ***Fragmentos de libertad. 200 años, libertad en proceso*** beca de creación del Ministerio de Cultura 2009 sobre distintos fragmentos de la historia de nuestro país desde una visión crítica y mordaz.

En 2011 empezaron la creación de ***La Tempestad*** de William Shakespeare, bajo la dirección del polaco Piotr Borowski.

En cuanto a la estética del grupo, esta también tiene un carácter híbrido y deconstructivo que logra combinar, según la obra, diferentes



tendencias de vanguardias artísticas y filosóficas como el surrealismo, el impresionismo y el existencialismo, con tradiciones culturales de culturas indígenas y afrodescendientes, pero también de otras como la hindú.

Ese recorrido artístico de Varasanta entre el pasado y el presente, les brinda una posibilidad multicultural de explorar unos contenidos ancestrales vinculados a lo ritual y profundizar en otras líneas contemporáneas, que exploran lenguajes plásticos y mediáticos como el performance o el video, logrando en ese intento una propuesta estética limpia, transgresora y profundamente emotiva.

Dicha estética está cargada de cierta luminosidad, donde el color blanco siempre está presente en el espacio de trabajo y en algunas de sus puestas en escena. Este carácter recuerda algunos montajes de Grotowski. Sobre esto, Montes recuerda algunas cosas de su estadía en Pontedera, Italia, cuando trabajó con el director polaco:

Recuerdo el espacio de trabajo blanco, la impecabilidad del piso, trabajar con ropa blanca. Estos elementos me impactaron por la luminosidad que emergía del trabajo. Mi lectura de Grotowski era oscura, asociaba al actor santo a la culpa, al sacrificio cristiano, al dolor y al sufrimiento en el corazón, a la crueldad, al autosacrificio²¹. Y cuando llegué a Pontedera descubrí un Grotowski africano, radiante, que buscaba el conocimiento a través del canto y el ritmo, con el mismo rigor que en sus orígenes, pero sin la carga oscura que yo había percibido en mi adolescencia.

Finalmente, el carácter deconstructivo de su estética está presente en la disposición y la versatilidad de su sala, en la plasticidad de sus puestas en escena, en la forma, el contenido y las intenciones de sus textos dramáticos, que en algunas obras se alejan de la estructura aristotélica dando paso a fragmentos de imágenes, a elementos sonoros, a desarticulaciones más que de una historia lineal. Obras como *Esta noche se improvisa, esta noche se improvisa* y *Fragmentos de libertad* son especiales para dar cuenta de este carácter deconstructivo que ha marcado el rumbo de sus creaciones.

21 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.

Recorridos urbanos: De casa en casa

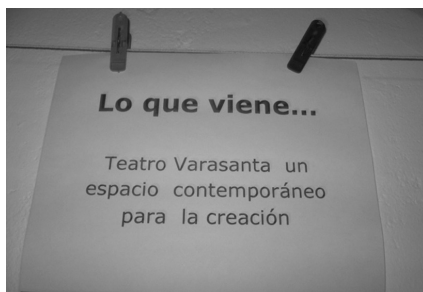


Foto 8: Hoja que estaba en una pared de la sala del Teatro Varasanta²².

La primera vez que entré a la actual sede de Varasanta fue en el 2008, cuando fui a ver la obra Esta noche se improvisa, esta noche se improvisa. Me impresionó la luz y la belleza que despierta el lugar y recuerdo curiosamente que sentía muchas ganas de quedarme allí²³.

Solo hasta el 2007 Varasanta tuvo una sede propia, en años anteriores todos tuvieron que ir de un lado para otro. Durante casi trece años tuvieron que deambular como gitanos por distintas casas y alquilar teatros para poder presentar sus obras. Estas itinerancias no fueron fáciles. Hubo muchas personas que desertaron, que no “aguantaron el ritmo”.

La Casa de la Guaca



Foto 9: Esta foto es una parte de la casa de la 86, que el grupo Varasanta tuvo que remodelar.

22 Fotografía tomada por Carolina García en octubre de 2008.

23 Diario de campo en Recuerdos vinculados a la investigación.



Entre ires y venires, en enero de 2002 Varasanta logró conseguir un espacio en el que podía investigar y crear. Dicho espacio era una casa inmensa en Bogotá, en la calle 86 con carrera 12, rodeada de jardines, que a simple vista parecía normal pero que tenía una historia con “gato encerrado”. Esta era propiedad del extinto capo del narcotráfico Gonzalo Rodríguez Gacha “El mexicano”, y quedó en manos del gobierno desde su muerte en 1989. En enero de 2002 el grupo quedó encargado de su administración como depositario temporal, tras la entrega que les hizo la Dirección Nacional de Estupefacientes. ¡Si las paredes hablaran! Sobre esta casa Liliana Montaña cuenta:

Fue algo muy raro. Esa casa tuvo muchas cosas encontradas, una energía muy fuerte, uno entraba y salía como descompuesto, mucho tiempo después ya era distinto, pero al principio salíamos muy cansados... La relación con ella era súper contradictoria porque era un espacio divino, a mí me encantaba la ubicación, todo, pero rodeada de otras cosas que ¡uich!...²⁴.

Luego de ser entregada al grupo, tuvieron que componerla porque el 12 de diciembre de 2001 fue consumida por las llamas aparentemente iniciadas por habitantes de la calle; también tuvieron que pagar servicios atrasados por casi ocho millones de pesos.

El trabajo de restaurar esta casa fue arduo, un trabajo de obrero, pero el grupo intentaba tomar partido de este para explorar su propio cuerpo, es decir, mientras “se trabajaba se entrenaba”, como cuenta Isabel Gaona con entusiasmo:

Me encantó un trabajo que hicimos de arreglar el jardín. Había como un lago gigante, obviamente cuando nosotros llegamos allá no había ni agua ni nada. Estaba eso *enmatorrado*, vuelto nada y nos pusimos a recoger piedritas y hacer un diseño con esas piedritas como una espiral, entonces hicimos un jardín zen en ese lago. Eso fue súper bonito porque además siempre estaba esa cosa de trabajar con el cuerpo, de usarlo bien, de tratar de entender cómo se hacían las cosas en las labores que hacíamos en la casa. Así este... trapeando voy a ver cómo trapeo, cómo barro, eso me encantaba²⁵.

24 Entrevista realizada el 3 de agosto de 2009.

25 Entrevista realizada el 28 de Julio de 2009.

De esta manera, la labor que ellos hacían de “obrero” la combinaban con su propio entrenamiento actoral.

En abril de 2003, un grupo de hombres entraron armados a la sede y secuestraron a los integrantes del grupo porque creían que en la casa había una guaca y querían apoderarse de ella. Entraron con un “brujo” a bordo y armas, cavaron huecos, perforaron paredes, intentaron mover unas rocas del jardín con gato hidráulico y después de buscar sin suerte durante diez horas, pidieron disculpas a todos y se fueron no sin antes preguntar: “Si encontramos cómo dar con la guaca, ¿podemos volver a buscar?”. Nadie respondió. Después de esta situación el temor empezó a tomar vuelo. Se generó un ambiente tenso y de zozobra porque siempre que timbraba el teléfono o cuando alguien llamaba a la puerta había desconfianza y un deseo ineludible de que lo que pasó con la guaca no pasara nunca más. Tiempo después, inesperadamente les dijeron que les iban a quitar la casa, como cuenta Isabel Gaona:

Mejor dicho: no nos dijeron, lo hicieron. Yo fui a un colegio a dar una clase y por eso llegaba media hora más tarde al ensayo. Cuando llegué de pronto veo en la puerta unos señores de saco y corbata, como guardaespaldas y dije: *entraron otra vez y los secuestraron... ¿qué hago?* Cuando vi que la puerta estaba abierta entré y resulta que era que había llegado una gente de la Policía a ver la casa porque la casa era de ellos y que ya se la habían dado. Fue horrible porque cada cosa la hicimos juntos aquí, esas telitas las cortamos nosotros y las colgamos nosotros, entonces cada espacio estaba hecho con nuestras manos y esta gente pasaba, entraba, se metía a la oficina, a los camerinos, al cuarto, al espacio de trabajo, haciendo medidas de dónde iban a poner sus escritorios y sus cosas y nadie nos había dicho nada. Yo llego y está pasando eso que fue tan pero tan feo y veo a Lili saliendo, y a las dos se nos aguaron los ojos. Nos dijeron que nos iban a quitar la casa, que esa casa iba a ser del INPEC, entonces eso fue muy, muy fuerte. Y así, ese día se quedaron las horas que les dio la gana, claro que a los meses nos sacaron y jodieron que ahí iban a hacer no se qué, que iban a hacer como un taller con presos de manualidades y nos sacaron y nunca hicieron nada. La casa lleva abandonada muchos años²⁶.

26 Ibídem.



Este hecho los invadió de tristeza y de impotencia. No pudieron hacer nada, hicieron sus maletas y se fueron con su teatro a otra parte.

La casa de las pulgas. Aquí nació Kilele



Foto 10: Antigua sede de Varasanta en el barrio La Candelaria de Bogotá. Calle 12 con 3²⁷.

Después del desalojo de la casa de la 86, no tuvieron más remedio que darse a la tarea de buscar otro “hogar”. Recorrieron toda La Candelaria buscando una casa. Una persona cercana al grupo se enteró de que había una casa que estaba abandonada en la misma cuadra del Teatro Libre (calle 12 con tercera). Luego de gestiones, les prestaron ese espacio para que pudieran realizar sus actividades ahí.

Esa también es una casa hermosa, sus colores blanco y azul contrastan con los días soleados de comienzos del 2010 en la capital. Tiene también un jardín central al estilo de las casas antiguas de La Candelaria.

Esta casa vio nacer a *Kilele* en sus entrañas, allí se cocinó la idea de llevar a cabo una obra de teatro que evocara los hechos acontecidos en Bojayá el 02 de mayo de 2002. En esas paredes la creación tomó forma y dio paso a un poema escénico que ha sido presentado ya más de 120 veces. Algunas de las personas que estuvieron presentes por ese tiempo y que con sus voces y sus cuerpos le dieron vida a esta epopeya artesanal ya no están en Varasanta, como es el caso de Nelson Camayo, que recuerda con cariño su paso por esa sede de Varasanta por aquellos días.

27 Foto tomada por Carolina García el 27 de marzo de 2010.

A Lili, Chava y Beto les ha tocado botar basura, sacar indigentes, aguantarse amenazas. Yo llegué a la [sede] Candelaria cuando ya todo estaba muy bonito y entonces para mí, la sede de La Candelaria representó tambores: llegábamos y tocábamos todos. Todo lleno de jardines maravillosos, con unos fruticos morados... Yo era feliz comiendo eso. Me gustaba mucho el tallercito atrás, chiquitico, además el combo, pa' mí era todo... Tengo muchas imágenes, muchos recuerdos bellos y algunos casi metafísicos. Bellos porque como había que presentar cuadros [de *Kilele*] ¡eh! [los actores y actrices] salían con unas cosas impresionantes en medio del jardín. Recuerdo el proceso avanzado de la puesta en escena de *Kilele* que estábamos trabajando sobre el sueño, sobre los ancestros, sobre el olvido, todas esas cosas, lo hacíamos... Hubo varios momentos que eran para mí como un sueño, yo sentía que el aire se transformaba completamente, había magia, yo no sé cómo explicarte. La gente entraba a la casa y se sentía una atmósfera especial, las voces cambiaban, era mágico, maravilloso²⁸.

En esta casa también tuvieron que arreglar muchas cosas: las paredes, la humedad, el jardín, los pisos, matar las pulgas... Pero tiempo después sucedió de nuevo lo inesperado: ¡les dijeron que tenían que abandonar la casa! Isabel Gaona afirma:

Cuando llegamos a esa casa también estaba hecha un chiquero y estaba llena de pulgas. Era una plaga la *hijumadre*, tocaba entrar fumigando, uno daba un paso de la puerta pa' dentro y el pantalón lleno de pulgas, uno podía contar cincuenta en una sola pata. Era una plaga vastísima, entonces nos tocaba llevar ropa especial para entrar, trabajar, dejar esa ropa allá, volvérsela a poner, hasta que fumigaron la casa. Todo estaba hecho un chiquero, el tapete, todo eso era horrible, como si toda la casa fuera la casa de los perros. Entonces otra vez nos tocó: saque basura, limpie otra vez, resane, virotee todo el piso, saque los tapetes, todo eso: pinte, arregle jardín... La dejamos divina y después de nuevo: *que tienen que irse porque aquí va a funcionar Taller de Colombia*, ahí estuvimos como tres años o tal vez menos, justo el tiempo para dejar la casa divina y que nos echaran otra vez²⁹.

28 Entrevista a Nelson Camayo el 03 de septiembre de 2009.

29 Entrevista realizada el 28 de Julio de 2009.



En el 2006, cansados de estos ires y venires mezclados con desaires y momentos de impotencia, Fernando Montes, Carlota Llano y los integrantes del grupo se dan a la búsqueda de una casa que sería la sede de Varasanta.

La casa de la bóveda blanca. ¿Por fin una sede propia?



Foto 11: Sede actual de Varasanta en el Barrio La Magdalena. En la foto aparecen Rena y Molik dos perritos que custodian la casa³⁰.

Fernando Montes y Carlota Llano adquieren la actual sede de Varasanta en el barrio La Magdalena de Teusaquillo en Bogotá (Cra. 15 con 39). Es estrenada en el 2008 con la obra del grupo *Ánimula Vágula Blándula*. Varasanta entra a hacer parte de las casas dedicadas al teatro, con

³⁰ Foto tomada por Carolina García el 15 de marzo de 2010.

una activa programación artística en la localidad de Teusaquillo, donde también se sitúan la Casa del Teatro Nacional, Casa Ensemble, El Arlequín y Ditirambo, razón por la cual se empieza a reconocer esta parte de la ciudad como el “eje cultural” de la ciudad.

La casa inicialmente tuvo un estilo inglés, pero luego de la intervención se le dio un carácter más contemporáneo que mezcla materiales oxidados con otros más nuevos, donde prima el blanco. A esta casa también se le hicieron arreglos y los actores y actrices ayudaron en esto, y como dice *El Espectador* “cambiaron trusas y zapatillas de baile por pilas y palas”³¹, de nuevo las hormigas empezaron su trabajo. En este mismo periódico, Montes afirmó sobre el lugar: “el objetivo de este nuevo espacio es luchar contra las fuerzas de la destrucción a punta de creación y tratar de equilibrar la balanza en la medida de lo posible”.

Al entrar en la sede de Varasanta, generalmente uno encontraba a sus dos gigantes porteros, que con ladridos saludaban o quizás espantaban a los desapercibidos transeúntes: eran Rena y Molik³², dos perros gran daneses (mamá e hijo) que habitaban Varasanta, pero en el 2011 Rena murió. Después de entrar en la casa y contemplar el jardín lleno de flores y el árbol de curuba, se encuentra una salita decorada con objetos inesperados: parte de un coche antiguo de bebé, un cilindro de gas color rosado (parte de la escenografía de *Kilele*) y las infaltables flores que con su olor dan una amable bienvenida. El olor a canelazo y agüitas aromáticas, hacen que uno quiera ir directamente a la cafetería. A la izquierda hay un taller de cachivaches, herramientas y utilería que también sirve de carpintería y es el mejor lugar para realizar los objetos de las obras. Al lado derecho hay una sala pequeña donde ensayan y se presentan grupos. En el centro hay unas escaleras rústicas de metal desde donde se ve una muñeca mexicana color fucsia que representa la muerte. En el segundo piso se encuentran los camerinos, unas salas para ensayar, dos baños azules, la camita de Molik, un vestido de novia aquí, una jaula con mariposas de papel adentro allá, la oficina y finalmente en el tercer piso la gran bóveda blanca, la caja de luz, la sala Grotowski, al contrario de la inmensa mayoría de salas que son negras ya que, para Montes, el color negro da una impresión de inhospitali-

31 *El Espectador*, 07 de noviembre de 2008.

32 Estos perros tienen los nombres de dos de los más destacados actores de Grotowski: Rena Mirecka y Zygmunt Molik.



dad. Una casa con ochocientos metros cuadrados que posibilita cualquier expresión artística.

Sin embargo, aunque Varasanta ya tiene una hermosa sede propia, otras nuevas complicaciones aparecen en el panorama, porque su mantenimiento mensual genera unas altas sumas de dinero que la casa misma tiene que producir para su sostenimiento, razón por la cual hay que “ponerla a producir”. Es decir alquilarla, y algunas veces esos alquileres se cruzan con los ensayos del grupo y todo entra en disputa. Según una actriz:

Pues yo siento que es como un ancla y como una carga. O sea, siento que es un espacio nuevo que da la oportunidad de hacer muchas cosas, pero que a la vez puede significar un peso muy inmenso para conseguir lo que se necesita para que la casa se mantenga mes a mes, en todo lo de los alquileres y eso. A veces se ha sentido que no hay espacio para ensayar porque hay una obra en temporada, hay un grupo que alquiló para ensayar, entonces es como dos cosas ahí en competencia, claro, nosotros tenemos un espacio, pero estamos compitiendo con lo que se necesita que la casa produzca. Entonces, es como una dicotomía ahí fuerte³³.

Esto se convierte aparentemente en una tensión de tener un espacio y no tenerlo al mismo tiempo. Una cuestión que genera malestar y que cuestiona los objetivos últimos de la casa.

En el 2012 Varasanta cumple dieciocho años dedicados al teatro. Dieciocho años y mucha agua clara y turbia ha corrido debajo del puente, pero sin lugar a dudas este país sigue teniendo la necesidad de tener un grupo de personas que, como ellos, entregue a los otros el arte: vehículo del autococonocimiento, resignificador de la memoria y la historia, transgresor y transformador de una sociedad que poco quiere recordar.



33 Entrevista realizada el 3 de agosto de 2009.

Capítulo 3

El texto de *Kilele*: letras, memoria y selva



*Las vidas de los hombres son velas que arden en el cielo sobre
unas mesas grandes. Cuidando tanta luminaria está
EL ÁNGEL DE LA MUERTE quien, a una señal de Dios, apaga
la vela que le manda nuestro Señor Jesucristo,
y ve nacer otra más brillante...*
NOELIA EN *KILELE*, UNA *EPOPEYA ARTESANAL*¹.

El presente capítulo profundiza en el proceso de escritura, gestación del texto de *Kilele* y su respectivo análisis. Sitúa como protagonistas a Felipe Vergara, dramaturgo, y a la actriz Catalina Medina como “padres” de esta obra, ya que ella nace de una residencia de investigación que los dos hicieron en el Chocó.

Felipe Vergara le puso como título a su ópera prima: *Kilele, una epopeya artesanal*. Como se expuso atrás, kilele viene de la lengua Swahili² y

-
- 1 Este texto, según cuenta el dramaturgo, está basado en un historia del antropólogo Luis Guillermo Vasco.
 - 2 Lengua de estructura bantú originaria de Zanzíbar y formada a partir de las diferentes lenguas de los pueblos dedicados al comercio en el océano Índico (árabe, indio, lenguas africanas, inglés, francés y otras) en el oriente de África.



significa bulla, ruido y alboroto³. Esta palabra, como una huella, se ha transmitido en la diáspora afro y está presente en la cotidianidad de la gente del Chocó. Es allí donde ha adquirido la connotación de fiesta y a la vez de rebelión. Sobre esto cuenta Felipe en su blog de Internet⁴:

Como todos los años, el 16 de julio de 2004, se celebraba en Murindó (municipio del Bajo Atrato antioqueño) como en muchos otros lugares de Colombia, la fiesta de la Virgen del Carmen. Pero, a diferencia de otros años, por esas fechas en el pueblo también se llevaba a cabo el Foro por la Vida y la Paz. Unas horas antes los indígenas y los campesinos de la región habían denunciado valientemente toda clase de detenciones arbitrarias, señalamientos injustificados, abusos de poder, desplazamientos y violaciones a sus territorios, así que la procesión de la Virgen se hizo oír. Centenares de pobladores escoltaban a la Virgen del Carmen y la llevaron en hombros hasta el único lugar del pueblo que se encontraba en tierra firme, a pesar de que la fuerza pública les tenía prohibido el acceso a esta zona porque allí tenían instalado un campamento. Sabían que en ese contexto y con semejante compañía no se atreverían a impedirles el paso con la fuerza y la arrogancia de las armas. Cuando llegaron a ese lugar privilegiado de su propio pueblo, al que llevaban meses sin poder acercarse, estaban cantando una canción en la que se repetía constantemente la palabra kilele. Cuando pregunté qué significa esa palabra, me sonrieron y me contestaron que la palabra hacía referencia precisamente a eso que estaban haciendo en la procesión. Pero como seguía sin entender, entonces tuvieron que explicarme que era una palabra africana que quería decir al mismo tiempo fiesta y rebelión.

Y ¿qué es eso de *epopeya artesanal*? A simple vista parecería una contradicción de términos. Según el DRAE⁵ la epopeya es un “poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso”. Y por otro lado, lo artesanal parece ser todo lo opuesto, es decir: algo

3 Según el dramaturgo.

4 Tomado del Blog del Dramaturgo en <http://www.dramaturgiacolombiana.org/?q=node/10> consultado el 04 de noviembre de 2008.

5 Diccionario de la Real Academia Española.

de estructura sencilla, producido en pequeña escala y fabricado con materiales humildes por pocas personas. Felipe afirma⁶:

En un país como el nuestro, donde todo es pequeño, parece imposible el surgimiento de un verdadero poema épico. Se puede afirmar que nuestras guerras no son gestas épicas y que nuestras epopeyas, por tanto, no pueden ser más que artesanales. En el texto de *Kilele*, se puede intuir que *una epopeya artesanal* es algo así como una pequeña epopeya llena de humor negro, en la que los héroes son ayudados por el pueblo y por la cultura para levantarse como tales y en la que lo sobrenatural y lo maravilloso intervienen pero no en una forma grandilocuente y definitiva, sino de una manera minimizada, vacilante y hasta dudosa.

Ese carácter artesanal remite a un sentido tradicional de hacer las cosas, este sentido de cierta manera, se ve reflejado en el uso de los materiales de la puesta en escena y del vestuario que son propios de la estética de la obra.

Así pues el título, como el texto mismo de la obra, es el fruto de la experiencia que Felipe tuvo en los pueblos del Atrato, como se expone a continuación.

El dramaturgo y sus motivos



Foto 12: Felipe Vergara en el Chocó⁷.

6 Archivo de Varasanta.

7 Cortesía de Nelson Camayo.



Fragmento del texto *Kilele*

X Escena

... En la orilla aparece un hombre de camuflado.

HOMBRE CAMUFLADO: ¡Bájense del bote!

FELICIA: ¡Uy pero qué fue! ¿Por qué se levantó de mal genio? (*Imitándolo*) ¡Bájense del bote!

ELDA: (*Imitándolo también*) ¡Para dónde van! ¡De dónde vienen!

RUTH: ¡Cuántos hijos tienen! ¡Documentos! ¿Qué tipo de sangre son?

FELICIA: Pues de la roja, de la que se derrama.

RUTH: ¡Qué es lo que llevan ahí!

FELICIA: Alimentos.

RUTH: ¡Para qué alimentos!

ELDA: Usted sabe, somos seres humanos tenemos que comer.

FELICIA: ¡Pero tres huevos y una libra de arroz es mucho!

RUTH: ¡Tienen que dejar la mitad!

Las mujeres sueltan una carcajada, el HOMBRE CAMUFLADO está confundido...

Felipe Vergara estudió filosofía en la Universidad de Los Andes, allí empezó a hacer teatro. Participó en la fundación del grupo de teatro R101, que tiene su sede en Bogotá. En este grupo conoció a Catalina Medina, antropóloga y actriz con quien Felipe realizó un trabajo de campo en el Chocó para escribir. Felipe hizo una maestría en dirección teatral en la Universidad de Filadelfia, E.E.U.U.

¿Cómo llega Felipe a interesarse por el drama de Bojayá? Todo comenzó unos meses después de mayo de 2002. A Felipe le llamó mucho la atención un artículo del periódico *El Tiempo* llamado *La noche de las maldiciones y los maleficios*, (Realmente no tenía este título: ver Anexo 4). El artículo hablaba, según él, de cómo después de la masacre la gente del Chocó convocó a una noche de conjuros y hechizos para maldecir a todos los que habían propiciado esa tragedia. Afirma Felipe⁸: “ellos decían que maldecían al Ejército por no haber hecho nada, a los paramilitares por haberse ocultado detrás de la iglesia y a los guerrilleros por haber botado el cilindro”. Cuando el dramaturgo –que conocía un poco la ritualidad afrodescendiente– leyó este artículo se sorprendió mucho: “una de las características de dicha ritualidad y de su religión es que todo es secreto, esas cosas no son públicas, la magia no se hace en público, las oraciones de hecho se llaman secretos”. En ese momento se dio cuenta de que ese hecho violento tenía tal magnitud que fue capaz de generar una ruptura dentro de las dinámicas culturales de un pueblo, haciendo que el

8 Archivo de Varasanta.

ritual antes oculto se convirtiera en público y fuera puesto a los ojos de todos, en defensa de su dignidad como pueblo y como respuesta contundente ante la infamia. Los ritos fúnebres no fueron posibles porque está prohibido llorar a “ciertos muertos”, pero ante los ritos malditos de los afrodescendientes “da un poco de miedo impedirlos u oponerse”, porque estos contendores apelan a “otras fuerzas” a las cuales los blancos no tenemos acceso ni permiso. Cuentan por el Chocó que aquellos que tuvieron que ver con lo de la pipeta se suicidaron atormentados por pesadillas y otros murieron de sed en medio de la selva, porque cada vez que iban a tomar agua esta se les convertía en sangre.

Ese tipo de rituales que atraviesan los imaginarios y la espiritualidad de la gente que allá habita se convierten en acciones de resistencia, frente al poder hegemónico representado por el Ejército. Así como las mismas celebraciones de rituales católicos que se dieron el día de la Virgen del Carmen, de las cuales se hablaba al comienzo de este capítulo. Estas acciones hacen que las prácticas culturales se instauren con más fuerza en los escenarios locales y hacen que lo privado se convierta en público, muestra de que muchas tradiciones no se pierden sino que rescatan formas alternativas para seguir legitimándose.

A partir de la lectura de este artículo de prensa, Felipe decidió “ir a ver eso”, observar lo que estaba pasando allá, pero primero empezó a ir a bibliotecas, a documentarse bien, a leer a Nina Fridman, Jaime Arocha y Luis Guillermo Vasco. En un principio, no tenía idea de cómo conseguir financiación para ir al Chocó hasta que salió una convocatoria del Ministerio de Cultura para hacer una residencia nacional. Él y Catalina Medina escribieron el proyecto *Atrato y estigia* para hacer el trabajo de campo en varias zonas del Chocó, cuyo resultado sería una obra de teatro. El proyecto fue ganador. Las intenciones y motivaciones para escribir la obra fueron cambiando con el tiempo como él mismo afirma:

Yo me acuerdo que cuando me fui para el Chocó quería escribir una obra, y ese era mi objetivo. Cuando empecé a ver la vida de la gente allí, cambié ese objetivo por otro ¿y ahora cómo puedo hacer una obra que le sirva a ustedes mismos? Hubo un cambio muy fuerte en pocos días, casi como de “querer usarlos a ellos para hacer una obra de arte”, así diciéndolo como en términos muy crudos, a una idea de ¿cómo puedo ser yo útil aquí, en estos meses, así no escriba la obra? y ¿cómo esa obra puede servirles a ustedes?⁹.

9 Entrevista concedida el 20 de agosto de 2009.



De esta forma, el dramaturgo se fue allí con la idea fundamental de crear una pieza artística y se encontró con todo un universo cultural y con unas gentes que lo llevaron, sí a escribir una obra, pero también a comprometerse socialmente con las personas con las que se encontró. Uno de los compromisos iniciales que hizo fue el prometer que regresaría con la obra ya montada, esta promesa la cumplió en el año 2005 cuando regresó a hacer una gira de la obra con el grupo Varasanta.

La gestación del texto: escritura como viaje y confrontación



Foto 13: Catalina Medina y Felipe Vergara caminan por una calle de Quibdó en el año 2005¹⁰.

Fragmento del texto *Kilele*

VII Escena

CORO DE ÁNIMAS: Makerule, príncipe de los MINAS en el Congo engendró a Mateo MINA.

Él fue esclavizado pero se resistió y mató a catorce hijos de los dioses castellanos antes de fundar el palenque de Tadó. Él concibió a Sando MINA y él a su vez a Ateneo MINA que sabía el secreto para hacerse invisible. De Ateneo MINA es hijo Laertes MINA quien a su vez engendró a Keimer MINA y éste al coronel Cinecio MINA, Satanás. Él liberó muchos esclavos del Cauca y era inmune a las balas. Del coronel es hijo Leifer MINA y de éste a su vez, Lascario, Graciano y Apolinar MINA. ¿Necesito seguir?

10 Foto cortesía de Nelson Camayo

Llegar a la selva no fue fácil

Catalina¹¹ y Felipe llegaron a Quibdó (ver mapa de la zona en Anexo 2) con muchas expectativas y planes que tuvieron que transformar para poder adaptarse a la humedad de la región y a las dinámicas locales. En un principio, eran desconocidos y percibían que la gente no les tenía mucha confianza, como manifiestan aquí:

Uno llega allá inconsciente de todas las realidades y de cómo funciona la vida. Llega uno súper orgulloso hablando de “la beca del Ministerio”; como si eso le fuera a abrir puertas y pues al contrario se las cierra, porque en un sitio así el Estado no se ve con buenos ojos... Entonces lo ven a uno como un agente de ese Estado. Después fue todo el proceso para desembarazarse de eso y explicar que yo no tenía nada que ver directamente con ese Estado, que el proyecto lo había hecho yo mismo¹².

En un principio, ellos cuentan que fueron muchos días de “nada”, de esperar, en donde el acostumbrarse a la humedad les resultaba supremamente difícil. Pero poco a poco se fueron adaptando a las condiciones.

La formación en antropología de Catalina fue fundamental para construir una metodología de campo basada en entrevistas, talleres, historias de vida y observación participante y así poder recolectar información. Antes del viaje ellos se asesoraron con Jaime Arocha¹³, quien les brindó algunos de sus conocimientos sobre la zona y los manejos locales. Y así, empezaron poco a poco a adentrarse en la dura realidad de las comunidades Atrateñas.

Comenzaron en el barrio La Victoria en Quibdó. La idea fue llevar a cabo tanto un trabajo etnográfico para recolectar información, como hacer un taller de teatro con jóvenes y niños sobre temas locales, cuyo resultado sería una pequeña obra teatral. En estos talleres se construían historias basadas

11 Catalina hizo una contribución valiosísima dentro de esta residencia, desarrollando una metodología de campo que combinaba la etnografía y el teatro. Ella se graduó de antropología de la Universidad Nacional de Colombia con una tesis llamada “Bailando la memoria” sobre las danzas tradicionales de los Paeces. Empezó a hacer teatro en la UN en un grupo llamado Teatro de La memoria, dirigido por Juan Monsalve. Catalina cuenta que cuando se graduó se dio cuenta de que en realidad lo que quería hacer era teatro y por eso entró a tomar unas clases en La Casa del Teatro Nacional. Realizó una maestría en actuación en la Universidad de Filadelfia E.E.U.U.

12 Entrevista concedida el 20 de agosto de 2009.

13 Antropólogo, profesor de la Universidad Nacional, experto en el tema de Afrodescendencia.



en acontecimientos reales, interrogando a los y las jóvenes sobre imaginarios que tenían ellos, sus padres, madres, abuelos y abuelas, acerca de sus experiencias de vida. La primera obra fue sobre el desplazamiento, ya que La Victoria es un barrio donde esta condición se vive a diario. Afirma Felipe:

Ahí pudimos darnos cuenta que había varias clases de desplazamiento; no sólo el desplazamiento por la violencia sino otros de los cuales uno no es consciente. Por la falta de instituciones de educación, la gente se mueve de un lado para otro porque en los pueblos no hay escuela, entonces le toca irse, romper lazos con sus familias y porque la comunicación es muy complicada. Es como: “me fui y quién sabe cuándo nos volveremos a ver”. Entonces hay varios desplazamientos forzados por distintos procesos de violencia y por otras causas que la gente no conoce mucho¹⁴.

A partir de esta primera experiencia, Felipe comenzó a darse cuenta que el tema del desplazamiento, el deambular de un lado para otro, es un hecho recurrente en la zona y este se convierte en uno de los temas centrales de la obra y en la forma como está narrada, utilizando el viaje, el deambular, el recorrer los espacios como metáfora.

Por el río Atrato

Felipe y Catalina iniciaron su trabajo de campo pensando que se iban a quedar todo el tiempo en Quibdó, pero las cosas tomaron otro rumbo. Empezaron a conocer gente, entre ellos al director de Pastoral Social. El señor Ibeiro Parra fue el primero que les abrió las puertas y los “subió al bote”. De entrada los increpó preguntándoles cuál iba a ser la retribución y qué le dejarían a la gente de la zona. Ellos contestaron sin dudarlos “teatro”. Se comprometieron a dar talleres a los jóvenes y niños, y a volver en un tiempo con la obra ya montada para presentarla por todo el Atrato. Ese pacto de confianza les abrió las puertas en otros lugares y con otras personas. Tiempo después se contactaron con algunos integrantes de la Asociación Campesina Integral del Atrato, quienes fueron aliados importantes para llevar a cabo sus actividades.

Los Bogotanos se subieron a la chalupa y emprendieron viaje por la selva que bordea el río Atrato, con misiones de la Diócesis. Su primera parada

14 Entrevista concedida el 20 de agosto de 2010.

fue en el municipio de Murindó, donde asistieron a un foro por la paz. Ahí conocieron a la alemana Inge Kleutgens que llevaba en ese entonces dos años haciendo teatro como medio para la formación política con jóvenes, y trabajaba en la zona investigando el impacto del conflicto armado en esa población. Allí Catalina y Felipe hicieron entrevistas, visitaron personas y el dramaturgo recolectaba en su libreta apartes de esas experiencias y toda la información que él creía le podía servir para la concepción del texto.

Después de esto, navegaron por un río Jujuamiandó (cuando este se los permitía porque en algunos tramos solía estar demasiado seco), en una canoa pequeñita. Luego de un tiempo, llegaron a la comunidad del Jujuamiandó y allí permanecieron por algunos días trabajando en lo suyo. Luego de cinco días, Inge los dejó en Vigía del Fuerte al frente de Bojayá. En Vigía y Bojayá estuvieron quince días trabajando con la gente y después volvieron a Quibdó. Allí empezaron de nuevo otra gira por los pueblos del Atrato, pero esta vez acompañados por la Asociación Campesina del Atrato, con ellos visitaron municipios y en cada uno de los pueblitos montaban pequeñas obras de teatro con los jóvenes y niños de las zonas. Así pues, recorrieron el Atrato de norte a sur y de sur a norte.

En Carmen del Atrato montaron una obra que tuvo como tema central el chisme, como elemento generador de violencia. Las obras, creaciones colectivas, siempre eran diferentes. Esta era una manera de investigar pero también de devolver a las gentes algo de lo que les habían dado. Una de las obras en Buchadó fue sobre las ánimas, los espantos y sobre leyendas y creencias que ellos tenían sobre su territorio. En Tagachí, por ejemplo, hicieron otra obra sobre leyendas locales relacionadas con la violencia. Felipe cuenta:

Ellos tienen una leyenda sobre unos barcos grandes que navegan en el Atrato. En este río, cuentan que se hundió una lancha de oro y por eso en una parte de éste al frente del pueblo hay un remolino. Dicen que hay gente que ve la lancha en las noches navegando en el río y por la codicia, la gente se lanza a alcanzarla y entonces esas personas mueren ahogadas y “se las lleva el diablo”. Es una historia que tiene que ver con la codicia y la tentación que es castigada con la muerte¹⁵.

15 Ibídem.



En algunos pueblos no alcanzaron a finalizar las obras por cuestiones de tiempo, pero los talleres e improvisaciones arrojaban material valioso como, por ejemplo, canciones que en algunos casos fueron puestas en el texto de la obra, como el alabao que Catalina, con una voz estremecedora, canta al final de la misma. Ese alabao se lo regaló una niña a ella en Buchadó.

Los talleres tampoco fueron fáciles, Catalina cuenta que algunas personas no asistían puntualmente o simplemente no iban, pero en general los chicos y chicas reaccionaron de manera favorable a los juegos teatrales que los bogotanos les proponían.

Felipe comenta que en la residencia casi no podía escribir sino solo tomar apuntes, en parte por la falta de computador y de tiempo, pero también por las condiciones y las dinámicas de trabajo. Sin embargo, no perdía ocasión en almuerzos, reuniones con ONG u otros espacios para recopilar información o imágenes inspiradoras para la obra.

Durante la estadía, en total visitaron diez poblaciones del medio y bajo Atrato de los departamentos de Chocó y Antioquia. Realizaron seis talleres de teatro que incluyeron trabajo de voz, cuerpo y Creación Colectiva y lograron acceder a muchos temas que son vedados en la zona.

A través de la labor que realizaron con las comunidades, y de las palabras conversadas para crear teatro en las cuencas chocoanas, notaron que la violencia por goteo que vive la zona desde hace tantos años no se podía seguir invisibilizando y debía ser escuchada por todos, tanto como lo hizo el ruidoso cilindro aquel 02 de mayo. De esta forma, las palabras contadas que hablaron sobre los bloqueos económicos ilegales con los que se quiere espantar a las comunidades, que hablaron sobre la gente que paga por desplazar y luego compran barato los terrenos, esas palabras que contaron historias sobre los muertos insepultos, empezaron a tomar forma en los papeles que Felipe escribía acertadamente.

La primera intención de escribir una obra solo sobre el drama de Boyajá, se amplió y resultó también una manera de contar las historias de las comunidades Atrateñas que han sido por años marcadas por una violencia que aún hoy no cesa. Alfredo Molano, citado por Arocha (2008: 100), afirma: “cada día es más frecuente que el mar, los esteros y manglares se conviertan en tumbas de jóvenes que fueron desaparecidos, descuartizados vivos y tirados al mar entre bolsas plásticas o costales con piedras para que nunca floten. Los dolientes no pueden completar el rito fúnebre sin cuerpo, por eso, la gente adolorida mira al mar, sin consuelo. Porque el desaparecido no es un muerto. Es un cadáver que no descansa y no permite a sus dolientes

descansar. Así viven las comunidades negras del Pacífico, que arrastran su memoria africana. El crimen es doble: es una muerte inconclusa y siempre abierta. El muerto es un cuerpo presente que no vuelve a estar”.

La travesía por el Chocó le sirvió a Felipe como provocación para la escritura del texto, pero también como una experiencia de vida confrontativa que lo marcó no solo como director y dramaturgo sino como persona. Sobre esto, él afirma:

No sé, yo veo mi carrera antes y después de *Kilele*. Cada día me encuentro un ejemplo nuevo de cómo *Kilele* me cambió. Es tan fuerte como cuando Rulfo hizo *Pedro Páramo*, que después no pudo volver a escribir [sonríe] yo por ahí he escrito cositas pero no sé [se queda pensativo].

Estar en el Chocó hizo que Catalina se volviera aún más sensible a la realidad del país:

Hay un aspecto que me sigue llevando allá: el enterarse de viva voz de las peores cosas, de las más duras, las más sanguinarias, las más retorcidas que pueda uno imaginar, y ver como milagrosamente que la vida sigue, la cotidianidad sigue, y la esperanza de alguna manera también sigue. Esa es una cosa muy interesante: ver cómo esta gente que está en un territorio de guerra se aferra a ciertas cosas... Ver esa lucha del campesino, la lucha del día a día. Yo creo que eso es algo que a mí me marcó mucho¹⁶.

Catalina cuenta que en ese viaje al Chocó encontró algo muy personal que siempre había soñado: lograr cruzar la antropología y el teatro. Gracias a las dos, pudo encontrar una manera de “darse a la gente, de construir algo en conjunto para buscar una mejoría colectiva”.

Estos dos bogotanos siempre regresan al Chocó, pese a los peligros de las fieras camufladas que suelen sacar sus garras en el momento menos pensado, regresan, pese a que Felipe casi muere por el paludismo que agarró en el Atrato en una de sus visitas, pese a que un día casi se los llevan presos por estar caminando por la noche en una calle en Jijamandó, sin linterna; hecho que para los militares ya es “sospechoso”.

16 Entrevista concedida el 25 de agosto de 2009.



Felipe y Catalina, en su experiencia por el Atrato, lograron entender desde las voces propias de la gente, la violencia de la que son objeto, y encontraron en los talleres de teatro una manera de contribuir a la expresión de conflictos internos y de reconstruir tejido social en zonas marcadas por la guerra de distintos actores en pugna. Ellos afirman que lograron contribuir al fortalecimiento de procesos organizativos, pedagógicos y a la recuperación de tradiciones.

Allá, en el mundo que gira en torno del río Atrato, cuatro meses de convivencia y trabajo teatral les permitieron a estos dos bogotanos recoger cientos de historias en las que los secretos, los cantos y la magia parecen traspasar la impotencia de quienes quedaron vivos, de quienes quisieron pero no pudieron nada ante la crueldad de los hechos.

El retorno a la ciudad

Cuando retornaron a Bogotá, Felipe empezó a escribir la obra de manera muy disciplinada hasta que logró tener un primer borrador. Por esos días, el director y actor inglés Barnaby King, amigo de Felipe, estaba en Bogotá y se mostró interesado por realizar una aproximación al montaje de la obra en Inglaterra. Así pues, en diciembre del 2004 y antes de haber terminado el texto de *Kilele*, Felipe realizó un viaje a Leeds, Inglaterra, invitado por King, con el objetivo de realizar una codirección de un trabajo en proceso que abordó las diez primeras escenas del borrador en el Workshop Theatre. El Arts Council financió parte del proyecto y la Universidad de Leeds permitió su desarrollo.

King le ayudó a Felipe a traducir al inglés el primer texto inacabado de la obra, cosa que le permitió a Felipe ver cómo funcionaban algunos juegos del lenguaje. El montaje que se hizo en Inglaterra sirvió para que el dramaturgo encontrara algunas transiciones escénicas antes ocultas y lo condujo a reflexionar sobre otros aspectos. Sobre este viaje a Inglaterra, él afirma:

Yo llevaba material de la investigación como textos e imágenes. Los actores [ingleses] entendieron muy bien lo que estábamos haciendo y yo creo que al público [inglés] le llegó también. Hubo comentarios sobre la obra, de cómo les ayudaba a entender de una manera diferente lo que ellos habían visto únicamente por televisión. De esa experiencia en Inglaterra, viene uno de los textos que a mí más me gusta de la obra [que dice] una de las ENSOMBRILLADAS, no me acuerdo ahora exactamente de la cita pero era como: “no ve que en el

periódico dijeron que los muertos habían sido solo como ciento y pucho¹⁷. Esto significa ver cómo la información de los medios crea una realidad que además después la gente empieza a concebir como propia, pero en una relación muy extraña, porque “es no es pero”. El hecho de ponerla en escena me hizo entender muchas cosas que podían funcionar en la obra y otras que no¹⁸.

Así, la primera versión o mejor el primer boceto de *Kilele* fue montada en inglés por personas extranjeras, cosa rara pero que, como afirma Felipe, resultó siendo muy fructífero para el proceso.

Después de que Felipe volvió de Inglaterra se dedicó a terminar y a pulir el texto. Luego, él y Catalina se dieron a la tarea de buscar actores y actrices que se quisieran unir al grupo Santa Carmela que ellos dos integraban, para montar *Kilele*. En ese momento contactaron a Isabel Gona y Liliana Montaña, actrices de Varasanta para que vinieran a trabajar con ellos en el proyecto. Las dos actrices le contaron a Fernando Montes. Luego de ponerse de acuerdo y de hacer ciertas aclaraciones, decidieron emprender el proyecto juntos. Al poco tiempo de ser parte de una lectura dramática de la obra, en la Casa del Teatro Nacional en marzo del 2005 comenzaron el trabajo artístico.

El texto: una aproximación analítica desde los referentes vivos, los personajes y los cronotopos



Foto 14: Nelson Camayo en su personaje de San José.

17 Se refiere a una escena de la obra.

18 Entrevista concedida el 20 de agosto de 2010.

Fragmento del texto *Kilele*

IV Escena

RUTH: Todo el mundo sabe que los guacos cantan antes, ¡antes! y no después del fracaso de alguien.

FELICIA: Además dicen que los que llegaron no son de los mismos. Pertenecen a las tropas elméridas y la gente tiene miedo de que todo termine en una matazón.

RUTH: Y es que cuántos llegaron.

FELICIA: Lo que le diga es mentira. Yo no vi nada... Pero alcancé a oír el ruido de muchas pangas.

RUTH: Yo calculo que eran más de cien guacos los que estaban cantando ahora rato... Si fuera uno por cada muerto... Sumen y resten ustedes y luego me dicen más bien cuántos van a quedar.

La mayor parte de la teoría disponible sobre análisis de espectáculos y de textos teatrales está enfocada en análisis literarios, históricos o semióticos¹⁹. Estos últimos análisis son los más conocidos, sin embargo al leerlos queda una sensación de que algo les falta, de que están demasiado sumergidos en las formas del discurso mismo, descuidando un poco el contexto cultural y las implicaciones sociales de los contenidos que los textos teatrales encierran. Ese “telón de fondo” del que carecen, esa mirada antropológica que hace falta, es un elemento clave para comprender la complejidad del texto, la creación y la puesta en escena. Este tipo de análisis es muy escaso. En Latinoamérica, Ilena Diéguez y Alfonso De Toro, son unos de los pocos investigadores que le han dado al enfoque de la puesta en escena e inclusive del texto, otra cara distinta desde lo antropológico y desde los estudios culturales. En Colombia hay muy poca bibliografía sobre análisis antropológicos de puesta en escena. Sin embargo, el libro *Teoría y práctica del Teatro* de Santiago García (1989) me sirve de apoyo

19 Los análisis literarios que muchas veces se combinan con análisis históricos, se preocupan por encontrar metáforas y figuras que dan cuenta de la expresividad del texto, así como de sus formas literarias. El trabajo riguroso de la literata e historiadora del teatro colombiano Marina Lamus es un ejemplo insigne de un tipo de análisis que combina la literatura y la historia de una manera completa. Otro análisis cercano al anterior muy difundido, es el análisis lingüístico del texto y de la puesta en escena, donde se hace énfasis en encontrar los elementos semióticos de los mismos. Ejemplo de esto es el libro de Fernando De Toro (1992) *Semiótica del teatro* en el que se hace un análisis del discurso teatral en el que se consideran centrales las relaciones entre locutor/alocutor, enunciación/enunciado, deixis/anáfora, performatividad/ representatividad. De esta manera, existen varios libros que refieren análisis semióticos de la puesta en escena.

para encontrar algunos elementos metodológicos para analizar la puesta en escena y el texto. En él, hay aportes desde el propio conocimiento de este director sobre el tema de la Creación Colectiva, pero también se utilizan conceptos importantes para el análisis aquí.

A continuación desarrollo un análisis del texto a partir de tres elementos claves: **personajes y referentes vivos, acciones y cronotopo.**

Uno de los elementos de análisis de texto teatral más importantes es el **personaje**. Pavis (1980) según su *Diccionario de teatro* define esta categoría básicamente (del latín persona, máscara) como el papel desempeñado por el actor. El personaje es el que ejecuta la acción y al mismo tiempo, toda acción necesita de él para ser llevada a cabo.

Así pues, en *Kilele* hay unos personajes que Felipe creó finamente y que después cada actor matizó. El texto se enriquece al entender que en la obra esos personajes tienen unos referentes vivos, es decir, unas personas de carne y hueso que habitan en el Chocó o que fueron la inspiración para tejer diversos diálogos en la obra. Esta característica le da a *Kilele* un carácter polifónico, es decir, en la obra dialogan varias voces de personas que sufrieron y luego narraron al dramaturgo sus dolores. Esa característica le da un peso mayor a los diálogos que son pronunciados por los actores y crea una relevancia social de las letras que componen el texto.

En cuanto a esa categoría de personaje, en Varasanta este es visto por los mismos actores y actrices, no como una máscara que se ponen y se quitan, sino mejor como “una prolongación de su propia energía” en la escena, a la que le prestan por instantes su voz, su emoción y su cuerpo.

Por otro lado la categoría de la **acción**, en este punto, es definida por Santiago García (1989) básicamente como “lo que sucede en escena”. La acción radica más “en una contradicción de los acontecimientos que en un acontecer en sí”. El autor afirma que “la acción es una especie de dinámica interior en el transcurso de la representación, que puede traducirse o no en una dinámica exterior”. En algunas formas del teatro tiene que ver con la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes, y también con los momentos de “tensión dramática” que puede contener tanto diálogos como momentos de silencio o solo imágenes.

Las otras dos categorías, **espacio** y **tiempo**, tienen un carácter complejo pues en el teatro puede haber más de un tiempo y más de un espacio, especialmente en el teatro contemporáneo. Para poder ahondar en estas categorías voy a utilizar el concepto que Bajtin (1981) utiliza para la novela, que es el de **cronotopo**. Este encierra la relación intrínseca entre las dos



categorías, en el que “el tiempo se condensa, se vuelve compacto y visible, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del sujeto y de la historia. Los indicios del tiempo se descubren en el espacio y este último se percibe y se mide desde el tiempo” (Bajtín, 1981).

Desde este punto de vista, la tríada de análisis entre personaje, acción y cronotopo, puede ser esquematizada de la siguiente forma:



Figura 2:

La acción: se concreta en un lugar y un momento dados.

El tiempo: se manifiesta de manera visible en el espacio.

El espacio: se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración.

Personajes

A continuación me remito, en primer lugar, a hacer un análisis de los personajes a la luz de la cultura afrochocoana y de su propia realidad.







Fotos de la 15 a la 23: Collage de fotografías de personajes de *Kilele*. De arriba abajo y de izquierda a derecha: EL ÁNGEL DE LA MUERTE, MANISALVA, NOELIA, ÉLMER, TOMASA, VIAJERO, SANTA RITA, LAS ÁNIMAS, PERSONAS DEL PUEBLO (dos ENSOMBRILLADAS), MODELOS SIN FRONTERAS y MUJER DEL PUEBLO, SANTA RITA, SAN JOSÉ, SANTA TECLA, ATRATO, ROCÍO y foto final con todos los personajes reunidos.

Los personajes se dividen en tres categorías. La primera es la de **los mortales** que habitan la tierra, que representan a la gente del Chocó, a los sobrevivientes de la masacre y a los que llegaron a ofrecer su ayuda. En ese territorio donde habitan, siempre su vida está acompañada por la angustia del día que vendrá, por las penas de los que se fueron y no pudieron llorar pero también estos son héroes que luchan por su supervivencia, por la memoria de sus ancestros y por su dignidad. Por otro lado, en esta categoría están actores del conflicto (guerrilla, paramilitares y militares) “los diosencillos de poca monta” –como los llama el dramaturgo– que con sus poderes dan muerte a quien les place.

En otra categoría están **los espíritus** que en la obra representan los SANTOS LOCOS, la figura de ATRATO y EL ÁNGEL DE LA MUERTE quienes transitan por espacios liminales de los mortales y de los ensombrecidos (la última categoría de personajes) y son la conexión de unos con otros, el puente, la vía por donde vivos y muertos se comunican. Están recubiertos por lo sagrado y lo ritual, en ellos se condensa la posibilidad de cruzar los umbrales, la tenue línea que divide el mundo terrenal con el inframundo.

Finalmente están **los ensombrecidos**, aquellas ánimas en pena que no han podido descansar en paz y claman a los mortales por su entierro, por los rituales para el descanso de su alma. Ellos habitan el inframundo, donde tienen que deambular por siglos y en donde siempre están perdidos. El limbo es su morada. Felipe comenta que ensombrecidos también se les dice en el Chocó a las personas víctimas de la mala suerte, representan dentro de sus imaginarios a las que han trabajado (les han hecho brujería) y que al final perecen.

A continuación presento un cuadro donde se desglosa lo anterior y donde los personajes se relacionan directamente con los referentes vivos que el dramaturgo utilizó para crearlos. Las líneas punteadas manifiestan el carácter permeable de la división entre unos y otros, ya que la fragilidad de los mortales hace que puedan ser ensombrecidos en cualquier momento y habla del puente que los espíritus establecen entre vivos y muertos.

Tabla 2: Personajes y referentes vivos²⁰.

Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>VIAJERO como héroe</p> <p>Campeño choaco, protagonista de la obra. Deja de ser víctima y se convierte en héroe por la fortaleza y el coraje de sobrevivir a más de un desplazamiento, y por cumplir finalmente la promesa de enterrar a sus muertos.</p> <p>Cuenta Felipe, que para este personaje se inspiró en un “pelado” que vivía en Quibdó. Le decían VIAJERO porque nació en una canoa en medio del Atrato. VIAJERO es el “nombre de gastar” y otro (que no mencionó) es el nombre de pila. El de “gastar” lo usan más porque los nombres de pila son los que utilizan para hacerles “trabajos” (brujería), según la gente del Chocó, entonces lo tienen normalmente escondido.</p> <p>En Quibdó todo el mundo lo conoce como VIAJERO, además porque lo han desplazado como cinco veces; le ha tocado viajar mucho pero no por su propia voluntad.</p> <p>Él no tiene que ver directamente con Bojayá, pero Felipe integró su historia de vida, y sobre todo el tema del destierro, del exilio, y este empezó a ser fundamental en la obra gracias a él.</p> <p>Sin duda, VIAJERO representa aquel desplazado que deambula por calles y campos colombianos. Ellos hacen parte de esos VIAJEROS obligados, esos VIAJEROS no de bronceador y gafas de sol, sino de pies con llagas que muchas veces nos topamos en las esquinas de la ciudad.</p> <p>Cuenta Felipe que VIAJERO vio la obra en el Chocó y al reconocer su valentía en otro cuerpo le dio a Felipe un sonoro: ¡gracias!</p>	<p>SANTOS LOCOS de pueblo</p> <p>Son SANTA RITA, SANTA TECLA y SAN JOSÉ representan al mismo tiempo los santos exiliados por los “dioscillos de poca monta”, y a los locos del pueblo que “están más allá” del límite de la realidad.</p> <p>Después de la tragedia hubo gente que quedó muy afectada psicológicamente, quizás fruto de un trastorno de estrés postraumático. Los choacos cuentan que algunas personas “perdieron la cabeza” luego de la explosión en la iglesia.</p> <p>Felipe dice: “un día en Buchadó, nos quedábamos en un lugar que se llama la casa de acompañantes, que son unas casas que construyeron unas organizaciones humanitarias en caso de desplazamiento. Ellos mismos construyeron unas malokas, en unos campos muy grandes para alojar a los desplazados, y unas casitas pequeñas para las organizaciones acompañantes. Nosotros nos estábamos quedando ahí y yo estaba escribiendo la escena de las ENSOMBRILLADAS cuando llegó un tipo ahí a conversarme. Ese tipo me regaló un ‘secreto’ (una oración) y a mí me sorprendió porque regalar eso no es algo que la gente hace, y yo no llevaba mucho tiempo allá. Era para protegerse en los caminos. Esa oración en el origen, pero un poco alterada, es la oración que dice VIAJERO cuando ROCÍO se muere. Este señor loco, sigue diciéndome cuanta cosa, porque hay mucho loco en el ATRATO como dice la obra. De hecho, esos tres personajes de SANTA RITA, SANTA TECLA y SAN JOSÉ son sacados de imágenes de varios de ellos y sobre todo de ese diálogo que tuve con este señor que se llamaba así mismo SAN JOSÉ. En la obra hay un texto literal de esa conversación: mi nombre es:</p>	<p>ROCÍO</p> <p>La hija de VIAJERO, ella no fue a la iglesia ese día siniestro, estaba con él en otro lugar. Después de lo que pasó, tuvieron que irse a una ciudad donde ni ella ni él se sentían cómodos. Los otros niños no jugaban con ella por ser desplazados, ¿qué son desplazados? Pregunta ella. No hay respuesta.</p> <p>Un día su hermano muerto, POLIDORO, se le aparece y la invita a jugar con una bolsa, este juego inocente termina con la muerte de la niña, ella se asfixia con la bolsa.</p> <p>Felipe cuenta que ROCÍO nace de una historia que le contaron unos desplazados en Jjuamianadó. Cuando los paramilitares quisieron ocupar esa zona al norte del Chocó, cuenta Felipe que empezaron las matanzas, las amputadas, las cosas más escabrosas, las historias más escalofriantes que uno ha oído de la violencia paramilitar; la zona es donde ahora están cultivando la palma africana. Los paramilitares desplazaron a la gente con la que habló Felipe y les tocó irse a Riosucio, Chocó, que es un pueblo en la parte baja del río, en las bocas del ATRATO. “Allí la gente por las inundaciones vive con el agua a la cintura en su propia casa, tienen que ir al segundo piso para poder dormir secos”. Allí Felipe conoció a una señora llamada Rocío, que es una compositora de vallenatos muy buena. Cuenta él: “Ella es la mamá de una niña que nosotros tuvimos que llevar de urgencia porque estaba enferma de malaria y tuvimos que transportarla de urgencias por el río una noche, devolvimos hasta Murindó al hospital o sino la niña muere. Afortunadamente ella se salvó, entonces ROCÍO</p>

20 Parte de la información consignada en este cuadro fue extractada de una entrevista con Felipe Vergara y de otras con los actores de *Kilele*.

Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>El dramaturgo afirma que el personaje de VIAJERO le sirvió para comprobar algo que le dijo el tutor de su residencia en el Chocó, Cristóbal Peláez (director del legendario grupo Matacandelas de Medellín), sobre las víctimas: el no verlas como tales, sino como héroes. Afirma Felipe: “yo creo que ese es uno de los principales aciertos de la obra y es ver [el personaje de] VIAJERO como héroe y no como una víctima. Cristóbal me decía: ‘Fíjese en los griegos: cómo el sufrimiento es una cosa que da dignidad, que hace que los pueblos aprendan y se muevan hacia la acción’... En el Chocó uno ve todo el tiempo eso y yo quería evidenciarlo en la obra”.</p> <p>Sin duda ese carácter de héroe se resalta en el personaje de VIAJERO y ese carácter de lo simbólico, más que una restitución económica, es lo que más tiene peso para la reivindicación de la memoria de su pueblo y su dignidad.</p>	<p>‘Casimiro, y mi oficio es el de Dios SAN JOSÉ’ me dijo así. De ese encuentro con él, de esa conversación, fue que se generó casi toda la mitología de la obra, y prácticamente los tres personajes son sacados de él, de muchos otros que uno ve, pero yo solo hablé con él”.</p>	<p>se llamaba la mamá y yo le puse a la niña de la obra Rocío, porque la mamá es una persona muy bonita. El marido de ella tocaba acordeón y en ese desplazamiento le tocó vender el acordeón para conseguir la comida de sus hijos.</p> <p>En ese mismo desplazamiento otro vecino tenía una hija muy pequeña que se ahogó porque recién estaba aprendiendo a caminar y como el pueblo tiene un puentecito al río, la niña se cayó del puentecito y se ahogó. Y hay muchos casos así, que si ellos no hubieran estado desplazados pues eso no hubiera pasado”.</p> <p>Esa mezcla de historias es la que creó realmente la de Rocío, la niña de la obra. Felipe continúa: “Como la imagen de otra niña que yo vi en Quibdó jugando con la bolsa de plástico como único juguete, porque los juguetes que los niños hacen allí son hechos de materiales caseros como bolsas de basura, cartón, etc. Entonces esa fue la imagen que me instó a crear la imagen de la muerte de ROCÍO asfixiándose con una bolsa. También aquí hice una conexión con las historias de los indígenas y “la epidemia de suicidios que se dio en la zona, a partir de la iniciación de la violencia sin tregua que aún hoy los sigue afectando”. Según los indígenas y los afrochocoanos que comparten algunos aspectos culturales: los suicidios se dan porque las ánimas sin sepultura se quieren llevar a la gente que han querido para tener compañía, porque cuando mueren violentamente no se pueden ir en paz, entonces quedan muy aferradas todavía a su condición humana y quieren tener la gente que ellas amaban.</p>



Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>LAS ENSOMBRIILLADAS Esta fue la primera escena que Felipe escribió. Muestra la imagen de unas señoras de pueblo con sombrilla, ante la inclemente lluvia en esta zona del país, que cuchichean por las esquinas y que creen como muchos en “agüeros y supercherías”. Ellas son contadoras de historias, son las que difunden la información, son las poseedoras de la tradición oral, que recuerdan a los demás lo que pasó y también cuentan y especulan sobre lo que pasará. Por otro lado, también representan a las sobrevivientes que perdieron a seres queridos en la masacre, son las que entrevistan y fotografían después. Brigida, Ruth y Felicia son algunos de sus nombres. En ellas también recae la representación de la mujer sola a quien le mataron el esposo y los hijos, y que sabe salir adelante frente a las dificultades; en ellas se posa el símbolo de la incertidumbre y la espera. ¿Ante qué? Quizás la espera por un futuro mejor o por las promesas del gobierno que después de la masacre aseguraron que el pueblo iba a ser reubicado en tres meses. Esa espera también está llena de zozobra y temor porque la violencia de los nuevos dioses, aún después de la masacre, no cesa.</p>	<p>ATRATO. Espíritu del río ATRATO es el padre de VIAJERO, es el ser que llega a recordarle sus orígenes y los deberes con su pueblo. ATRATO es el río, fuente de vida para los chocoanos, pero también testigo de la desaparición. Tiene la condena y la desagradable tarea de cargar bajo sus aguas secretos que no deben salir a flote. ATRATO se ve obligado a guardar algunos secretos de los diocesillos de poca monta y para empatar, porque el que peca y reza empaca, sirve de puente entre las necesidades de las almas y las promesas de VIAJERO. Este personaje nace también de los relatos de mitos y leyendas que Felipe escuchó en el Chocó, donde las personas tienen una relación íntima con el río, que para ellos es a la vez fuente de vida y de muerte. Para ellos es un dios que los cuida y los protege pero también los puede capturar en sus aguas en los malos días.</p>	<p>LAS ÁNIMAS Son las voces de miles y miles de personas desaparecidas en todo el mundo que aún hoy no descansan en paz, de las que nunca se supo nada. Entre ellas está la madrina de VIAJERO y su misma esposa e hijo: TOMASA. Las almas viajan en un bote y de vez en cuando las detiene un hombre de camuflado verde oliva que les pregunta para dónde van y de dónde vienen. Ellas se burlan de él porque ya ni vienen de ninguna parte ni van para ningún lugar. En <i>Kilele</i> se le da voz a los muertos para que digan lo que les gustaría decir si estuvieran vivos. Las almas de los muertos insepultos de Bojayá se encuentran en este limbo donde habitan ensombrecidas con las almas de otras viejas almas que desde distintos tiempos y distintos lugares deambulan porque en el limbo no hay tiempo ni lugar, entonces solo hay un espacio donde todas las almas en pena de la Tierra se reúnen para deambular juntas así vengan de Bagdad, Hiroshima, Krakak o algún campo nazi, todas conviven y tienen la misma pena.</p>
<p>LOS DIOSECILLOS DE POCA MONTA Estos personajes, al tener un carácter de dioses, pueden dominar el mundo de los vivos y de los muertos. Estos diossecillos representan en la obra a las frutas dañadas, la trinidad maldita: MANISALVA, ÉLMER y NOELIA. Y claro, el Perro CASTAÑO de MANISALVA. Esta forma de representar a los actores del conflicto: paramilitares, militares y guerrilla, son para uno de los mayores aciertos de la obra. Felipe cuenta sobre los referentes vivos para crear estos personajes: “Hay una persona a la cual le decían ‘el mocho’, creo que no hay una referencia directa a él en la obra, pero era un muchacho que hacía parte de la gente con la que trabajamos en uno de los montajes que hicimos en el Chocó.</p>	<p>EL ÁNGEL DE LA MUERTE Presencia incómoda para los diossecillos de poca monta. Es aquel enviado de Dios que sostiene la mesa grande donde se posa la vida de los hombres cuando mueren. Al ser los diossecillos los victimarios de los hombres y las mujeres, estos temen que el ÁNGEL DE LA MUERTE, en retaliación, se los lleve a ellos.</p>	<p>TOMASA Y POLIDORO Estos personajes representan a tantos y tantos colombianos desaparecidos que han terminado en una fosa común, en una alcantarilla o en el fondo de un río. Un cuerpo sin nombre, un cuerpo que no aparece, es un doble dolor para sus deudos, es un lamento que no encontró en el sepulcro la resonancia de su descanso y su dolor que no acaba.</p>

Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>Le faltaba el brazo izquierdo. Un buen jugador de fútbol, buenísimo, hubiera sido un gran profesional si no hubiera sido porque le amputaron el brazo, él había hecho pruebas de ingreso en el Nacional y todo, y le amputaron el brazo porque cogió una enfermedad y el médico de su pueblo le dijo: "eso no es nada". Le siguió doliendo y el médico le dijo, "eso no es nada", volvió creo que una tercera vez, ya casi muriéndose, lo mandaron para Medellín porque eso hacen cuando no saben qué es, -lo tenían que haber mandado mucho tiempo antes-. En Medellín le dijeron: "toca amputarle el brazo porque o sino usted se muere", pero le dijeron también que si eso se lo hubieran descubierto a tiempo eso hubiera sido muy fácil de curar. Entonces la vida le cambió, casi se muere, no pudo hacer su carrera como futbolista que es una de las pocas oportunidades que la gente tiene allá. La historia de él me hizo pensar, me dio la idea concreta de crear esos dioses. Cuando escribí el proyecto ya venía con la idea de meter algo de mitología griega (algo sobre los dioses) y como aquí hay unas entidades y una gente que decide quién se puede morir y quién no, deciden quién puede perder un brazo y quién no, entonces entendí que tienen tanto poder que se convierten en dioses. Así pues, esos personajes fueron estructurándose y se convirtieron en una pieza clave para la construcción de la obra".</p> <p>"Los dioscecillos" le dan la bienvenida al público y los invitan a un festín, ese hecho no se interpreta como algo extraño, solo después sale a relucir la macabra intención de aquella propuesta. Dioscecillos, apagadores de velas de profesión, empiezan a competir por quién apaga más de ellas.</p> <p>Algunas veces amigos, otros enemigos, tapados con la misma cobija, tiran la piedra y esconden la mano. En la obra estos tres personajes representan en el nivel del ejercicio de su poder, las mismas cosas, la misma altivez de ser los que poseen las armas.</p>	<p>Porque esa gente del ATRATO "dizque tiene poderes por ahí para trabajar y ensombrecer a la gente".</p> <p>Este ÁNGEL hace parte de la cultura religiosa del Chocó y sobre él hay una historia que es con la que empieza la obra, en donde se dice que las vidas de los hombres son velas que están en unas mesas..., y es ese ÁNGEL DE LA MUERTE el que cuida tanta luminaria.</p>	<p>Esa irremediable condición es una realidad con una fuerte condición simbólica que causa impotencia a los vivos y desasosiego entre los muertos. Dice el ánima de POLIDORO a su padre: "Fue como caer en un abismo, papá. Se sintió un vacío con candela, hubo gente que salió viva pero sin ropa, la ropa se les ripió de lo fuerte de la explosión. De cerca no se siente el <i>bum</i> que sienten los demás. Adentro se siente un sonido agudo, como un silbido intenso. El oído derecho me quedó dormido del estropicio, ya me he ido recuperando, pero a veces todavía me duele. Yo quedé tirado en el mismo lugar, pero uno no piensa nada, las tejas le caen a uno encima, uno ve a los muertos pero uno no siente nada hasta rato después".</p> <p>TOMASA es una de las mujeres creyentes que pensó que los armados iban por lo menos a respetar la casa de Dios y no iban a hacer nada contra ella, pero no fue así. TOMASA murió en la iglesia y deambula sin sepultura.</p>
		<p>Texto de <i>Kilele</i>, p. 14.</p>



Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>La representación que de ellos se hace no los diferencia entre mejores o peores, sino que son igualmente culpables; este hecho remite a lo que las gentes del Chocó dijeron sobre los culpables de la masacre: “culpable el Estado por hacer caso omiso de las alarmas iniciales y dejar pasar a los paramilitares, que también fueron culpables por esconderse tras la iglesia y colocar de escudo a los civiles, y finalmente los guerrilleros por haber tirado la pipeta de gas”.</p> <p>ÉLMERⁱⁱ que representa a los paramilitares, es un tipo “amanerado”, amigo de Jorge 40 y de HHⁱⁱⁱ y otros personajes fatídicos de nuestra historia. Manisalva^{iv}, que representa a los militares, es una niña picarona que juguetea con los otros en un juego muy popular en las zonas del ATRATO: se llama “casita por palmita” y consiste en apoyar a los grandes terratenientes para que cambien casitas por palmitas de cera para la venta, y así “contribuir con la economía y el desarrollo del país”. Pero Mansalva al ser tan pequeña no puede actuar por sí misma porque este juego desborda sus fuerzas, entonces juega de la mano de su perro CASTAÑO^v que con su oscura presencia facilita las cosas. Por último, pero no menos importante está la más veterana del juego: NOELIA, que representa a los guerrilleros y es experta en armamentos alternativos como minas antipersona, pipetas de gas y collares bomba. Ella y sus ejércitos no se pueden ver con ÉLMER y cada vez que esto pasa el cielo y la tierra se estremecen.</p> <p>Esta veterana del conflicto ha seducido a muchos con sus discursos populares; desde la población civil hasta el mismo gobierno, pero ya con los años sus “coqueteos” ya no seducen a casi nadie.</p> <p>ⁱⁱ Referencia al bloque Elmer Cárdenas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá. ⁱⁱⁱ Paramilitares. ^{iv} Referencia al General Alfonso Manosalva. ^v Referencia a Carlos Castaño.</p>		

Los mortales	Los espíritus	Los ensombrecidos
<p>LOS MODELOS SIN FRONTERAS</p> <p>Felipe representa aquí a unos europeos que vienen a “abrazar a las víctimas”, a “sacarse fotos con ellas” y a ayudar aportando a los sobrevivientes algunas cosas de “vital importancia”: unos tenedores plásticos y abrigos para el invierno. Ellos evidencian el desconocimiento y el carácter mesiánico y superficial con que algunos agentes internacionales actúan en momentos coyunturales. Es una sátira al asistencialismo y a los deseos de protagonismo de algunos entes internacionales que vienen y se van como olas en tiempos cataclísmicos. Claro está que no todos los organismos tienen este carácter, hay algunos cooperantes que tienen proyectos a largo plazo, contruidos de la mano con la propia gente para no desconocer el carácter activo que tienen en la reconstrucción de su tejido social.</p> <p>Esos personajes también nacieron de los imaginarios que algunas de las personas del Chocó tienen sobre los cooperantes.</p> <p>Después de la masacre es cierto que muchos llegaron a Bojayá. Según Millán (2009) “nuevos otros, ‘paisas’ y representantes de instituciones del Estado desconocidas hasta ese momento para la comunidad, representantes de Organizaciones No Gubernamentales, investigadores, artistas y periodistas de diversos medios nacionales e internacionales, gringos, franceses, alemanes, suecos, belgas, que representan a las diferentes agencias de cooperación internacional acuden a la zona para atender la tragedia”.</p> <p>A muchos no les gusta esta escena porque rompe la línea de drama que llevaba impregnándola de un humor negro seco e inesperado. Pero a mí me parece que es un momento vital en la obra, que hace una crítica sobre el carácter que tienen algunas ayudas humanitarias. Esos personajes también le aportan a la obra un respiro en medio de la atmósfera trágica que circunda el recinto.</p>		



Así pues, estos personajes se articulan entre sí para tejer esa historia que se hace posible gracias también a la intersección entre acción, tiempo y espacio como se expone a continuación.

Acción, tiempo y espacio: cronotopo

El cruce entre tiempo y espacio genera una atmósfera determinada en las obras. Según Pavis (2002), espacio y tiempo tienen distintas clasificaciones, las cuales presento a continuación. La primera de ellas es la llamada **espacio objetivo exterior**, es el espacio visible, a menudo frontal, que se puede llenar y describir. En él se distinguen tres categorías: el lugar teatral, que se refiere al edificio o la casa de teatro y su arquitectura, su inscripción en la ciudad o en el paisaje. En segundo término está el espacio escénico: el lugar en el que se mueven los actores y el personal técnico, es decir, el área de juego propiamente dicha. Finalmente está el espacio dramático, que es simbolizado por el texto, comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada. En este caso el espacio de la tragedia es Bojayá y los lugares del Chocó a los cuales remite la obra.

Por otro lado, el autor habla del **tiempo objetivo exterior** y **tiempo subjetivo interior**. El primero trata del tiempo concebido como un dato exterior, mensurable y divisible, es simplemente la duración del espectáculo. El segundo, es propio para cada individuo. Él siente intuitivamente la duración del espectáculo o de un juego escénico, sin poder sin embargo medirlo objetivamente. Esta impresión de duración no es solo individual, sino cultural y está ligada a los hábitos y a las experiencias del público.

El cronotopo implica, según Bajtin, la relación compleja entre tiempo y espacio en donde se desarrolla la acción. El siguiente, es el intento por develar estos tres elementos en *Kilele*, a la luz de algunos símbolos claves. Para este, hago una clasificación de las escenas del comienzo al final y les pongo un título determinado según el correr de las acciones.

Tabla 3: Acciones y cronotopo.

Escenas	Acción	Cronotopo
<p>Bienvenidos a la fiesta: comienza el viaje</p>	<p>ÉLMER, NOELIA, CASTAÑO y MANISALVA, le dan la bienvenida al público, aparentando que asistirá a una celebración o fiesta. Después de que el público es llevado a la sala de la obra empieza el viaje. Aquí hay algunos aspectos fundamentales: por un lado, la idea de invitar al público a una falsa fiesta. Se sabe que algunos actores armados, después de masacrar a una población, hacen una celebración por haber silenciado al enemigo. La metáfora del viaje es importantísima aquí, no solo por su protagonista, sino porque va a servir de hilo conductor en toda la obra. El viaje es el corazón porque hasta la misma obra nació en un viaje.</p>	<p>La primera escena de <i>Kilele</i> rompe el espacio de la cuarta pared, ya que las acciones de los actores se vuelven performáticas y ese espacio objetivo se vuelve un espacio dramático por la interacción que los actores hacen con el público. Cuando entran a la sala principal, VIAJERO se sitúa en un lugar que parece ser el río ATRATO en medio de Chocó, sin embargo, tiene una atmósfera difusa en la que uno no tiene muy claro ese espacio dramático. La quietud de VIAJERO habla de un no tiempo, de un tiempo delirante, elongado, que no se puede contar ya que no está marcado por las manecillas del reloj, sino por la impotencia y la desesperación. La secuencia guarda una línea temporal que narra, mediante un sueño, lo que pasaría después en la iglesia.</p>
<p>El canto del Guaco</p>	<p>Aquí el canto del Guaco anuncia la muerte y el temor empieza a sembrar su semilla en la gente del pueblo. Unos quieren no creer, pero parece que la desgracia es ya un hecho y no sirven las bendiciones que se dan para evitar el vuelo del pájaro de mal agüero. ¡Ha llegado una gente muy rara al pueblo! Prevalece una desconfianza por el forastero... No saben qué hacer.</p>	<p>El espacio dramático es una calle del pueblo en Bojayá y el tiempo dramático es uno o varios días antes de la masacre. Hay una atmósfera de temor en el ambiente, algo va a pasar...</p>



Escenas	Acción	Cronotopo
<p>La iglesia en llamas</p>	<p>Todos corren a la iglesia buscando un refugio. El cilindro de gas es lanzado a la iglesia y los diosillos de poca monta queman unos 119 muñequitos de papel. El sonido de los tambores marca la desgracia, luego un silencio sepulcral invade el espacio. El fuego aquí es el elemento fundamental que marca el curso de la tragedia. Esas figuras del papel simbolizan las vidas de los hombres y mujeres quemadas. Esta es una de las imágenes más impactantes de la obra, donde se evidencia de manera directa la fragilidad de la existencia.</p>	<p>El espacio dramático es la iglesia de Bojayá que marcó un día fatídico. Hay un juego de tiempo: cuando la iglesia arde en llamas todo pasa muy rápido como “de un momento a otro”... Luego, todo empieza tornarse lento.</p>
<p>Tras las cenizas, los locos se creen santos o los santos se vuelven locos</p>	<p>SAN JOSÉ, SANTA RITA y SANTA TECLA pierden la razón. La locura entra a jugar el papel crucial, se convierte tanto en una prisión como en una quimera. Los santos fueron exiliados, sacados de su propia tierra por los nuevos dioses. Ellos cuentan historias sobre lo que pasó después de la tragedia y predicen que alguien vendrá con el río a cobrar las deudas. La locura y los santos son el símbolo de la desestabilización total a la que se vio sometida la población civil, que no encontraba refugio ni en sus santos, puesto que ellos también fueron consumidos por las llamas como se evidencia en muchas fotografías de tiempo después que le dieron la vuelta al mundo. Esos santos de yeso descuartizados hablaron de lo que sucedió y de lo que dejó ese hecho en la mente de la población.</p>	<p>Después de la masacre el tiempo y el espacio dramáticos empiezan a tener un carácter ambiguo, uno no sabe qué tiempo y espacio son, puede ser el pueblo desolado si son locos y puede ser el cielo si son santos. Estos personajes juegan con esta plasticidad interesante en su carácter. De todos modos, la escena denota un no tiempo y un no lugar.</p>

Escenas	Acción	Cronotopo
<p>Las ánimas piden ser enterradas como Dios manda.</p>	<p>Las ánimas hacen un llamado a VIAJERO para que les prometa que llevará a cabo todos los rituales para su cristiana sepultura. ATRATO le da a VIAJERO un puñado de hierba caliente para que este hable con sus muertos. Aquí el símbolo del ánima se vuelve central porque en él se posa el espíritu de sus ancestros y da cuenta de la importancia que los afrochocoanos le dan a sus muertos, lo que marca un aspecto cultural diferencial. ATRATO, dios del río, tiene en sus manos esa hierba que en el Chocó se cree que abre las puertas de ciertos umbrales, que comunica el mundo de los vivos con el de los muertos.</p>	<p>El espacio dramático y el tiempo dramático aquí se vuelven aún más liminales, manifestándose en una atmósfera transitoria en donde los muertos hablan con los vivos y las ánimas parecen estar en una fosa común pero parecen estar también en una canoa en un viaje hacia ninguna parte. El tiempo se elonga, se vuelve lento, parece llevar siglos allí.</p>
<p>Ustedes lo que quieren es oír hablar sobre lo de la explosión en la iglesia. ¿No?</p>	<p>Las mujeres solas del pueblo, dan las versiones públicas de los hechos. Llega la cooperación internacional con ayudas que a veces no son las más necesarias. Quieren abrazar a las víctimas y sacarse fotos con las sobrevivientes. Las mujeres usan la palabra para transmitir su memoria de los hechos, de tanto ser repetidas, suelen desgastarse, suelen ser palabras agotadas y abusadas.</p>	<p>Es el pueblo después de la masacre. Cuando acabó la masacre llegaron muchas ayudas, aún hoy siguen llegando. Las palabras de las mujeres sugieren que llevan mucho tiempo contando la historia de "lo de la pipeta".</p>
<p>ROCÍO se fue pa'riba.</p>	<p>La muerte vuelve a posarse en el escenario. ROCÍO es ensombrecida por las ánimas y se la llevan con ellas. El suicidio marca esta escena. Se dice en el Chocó que las ánimas que no descansan en paz se llevan a sus seres queridos. Eso le pasó a ROCÍO, su hermano POLIDORO se la llevó. Esto desató la furia de VIAJERO, su padre. Aquí también aparece el juego ligado a la infancia, que le da a la escena una atmósfera casi de terror, uno no se espera lo que va a suceder.</p>	<p>ROCÍO vive en un suburbio. El tiempo en que muere es súbito. Ella pasó al inframundo, que es un espacio liminal donde están las ánimas que a veces cruzan un umbral para comunicarse con los vivos.</p>



Escenas	Acción	Cronotopo
<p>Voces de ultratumba deambulando por siglos.</p>	<p>Aquí las ánimas, cansadas, hablan de lo que ha sido deambular por siglos. En este punto, estos espectros representan a todos los desaparecidos del mundo que llenan fosas comunes o el fondo de ríos y mares. Aquí las fosas se representan con una canoa en donde las almas de los muertos sin sepulcro deambulan por siglos.</p>	<p>Este tiempo y espacio es también liminal. Es un transitar inagotable e infinito sin comienzo ni final. De nuevo es el no tiempo y el no lugar.</p>
<p>VIAJERO habla con los santos locos.</p>	<p>VIAJERO, buscando a sus muertos, se topa con los santos locos con los que habla, ellos le dan algunas señas sobre qué camino tomar. Él no está muerto pero también parece un alma en pena. Símbolo del desplazamiento forzado en nuestro país, representa ese caminar cansado que tantos colombianos realizan diariamente.</p>	<p>VIAJERO se encuentra en un camino a los santos locos. El tiempo es lento.</p>
<p>El zumbido de la abeja amarilla.</p>	<p>Otro símbolo asociado a un animal, pero esta vez el zumbido de la abeja amarilla trae consigo un futuro promisorio. Viene la esperanza, las promesas cumplidas, también el tiempo de la justicia. Las ENSOMBRILLADAS esperan jubilosas este tiempo.</p>	<p>De nuevo en el pueblo hay una expectativa, un nuevo deseo por que vengan mejores tiempos. Ese tiempo siempre llega en el Chocó porque el deseo de resistir, de luchar por su dignidad y por la memoria de su pueblo es más fuerte que cualquier pipeta.</p>
<p>“Solo volví para enterrar a los muertos”.</p>	<p>VIAJERO cumple la promesa de llevar a cabo todos los ritos fúnebres que su pueblo le legó: se escuchan alabaos, gualis, se ven colgadas mariposas negras y se toma biche y aguardiente. Las ánimas por fin descansan en paz. VIAJERO termina su camino, llega a su destino. En el escenario hay una puerta grande, como símbolo de ese umbral que se cruza y que marca el final y el principio mismo de una época.</p>	<p>El tránsito liminal llega a su fin. VIAJERO se encuentra con sus muertos. Las ánimas cruzan una puerta, se van al cielo y descansan tranquilas. La última vela, que es la vida de VIAJERO, se apaga.</p>

El teatro como lugar de representación escénica permite reflexionar y dar una nueva interpretación a diversos hechos que aun hoy nos duelen. En ese momento, la cultura misma es retroalimentada y la historia abre la posibilidad de contar con otras palabras cómo fueron los hechos, de traer al presente ciertas memorias que no se encuentran consignadas en los libros de historia que los niños y niñas leen hoy. El teatro, entonces, se piensa aquí como un mecanismo en donde la cultura de un pueblo subalternado, como el afrodescendiente, se perpetúa y legitima por medio del arte del actor.





Capítulo 4

Fibras delicadas: cuerpo, emoción y subjetividad en el proceso de creación



En el 2011 vi en un escenario de esta ciudad a una actriz de una presencia impactante, perturbadora y osada. Corría desnuda y alegre por el escenario mientras sujetaba todo su cuerpo con cinta transparente, en un momento dijo una frase que se va a quedar grabada en mi memoria toda la vida: “uno es más auténtico y más feliz cuando se convierte en aquella persona que siempre se soñó ser”.

CAROLINA GARCÍA CONTRERAS



Foto 24: Nicolás Cancino, Liliana Montaña y Elizabeth Ramírez en una escena de *Kilele*.



El presente capítulo reflexiona y describe los diferentes momentos del proceso creativo de la obra *Kilele*, en el cual el cuerpo, el entrenamiento físico y la dimensión emotiva fueron centrales. Esta reflexión se hace a la luz de los relatos de los participantes que dotan de sentido el proceso y la obra misma.

El cuerpo del actor es el vehículo de sus movimientos, es el impulsor de acciones que llenan de presencia el escenario. Con él, el actor y la actriz se exponen ante los espectadores cada noche. En cuanto a esto, el trabajo artístico del Teatro Varasanta posee una característica identitaria que lo destaca en la escena teatral colombiana: unas técnicas de entrenamiento corporal singulares, recias, sistemáticas y disciplinadas; inspiradas en su mayor parte en los entrenamientos físicos y el trabajo investigativo de Jerzy Grotowski y de Eugenio Barba¹. Dichas técnicas, como señala el crítico y director de teatro Sandro Romero, “se ha ido perfeccionando con los años”². Ese entrenamiento, que ellos afirman “no es gimnasia”, es fundamental para “abrir los caminos de la creación”, para encontrar lo que ellos llaman el “impulso creador”.

Grotowski (1974), afirma: “el actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de presentar un acto espiritual”. Lo anterior hace referencia a una sinceridad y una verdad dentro de la actuación, pero ¿no es esto una paradoja?, ¿cómo puede ser una actuación real? Ese es uno de los puntos claves del trabajo del actor y la actriz en la escena: lograr con sus instrumentos orgánicos y con su dimensión emotiva, transmitir una realidad representada de la manera más honesta y verosímil posible, porque cuando un actor miente, esa falsedad se devela en la escena, algo en su cuerpo y en su ser lo delata. La representación escénica queda inconclusa y coja.

Cuando se observa *Kilele*, se percibe una actuación verosímil que logra transportar a los espectadores al tiempo y lugar de la masacre, gracias al trabajo orgánico de los actores y las actrices, se logra crear una atmósfera absolutamente cercana y real para el público; ellos logran transmitir unas emociones específicas vinculadas a los hechos. En la obra se cruzan dos realidades: la realidad misma de los actores y del grupo de teatro

1 Director del Odin Teatret en Dinamarca y precursor de la antropología teatral.

2 Anotaciones de diario de campo.

localizado en un contexto urbano y la realidad de los pueblos del Atrato y en específico del caso Bojayá.

Con relación a la actuación misma, esta tiene que ver con la forma como una persona recrea, con su propio cuerpo, otro cuerpo “perdido”, “lejano” y “ausente” en el escenario. La plasticidad de su subjetividad y de su corporalidad lo trae al presente utilizando su propia memoria, y en esa dinámica, se cruza continuamente el umbral de lo real a lo representado. Así pues, como en una relación especular, el actor refleja el carácter de otro yo ausente pero conocido que está al otro lado de dicho espejo.

Paralelo al trabajo corporal, el actor y la actriz en su búsqueda artística recurren a sus “materiales” emocionales para encaminar la creación. Esta dimensión de lo emotivo entra a jugar un papel clave dentro de la forma como ellos encaran su profesión y la experimentan día a día. Así pues, su subjetividad³ es materia viva para sacar a luz algún personaje. En el caso de *Kilele*, una obra directamente relacionada con la violencia, la muerte, el duelo y con sentimientos como la impotencia, la tristeza y la rabia; exige un trabajo emocional significativo que se debe considerar dentro de este análisis.

De esta forma, el entrenamiento corporal y las búsquedas emocionales teatrales hacen parte del proceso de creación y en sí de la actuación, que en su cotidianidad se enfrenta a retos de toda índole que van desde preguntas profundas sobre su propia vida hasta el cómo encontrar en su trabajo las condiciones adecuadas para llevar una vida digna en este país.

El nacimiento de un anhelo. Momentos del proceso creativo: temas y acciones⁴

Ejercicio I: *De fondo se escucha una música africana, cada quien va llevando el ritmo como quiera sin intentar caer en el bailar. Siento que de pronto puedo ser un tambor e intento moverme como se movería este. El impulso del movimiento me lleva por todo el espacio y lentamente me voy uniendo a los otros compañeros. Ellos se vuelven mis cómplices⁵.*

- 3 Este concepto, desde el psicoanálisis de Freud, tiene que ver con la consciencia del yo y su relación de alteridad con el mundo y los otros. Se relaciona directamente con el sentir y el pensar del sujeto.
- 4 En este caso, la palabra acción hace referencia a un cuadro dramático que cada actor por iniciativa y creatividad propia presenta al grupo teniendo como base un tema propuesto por el director y el dramaturgo.
- 5 Tomado de mi diario de campo dentro del taller de cuerpo dirigido por Fernando Montes.



Foto 25: Actores y actrices hablan entre ellos en el espacio de trabajo⁶.

Cuando Felipe Vergara terminó de escribir el texto de la obra, realizó una lectura dramática del mismo en la Casa del Teatro en Bogotá a la que invitó a Fernando Montes y a los demás actores de Varasanta. Después de la lectura y de pactar un modo de trabajar empezaron a montar la obra en la sede de La Candelaria de Varasanta, en 2004. También llamaron a otros actores que habían participado en la lectura: Elizabeth Ramírez y Nelson Camayo. Igualmente participarían en esa primera versión de *Kilele* Alex Morales, Salvatore Motta, Magda Niño, Eduardo Guevara y los otros actores de Varasanta (Isabel Gaona, Liliana Montaña y Beto Villada).

El proceso duró aproximadamente cinco meses. Ensayaban por las tardes y noches alrededor de cuatro horas de lunes a viernes. En la primera parte del ensayo, generalmente, hacían un entrenamiento corporal y vocal para luego ocuparse de preparar y presentar distintas acciones.

Paralelo a esto, escribieron un proyecto para participar en la beca de creación del año 2005 del Ministerio de Cultura con *Kilele* y así tener un presupuesto para poder trabajar. El grupo se ganó la beca y así se pudo asegurar una parte del dinero para costear el proyecto.

En un encuentro inicial, Vergara y Montes decidieron entregar el texto a los actores solo hacia el final de todo el proceso para no condicionar la creación. En un principio se propuso al grupo trabajar con **tres ejes centrales** para incitar la creación, que según Isabel Gaona, fueron: la muerte,

6 Foto cortesía de Nelson Camayo.

la cultura afrodescendiente y la situación sociopolítica del país. Después se escogieron unos **temas** para que el grupo, de manera individual y luego conjunta, creara unas acciones libres, y así generar unas “provocaciones” (como ellos las llaman) que después se convirtieron en el alma dramática de la obra. Estos temas, que son de suma importancia para entender *Killele*, fueron: el río, los ancestros, el olvido y la memoria, los sueños, la muerte, la espera, el ritual, el destierro, “la nada negra y los sombreros blancos” y las vanguardias artísticas.

Durante más de cuatro meses, los actores y actrices se esmeraron por presentar acciones sobre dichos temas. Después de presentar sus acciones, se realizó una reflexión grupal sobre las mismas y esta discusión sirvió para enriquecer el material propuesto. Paralelo a esto, iban (en grupo o de manera individual) buscando testimonios, documentos, imágenes y artículos sobre Bojayá, la violencia y la cultura afrochocoana. La lectura del material que el grupo recopilaba complementaba el trabajo físico siempre presente.

Sobre este proceso, Montes afirma:

Nuestro proceso de creación es dialéctico. Al comienzo somos barrocos, empapándonos de muchas cosas: lecturas, obras de artes, pensamientos, conversaciones, investigaciones, reflexiones, deseos, sueños, documentación y memorias. Lo importante de este material que recopilamos durante este periodo, es que los actores lo convierten en acciones que son observadas, y que a través de una dialéctica, intuitivamente van orientándonos hacia la obra final. Nos interesa la repercusión de este proceso en el inconsciente de los actores, pues es a partir de ello que crean acciones finales en las cuales todos los elementos escénicos están elaborados en detalle⁷.

Paralelo a las acciones, Felipe fue reescribiendo algunas partes del texto con los aportes del grupo. Junto con Fernando fueron depurando el material de los actores y actrices, quitando unas cosas y poniendo otras, uniendo acciones, hilando de cierta manera el trabajo. Con la escogencia, algunas acciones fueron ensambladas en una secuencia hasta llegar, ya con ayuda del texto, a una estructura final. Como dije anteriormente, el texto en este

7 Entrevista realizada el 13 de septiembre de 2009.



proceso solo fue entregado a los actores y actrices hacia el final y para sorpresa de todos y como una casualidad, o mejor una causalidad, el trabajo hecho intuitivamente por el grupo, inspirado en los temas citados más arriba, coincidía con varias escenas del texto o bien se podía adaptar perfectamente al mismo.

Mucho material quedó por fuera porque la obra ya era lo suficientemente larga como para seguir introduciendo más elementos. Pero el material elegido fue aceptado por el público. A su vez, se iban creando los elementos de la puesta en escena como luces, vestuario y escenografía con la ayuda de la artista plástica Cristina Llano. Me detendré en estos elementos en el siguiente capítulo.

De esta forma, temas, acciones y personajes se fueron cargando de una singularidad que cada actor y actriz le iba aportando y fueron tomando forma en el proceso de creación.

En dicho proceso, el tema de la memoria fue central y recurrente. No solo fue usado como un tema de “provocación” para que la creación alzara su vuelo, sino que fue importante para encontrar el sentido mismo de la obra, para reelaborar, representar y renombrar un hecho de violencia sin precedentes en nuestra historia. Jesús Martín Barbero (1998), citado por Millán (2009), habla de ciertas tareas que debería emprender la memoria: “la primera es deshacer aquellas cicatrices que cubrieron las heridas sin curarlas, es decir, desmontar la farsa con que se recubrió lo que dolía sin curarse en realidad y, la segunda, es evocar y celebrar la memoria de la que estamos hechos, esa que puede ayudarnos a comprender la densidad simbólica de nuestros olvidos, tanto en lo que ellos contienen de razones de nuestras violencias como de motivos de nuestras esperanzas”.

Catalina Medina creó una acción inspirada en el tema de la memoria y el olvido que después le dio vida a su personaje⁸ de SANTA RITA aquel personaje que circunda la locura pero que en sus textos dice más verdades que los que están cuerdos:

Quando yo estudiaba en la Casa del Teatro en el 2001, había una mujer que vivía en la calle por esa parte de la ciudad y llevaba por vestido

8 Esta palabra dentro del teatro se refiere al papel que interpreta un actor. Sin embargo en Varasanta y, más aún, en *Kilele*, esta palabra tiene un sentido diferente: el personaje en sí es para ellos una “prolongación de su propia energía”, un otro que sale de sí mismo como una extensión de su propio ser y que se da en la escena. No obstante, para una mejor comprensión del lector se utilizará siempre la palabra personaje.

unos plásticos. Me parecía preciosa ella, siempre que la veía caminaba como rodeada con esos plásticos, aunque sucia, pues era una persona loca. Este personaje como olvidado y solitario me inspiró para hacer el personaje de SANTA RITA. Mi personaje lleva en la mano siempre unos hilos en las manos y esa para mí era una metáfora sobre la memoria⁹.

En este sentido, el trabajo del actor también radica en un constante “estar aquí y ahora” que implica ser observador infatigable –casi como en el caso del etnógrafo– de aquellos sucesos de nuestra realidad. Aquel ojo curioso se posa en las ventanas de la realidad y en las páginas del pasado para tomar de su entorno lo que puede ser útil, para encarnar sus personajes y actuar sus historias.

De igual manera, sobre este tema de la memoria y del olvido, Isabel Gaona hizo una exploración interesante que luego dio sus frutos en el personaje de ROCÍO, la hija de VIAJERO:

Digamos, mi olvido fue una acción sobre una prima, pensando en el olvido de ella que luego desembocó en el personaje de Rocío. Esa acción del olvido se combinó con todas las otras acciones y la relación de un niño con su hermano. La acción tal cual era la de una mujer que estaba en la cárcel y estaba siempre en una silla que jugaba con agua de una forma casi desesperada.

La memoria en el trabajo del actor tiene un papel fundamental, ya que a partir de ella se crean asociaciones que finalmente son utilizadas en la creación del personaje. La memoria, en este caso, es el sustrato del cual se alimenta la fuerza emotiva del actor, de la cual se hablará más adelante. En el teatro se ha vinculado históricamente la dimensión emotiva con el trabajo de creación del actor; en el caso de la memoria emotiva como concepto, según el director Konstantin Stanislavski (1970) se busca poner a circular “las fuerzas motrices de la vida psíquica del actor, su inconsciente, incitándolo a recordar las sensaciones asociadas a los recuerdos, más que el contenido de los recuerdos en sí mismos. De esta manera, Stanislavski aclara que el impulso de la creación es el sentimiento y la imaginación. Son esas fuerzas motrices de la vida psíquica las que despiertan los

9 Entrevista realizada el 25 de agosto de 2009.



elementos encubiertos del arte del actor y el entusiasmo de la creación cobra una mayor intensidad.

Con respecto al tema de la muerte y su relación con la creación del personaje de VIAJERO, Nicolás Cancino afirma lo siguiente:

Primero empecé explorando la muerte en la guerra, ¿qué es la guerra en el cuerpo?, después la relación con el río ATRATO. Entonces desde ahí, desde toda esa búsqueda fue que se empezó a formar ese señor que se llama VIAJERO, que para mí no es un personaje, es digamos una “energía en pro de algo”. Entonces empecé a explorar desde los recuerdos, desde las intenciones o desde un hecho que te provoca tal cosa¹⁰.

En este sentido, el personaje de VIAJERO fue creado a partir de imaginarios y recuerdos sobre la muerte, y la manera como esta es puesta en escena, hace que la obra esté cargada de una atmósfera lúgubre y de duelo. Cada personaje está como traspasando la vida y la muerte.

Por su parte, Elizabeth Ramírez cuenta sobre su personaje de SANTA TECLA y su relación con el tema del **río y de la muerte**, lo siguiente:

Me acuerdo que la acción por la cual se decidió ese personaje fue una que yo hice del río donde una mujer que recogía los muertos que iban corriendo por el río y que además eran muertos que costaban dinero, ella cobraba por hacer ese trabajo, por eso la acción en la escena es con monedas... “Esos muertos nos cuestan a todos, entonces pague por él. Métase la mano en el bolsillo por eso”. Por eso creé esa acción así¹¹.

Esta acción que relaciona la muerte con el río, ese río Atrato donde en el plano de lo real descansan algunos muertos silenciosos.

Por su parte Eduardo Guevara habla sobre el tema del sueño y cómo con este tema creó su personaje de CASTAÑO:

Ese personaje nació de un tema que propuso Fernando: el sueño, entonces yo evoqué un sueño recurrente: “yo soñaba con una presencia que me

10 Entrevista realizada el 22 de agosto de 2009.

11 Entrevista realizada el 20 de noviembre de 2009.

miraba siempre, no tenía cuerpo ni nada, solo le veía los ojos y de resto era todo negro y me miraba siempre como desde arriba”. Entonces yo hice una acción de una presencia parecida: me vestí todo de negro, hasta la cara me la pinté de negro y ahí nació. Este animal se subía por todo lado, por las vigas del techo y asustaba a la gente. Luego me enteré que había un perro en la obra cuando Felipe nos pasó el texto al final y ahí salí... Este personaje crea muchas sensaciones entre el público, porque a la gente le da mucho miedo. Recuerdo que a una chica de unos dieciséis años la aterró tanto al punto de que se puso muy mal, a llorar y todo, al final de la función yo salí y me presenté como Eduardo para que ella viera que era una representación y no se pusiera mal, pero ella seguía ansiosa¹².

Los temas de la espera y el destierro están estrechamente ligados. En la obra se evidencian con las ánimas que esperan eternamente un descanso y el destierro lo escenifica VIAJERO, su hija y sus ancestros, quienes fueron arrancados de sus tierras y tuvieron que ir a otro lugar donde no los ven “con buenos ojos”, donde no aceptan a los desplazados, un lugar que no es su lugar. Esta característica de destierro la han sufrido los afrodescendientes durante siglos de esclavitud y sometimiento, eso también se refleja en la obra.

Finalmente, el tema del ritual hace parte de la forma y el contenido mismo de la obra que se desarrolla a lo largo de esta investigación.

Después de estar finalizado el proceso creativo y de puesta en escena, se realizaron unas primeras funciones. A partir de ellas, los actores y actrices reflexionaron y reelaboraron algunos aspectos. Después de un tiempo y luego de que los actores de los personajes de ENEAS y ULISES se fueran, Fernando propuso quitarlos, a lo cual Felipe respondió positivamente, este fue el cambio más grande que la obra ha tenido desde su inicio.

Zonas de contacto: cuerpo y entrenamiento físico

Ejercicio II: *Esta vez la idea era encontrar el animal que cada uno lleva adentro. Yo me dejaba llevar por la música y de pronto empecé a pensar y a moverme como lo haría un enorme oso panda. Siempre me ha llamado la atención el contraste de su carácter: su fuerza y su ternura, su brusquedad y la vez su fragilidad. Sentía cómo mis pasos se movían de otra manera y mi*

12 Entrevista realizada el 14 de septiembre de 2009.



*cuerpo se prestaba a la nueva energía de este animal que caminaba por un bosque...*¹³.

El cuerpo al servicio de la actuación, de la constante experimentación y autoconocimiento, encuentra unas formas extracotidianas de existir en el espacio, es decir, sus movimientos no son guiados por la fluidez de una realidad cotidiana donde suele encontrarse respondiendo a estímulos conocidos y desconocidos, sino que aquí la fluidez está condicionada por un entrenamiento previo, por unos ejercicios sistemáticos que llevan a ese cuerpo a “ser” y “hacer” de otra manera en el espacio y en el tiempo. El cuerpo en el teatro tiene un manejo, un entrenamiento y una autopercepción singular que puede llevar a los sujetos por diversos caminos. Actor o actriz dejan ver una fluidez difícil de encontrar en personas que no entrenan su cuerpo. Pero quizás esta afirmación está hecha un poco de realidad y otro poco de imaginarios sobre el cuerpo del actor o la actriz ligados a “la belleza”, “lo estético”, “la presencia” o “la fuerza”. Estos imaginarios sociales nombran los cuerpos y a su vez los dotan –en términos de Michel Foucault (1978)– de una microfísica del poder, que penetra las dinámicas cotidianas de los actores y actrices y marca la forma como la sociedad los imagina. Sobre esto, David Le Breton (1990), desde sus análisis de antropología del cuerpo, afirma que las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Este simbolismo recae sobre el cuerpo del actor y la actriz y crea un deber ser asociado a su estilización, a un amor por la belleza, al rechazo de la vejez, al deseo de ser visto de una forma especial, y reconocido como un artista sobresaliente en la escena.

Por otro lado, Le Breton (1990) afirma que la simbología de una sociedad sobre el cuerpo sirve para nombrar las diferentes partes que lo componen, las funciones que cumplen y para hacer explícitas sus relaciones, penetrando el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, que otorgan una ubicación en el cosmos y en la sociedad humana. Este saber aplicado al cuerpo es cultural, porque los imaginarios sobre este y sobre el entrenamiento del actor varían dependiendo del contexto al que se pertenece.

Así pues, dependiendo de la cultura, el sujeto le otorga sentido a su cuerpo, se pregunta de qué está hecho, vincula sus enfermedades o

13 Tomado de mi diario de campo dentro del taller de cuerpo dirigido por Fernando Montes.

sufrimientos con causas precisas según la visión que posee del mundo. Es su entorno el que le permite, finalmente, conocer su posición frente a la naturaleza y al resto de los hombres a través de un sistema de valores. El cuerpo en este sentido, afirma Le Breton (1990), es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. En *Kilele*, esa construcción simbólica que atraviesa el cuerpo de los actores y actrices está permeada por la muerte y la impotencia que se observa en los movimientos por el espacio, cuando caminan o corren, en la atmósfera que crean con su respiración acelerada o en el canto desgarrador que sale de sus gargantas.

Cada persona construye una visión personal (consciente o inconsciente) de su propio cuerpo y la arma como si fuese un rompecabezas, esa visión de su propio cuerpo marca decisivamente la forma como se relaciona con los otros y como estos lo ven. En la exposición pública del cuerpo del actor y la actriz, este es desgastado por la palabra del otro que lo mira. El actor asiste continuamente a un paredón donde no sabe si le van a lanzar tomates o flores. Al exponer su cuerpo vive en un constante vértigo, sufre un riesgo, se crea y se destruye con cada función. Un actor me dijo, una vez, que el mejor sonido del mundo para él era el aplauso. Pero ¿y qué pasa cuando ese sonido soñado no llega? Se siente un mal sabor en la boca, el cuerpo se crispa y los ojos se humedecen, algo salió mal, algo que le muestra al actor la fragilidad en la que se ve cubierto por su profesión. Pero no importa, la función debe continuar.

Aspectos fundamentales del entrenamiento en el proceso creativo

Según Pavis (1980) “el cuerpo del actor se sitúa, en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, es decir entre el cuerpo natural, vivo, y un cuerpo marioneta completamente suspendido de los hilos y manipulado por “su protector espiritual”: el llamado director. Históricamente estos dos extremos culminan respectivamente en el naturismo y el simbolismo. El cuerpo naturista se da como fragmento natural, extraído del medio, el cuerpo simbólico rechaza la encarnación imitativa; es eliminado totalmente de la escena o bien reemplazado. Dicho cuerpo necesita un entrenamiento constante, en el caso del Teatro Varasanta este es parte fundamental del proceso creativo porque sus exploraciones somáticas (y emocionales) y el conocimiento del mismo, posibilitan la vida de los personajes y el desarrollo mismo de una memoria corporal que deja sus propias huellas en el quehacer diario del actor.



Dependiendo de la escuela de la cual provengan el actor y la actriz, sus cuerpos serán moldeados de una forma específica.

En Varasanta, dedicar un tiempo considerable al entrenamiento del cuerpo es una práctica disciplinada que suele estar cargada de cierto misticismo y cierta espiritualidad heredada del trabajo de Montes con Jerzy Grotowski, pero también como motivación propia de las personas que integran el grupo.

Para entender la relación con el cuerpo en el proceso creativo y la centralidad del entrenamiento físico hay que hablar de tres aspectos fundamentales: **la energía, la presencia y las acciones físicas**. Por esta misma vía, dentro del proceso de creación de *Kilele* se trabajaron cuatro principios esenciales de la vida orgánica a partir de los siguientes elementos. Del pulso y el impulso: **el ritmo**; de la palabra: **la acción vocal**; del movimiento (tensión-relajación): **la marcha**, y del cuerpo-voz: **la armonía**. Estos aspectos derivan de la tradición teatral iniciada por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, director del Odin Teatret, que a su vez proviene de sus estudios e investigaciones sobre culturas africanas y orientales (de las danzas hindúes, yoga, artes marciales o técnicas del Teatro Noh, Kabuki, Butho o la Ópera de Pekín¹⁴). El grupo Varasanta con Fernando Montes, en otro punto del globo, son los que le dan una nueva lectura a estas características multiculturales del entrenamiento físico y los que se apropian de ellas de una forma singular. Esa multiculturalidad que enriquece el trabajo con el cuerpo es un aspecto que marca y define la identidad del grupo.

A continuación me detengo en dichos aspectos del entrenamiento, basándome en las observaciones de campo y en el archivo del grupo.

En cuanto a la energía y la presencia, Eugenio Barba (2009) afirma que “esta fuerza del actor no es algo que está o se encuentra en nosotros. Es una mutación incesante, un crecimiento que ocurre ante nuestros ojos es un cuerpo-en-vida”. Esta afirmación cargada de tono místico, parece elevar la característica de la energía del plano real, sin embargo, la energía del actor o de la actriz es algo preciso que se puede identificar y que comprende su fuerza muscular y nerviosa. Estudiar esa característica significa, entonces, interrogarse sobre los principios a partir de los cuales ellos pueden modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una

14 Estilos del teatro oriental con unas técnicas propias en donde el manejo de la energía tiene un papel central.

modalidad que no es la misma en la vida cotidiana. La energía del actor, llena de organicidad, es la que determina su presencia en un escenario.

En *Kilele*, los personajes mismos son vistos como energías prolongadas de su propio ser. La relación con dicha energía no solo tiene que ver con la relación de estos con sus personajes, sino también con el espacio en donde actúan y con la relación que se establece con el público. Más allá de lo místico de este término, la energía es algo que se siente durante cada función.

Por su parte, las acciones físicas hacen referencia a la acción perceptible más pequeña que realiza el actor o la actriz y se reconoce por el hecho de que, incluso realizando movimientos microscópicos, cambia la tonicidad de todo el cuerpo. Son parte crucial de la espontaneidad y de “la verdad” que ellos transmiten en escena. De Marinis en Barba (2009) afirma “que la ‘espontaneidad verdadera’ del actor es la que viene después y está más allá de la precisión y la técnica. Por lo tanto está hecha de libertad efectiva, porque se basa en el control voluntario de la acción. Para adquirir las cualidades de la verdadera espontaneidad, la artificialidad y las contracciones técnicas –aunque necesarias– no son suficientes. Para ser real (y por lo tanto eficaz) en escena, es necesario también que la acción física sea auténtica, sentida, sincera, vivida”. Es imprescindible que se funde sobre una correspondencia organizada entre el exterior y el interior del actor. Para que una acción física sea real se necesitan dos condiciones indispensables: por un lado la precisión, entendida como coherencia formal externa, y la organicidad entendida como coherencia interna, como “integralidad psicofísica de la acción”, asegurada por la presencia integral del actor. Solo la organicidad facilita la adquisición de las cualidades de la verdadera espontaneidad.

En *Kilele* estas acciones físicas se evidencian en aspectos claves como la mirada de los actores, sus pequeños movimientos y la calidad del impulso que los hace mover en escena o inclusive en la quietud de algunos momentos.

En cuanto al ritmo¹⁵, Barba (2009) habla de este en el sentido de variación, pulsación, como el latido del corazón. Esa variación revela la existencia de una onda de reacciones orgánicas que implica todo el cuerpo. El actor ofrece al espectador una percepción distinta de su propio cuerpo y también una percepción distinta del espacio tiempo por medio del ritmo.

15 Estos conceptos que vienen a continuación son extractados del archivo de Varasanta sobre *Kilele*.



Dicho aspecto se desarrolló en el proceso creativo de *Kilele* con ejercicios como el que se describe a continuación¹⁶: a partir de un actor que da un pulso sencillo con las palmas, todos entran en el mismo ritmo que nace de un pulso similar al latido del corazón. La atención está en formar un mismo sonido que comience a despertar la pulsación del cuerpo. El movimiento se extiende, desde el principio, a partir de la cadera, conducido por la columna vertebral, que debe estar suelta, y pasando también por los brazos hasta el golpe de las palmas. Los brazos se abren y se cierran acentuando una ola a partir de los codos, soltando el brazo desde los hombros y los omoplatos. El pulso comienza a retumbar en el cuerpo. Después de que el sonido haya eliminado su carácter individual y se llegue a un mismo pulso grupal, el eco en el espacio se convierte en la corroboración del sonido. Dicho ritmo busca desbloquear los canales de percepción, sensibilidad, comunicación de los actores. El objetivo, según ellos afirman, es “poner la vida por un instante en un mismo ritmo orgánico, abandonando la variedad de ritmos del mundo cotidiano”. Cuando el espacio energético ha entrado en esa cadencia constante y repetitiva, los actores comienzan a soplar, al mismo tiempo que se da el golpe con las palmas, uniendo todas las respiraciones en una. El sopro recuerda el inicio de la emisión de la voz, el primer sonido antes del canto o la palabra. También puede ser asociado al aliento, al verbo, “al sopro de vida” que finalmente se va transformando en sonido.

La intención es trabajar con el resonador de la parte baja del vientre, despertando la energía de la zona pélvica. El ritmo busca hacer un recorrido por los distintos resonadores del cuerpo, estimulando cada uno de los puntos energéticos. El vientre, el plexo solar, el pecho, la máscara facial y la coronilla son los puntos a donde se dirige esta vibración. Después de un tiempo se debe buscar la relajación del cuerpo para dejar que la voz comience a despejarse. En ese punto ellos comentan que la vista está más despierta, se escuchan mejor los sonidos, la respiración es más amplia, y hay una atención total del cuerpo al comportamiento externo. “El pulso es como un sopro que levanta al aire una pluma del piso y que debe elevarse con el estímulo de la vibración de la voz, mientras todo el espacio resuena y vibra como un gran tambor primordial”. Después de entrar en esta experiencia rítmica, al captar la vibración justa, se empieza a narrar. La palabra

16 Ibídem.

es explorada en ese mismo ritmo, haciendo una polifonía entre este, los resonadores y distintas emisiones de sonido; separando las palabras por sílabas en algunos casos, diciendo palabras en cada golpe de las palmas o hablando sobre el pulso creado por el grupo¹⁷.

Por su lado la acción vocal, ligada a la palabra e íntimamente ligada con el anterior, tiene que ver con los *story telling* (la narración oral). Ellos afirman que “para abordar el trabajo corporal de texto es necesario encontrar la “palabra que narra”, que tiene vida en sí misma como en los orígenes cuando se narraban las leyendas o las epopeyas.” Al saber que solo está el instrumento de la palabra para comunicar una idea se busca que la voz, el acento, la pronunciación, la dicción, se entrelacen con la participación del cuerpo, los impulsos del pensamiento y las variaciones en el tono, para lograr pasar una idea y hacer un montaje visual. Por lo tanto en *Kilele*, el trabajo de mesa fue minucioso para entrar en el contenido de la palabra y transmitirla, para poder entender la idea que subyace al texto. Luego fue necesario establecer una relación viva con lo que se dice a través de una asociación, un recuerdo, una imagen o un vínculo con sus vidas personales, para después ligar el texto a la realidad nacional.

La palabra es acción. Produce un movimiento en el que la escucha, una corriente interior o una reacción que se expresa en palabras o en gestos. Estudiar las diferentes maneras de decir una palabra permite buscar distintas maneras de reacción en el que escucha, hasta llegar a la reacción deseada por el contenido del texto. Y cuando el actor logra pasar realmente este contenido desaparece él como transmisor y lo que queda es la idea comunicada. La palabra se vuelve acción. La narración oral invita también a que el yo que habla desaparezca y quede la presencia de la acción vocal, de la voz y del cuerpo, la variedad de imágenes y contenidos de la palabra misma. Entrar en el flujo de la palabra, a través del ritmo, el acento, la idea, la respiración, la voz, el sonido, el impulso del pensamiento; produce el viaje de la imaginación y hace que el que escucha se transporte a ese mundo que está comunicando el que narra. Esta acción vocal es abordada

17 La palabra también es vibración. Y sin alterar el sentido de las mismas o de la oración, se pretendió en *Kilele* que esa vibración hablara más allá de la consciencia del espectador testigo, es decir que cada palabra resonara en el cuerpo produciendo otros niveles de percepción y de entendimiento. Esto se logró haciendo distintas exploraciones en la manera de decir el texto e investigando el modo de transmitir la idea. En este punto se estudió la manera de contar las historias como se hace en la narración oral tradicional.



de distintas maneras en el trabajo. Es canto, sonido y abre una gama de posibilidades de conexión entre los actores y el público.

Por su parte, la marcha es una forma propia de desplazarse en el escenario, trae consigo la imagen de recorrer un espacio de forma repetitiva. En el proceso de creación, este tipo de entrenamiento se dio de la siguiente manera: cada uno de los actores, analizando algún tipo de baile en nuestra cultura escogía una postura corporal, un paso repetitivo, un ritmo, una velocidad, haciendo que el cuerpo avanzara en el espacio. Este paso repetitivo comenzaba a generar en la columna vertebral, una honda que se comienza a irradiar por todo el cuerpo. Esta marcha producía una sensación de estar en el momento presente del movimiento, y cada una de las exigencias del ejercicio hacía que la atención se agudizara para lograr entrar en la fluidez de la vida. Sobre esto el director de teatro Pablo Jiménez comenta: "Este aprendizaje es el descubrimiento de lo que llamo el "secreto de la danza". A través de un esquema de movimiento llamado Yanvalou; el cuerpo, los sentidos, la mente y el alma llegan a un punto de convergencia en el cual se confunden. Y esta fusión es diferente de la que tenemos normalmente, pues la percepción también es diferente. El espacio y el entorno se experimentan como algo pleno de vida, el cuerpo tiene la consistencia de un río y el corazón es un antiguo recinto donde habitan el silencio, la paz, y las claves de la sabiduría. El resultado exterior es un movimiento simple que tiene fluidez y fuerza. Uno siente que este movimiento es la raíz de todo movimiento creador, de todas las danzas: el curso de un río, el vuelo de los pájaros, el ciclo planetario"¹⁸.

La marcha es la búsqueda del desplazamiento, del devenir. Y este caminar fluido es una especie de danza individual que invita a sentir el movimiento de todas las cosas y especialmente del cuerpo.

Finalmente, la armonía hace referencia a la búsqueda del movimiento lento y consciente para lograr que el cuerpo se mueva solo, es decir que este se mueva sin la intervención de la cabeza que manda. Luego se busca hacer movimientos simples como levantar una pierna o un brazo desde una sensación interior, estando atento a que el vientre en ningún momento se tense. Esta calidad en el movimiento hace, según ellos, que el "cuerpo interior" se manifieste a través de la lentitud y el gesto

18 Comentario de Pablo Jiménez sobre el trabajo de Maud Robart. Tesis de Lilia Ruocco. Encontrado en el archivo de Varasanta

justo. Dicho “cuerpo interior” se une a su vez a la voz como eco de sí mismo para formar un todo. Desde ese movimiento se logra que el interior se exteriorice al contacto con el espacio, con los otros: con sus seres profundos, con el mundo y el universo, y a su vez, se logran canalizar impulsos sonoros que deben armonizar en el espacio. Estos sonidos se van desarrollando entre todos hasta llenar el espacio con una polifonía compuesta por cada voz y cada mundo interior.

Relatos del yo y los otros: emoción, duelo y subjetividad

Ejercicio III: *cada uno escoge un espacio y se va a contar a sí mismo en una voz audible el momento preciso en que logró lo más importante en su vida... Luego hay que dejarse llevar por eso y después hay que encontrar la parte del cuerpo más implicada en esta acción. Después se narra para sí mismo la carencia más grande que haya tenido en la vida y se ubica la parte del cuerpo que interviene en dicha acción. Al final, la mitad del grupo se ubica al frente de la otra mitad. Voluntariamente cada quien escoge a una persona del frente que cree que posee lo que me falta, y por todos los medios le pide que le entregue eso que tanto necesita (se utilizan otras palabras para nunca nombrar aquello que se pide). La otra persona decide si lo da o no¹⁹.*



Foto 26: Magda Niño en el personaje de MANISALVA en *Kilele*²⁰.

19 Tomado de mis apuntes de ejercicios de teatro en el grupo Creartesana, año 2007.

20 Fotografía del archivo de Varasanta.



En el teatro cuerpo y emoción trabajan conjuntamente, son casi uno solo, es imposible concebir un trabajo actoral que no involucre una exploración profunda y complementaria de estos dos elementos. El cuerpo juega un papel decisivo en la construcción subjetiva de las percepciones. Emociones como la tristeza, la alegría, la rabia o el duelo son materia viva para el trabajo del actor y la actriz; a través de la exploración de estos se encuentra el carácter de un personaje y se profundiza en la creación.

Dentro de ese trabajo emocional y su relación directa con el cuerpo, hay un aspecto fundamental llamado por la psicología occidental comunicación no verbal; concepto que se acerca a la noción del “subtexto” planteado por Stanislavski y Antón Chéjov. Este concepto tiene que ver con “lo no dicho, con los silencios, con lo que se esconde, con las intenciones ocultas” (García, 2005). El subtexto es manifestado por movimientos sutiles o expresiones que trascienden las fronteras de la comunicación verbal. Según Knapp (1988), el individuo a través de su lenguaje corporal, comunica sus pensamientos y emociones facilitando una expresión sincera y espontánea de los mismos. El actor y la actriz acuden al estudio profundo (de manera consciente o inconsciente) de esa comunicación no verbal para entrenarse. Günter (1996) afirma que, en el teatro y la danza, la comunicación no verbal²¹ está provista de una polisemia que se extrae de lo cotidiano y que tiene un carácter subjetivo susceptible de interpretación. Mediante la expresión del cuerpo, se llega a una comunicación con el otro que no recurre a la palabra y que suele ser muy profunda; involucra todo el cuerpo pero las expresiones del rostro suelen ser las que más comunican.

La dimensión emocional del actor y la actriz es una fibra que se toca delicadamente cuando se encuentra sumergido en un proceso creativo.

21 Las clases de señales que componen la comunicación no verbal, según Icci & Cortesi (1979) citados por García (1994), son: A) El comportamiento espacial: contempla todas aquellas relaciones que determinan la comunicación interpersonal, en las cuales el espacio juega un papel fundamental. Se tienen en cuenta tres factores determinantes del comportamiento no verbal: el cultural, el socioemocional y los factores de la estructura física del ambiente. Incluye: A) El contacto físico, la proxemia, la orientación, la postura, la configuración espacial. B) Los movimientos del cuerpo: señales de las manos y los brazos dentro de los cuales están: los emblemas, los ilustradores, los indicadores del estado emotivo: la felicidad, la sorpresa, la tristeza, el temor, la ira, el asco y el desprecio, los reguladores, los adaptadores. C) La expresión de la cara: movimientos de los ojos y la boca. La cara como “zona especializada en comunicación”. D) La mirada: la dirección, el parpadeo y la duración de la misma. E) El aspecto exterior: ropa, maquillaje y accesorios. F) Los aspectos no lingüísticos: toses, gruñidos, bostezos, etc, que muchas veces juegan un papel de reguladores o adaptadores de la comunicación interpersonal. También incluye el tono y volumen de la voz.

Son sus propios recuerdos y los de sus seres cercanos, cargados de alegrías y tristezas, lo que sacan de su caja de Pandora para crear algún personaje. Son precisamente las situaciones o experiencias significativas, lo que utilizan para la construcción de sus acciones o personajes. Así pues, en muchos casos, el teatro se convierte en un camino de autodescubrimiento de sí mismo, en un viaje donde se explora el propio universo emotivo. Por otro lado, no es desconocido que el teatro también se ha tomado en muchos casos como una especie de terapia psicológica formal efectiva para desbloquear ciertos nudos emocionales de las personas, como por ejemplo en las técnicas del psicodrama²².

Más allá de lo psicológico, la cuestión de las emociones en escena está marcada por la cultura a la cual se pertenece. Desde una antropología de las emociones, Myriam Jimeno (2002) analiza la configuración subjetiva del individuo como un conjunto de elementos que son tanto emotivos como cognitivos enmarcados y matizados por la cultura. En el teatro, por otro lado, las emociones de los actores no tienen por qué ser reales o *sensibles* pero sí deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación de sentimientos (Pavis, 1980).

En el caso de Varasanta, cuya tradición Grotowskiana hace énfasis en el teatro como una vía liberadora que le permite al actor eliminar sus resistencias, se busca que con cada obra “algo adentro se renueve”. Dentro de las concepciones de Grotowski, las emociones se traducen en las llamadas acciones físicas de las que se habló atrás. Estas se convierten en movilizaciones físicas y mentales que motivan la dinámica de la representación escénica en el espacio tiempo.

En *Kilele* la dimensión emocional es trastocada de una manera muy especial: la obra tiene una gran carga emotiva donde predominan sentimientos

22 El psicodrama (que viene de la teoría psicodinámica) tiene sus bases en el teatro, de este proviene parte de su lenguaje y el fundamento de su teoría. Este tipo de psicoterapia creada por Jacob Levy Moreno (1892-1974), según Rojas (1997), sustituye el hablar recostado en el diván convirtiéndolo en una dramatización que produce una “catarsis de integración, la cual tiene lugar en el protagonista de una escena, cuando expresa y descubre los afectos que están en juego en una escena de conflicto”. El psicodrama según Rojas, (1997, 77) está constituido por cuatro instrumentos fundamentales que son tomados del teatro: el director, el protagonista, el escenario y el auditorio. Esta técnica permite una visión conjunta y unitaria de dos enfoques: el rol social del individuo llevado a la escena y su “mundo interno”. El psicodrama ha sido utilizado en varias formas del teatro comunitario, de la psicología social y del psicoanálisis.



de tristeza, impotencia y rabia traspasados principalmente por un duelo que marca el mundo emocional de los personajes y de los actores mismos. Este aspecto es manifestado en escena por el cuerpo y condiciona la manera como actores y actrices se aproximan a sus personajes, y cómo se enfrentan de manera emocional al reto de actuar una obra marcadamente trágica.

Para actores y actrices, *Kilele* tiene una implicación emocional y un compromiso social ante el país y el público que va más allá de lo artístico. Esta obra ha tocado sus corazones y su memoria profundamente, ha suscitado en ellos los más diversos significados, y ha sido todo un reto sumergirse en un universo ligado a la muerte, a la violencia, la fatalidad y la pérdida sin salir lastimados en su ser. Sus percepciones y sensaciones sobre este punto, la relación con el duelo y también el agotamiento emocional que produce, se expone en pequeños fragmentos a continuación:

Magda Niño, la actriz que interpreta a MANISALVA habla sobre el significado de *Kilele* en su vida:

Ha representado cosas diferentes en momentos diferentes. Cuando la empezamos a hacer, toda la primera parte del proceso, fue como una reconciliación con la profesión y como entender otra cosa del ser actriz. Tu sabes que esta obra está hecha para hacer el duelo de la gente en el Chocó y nosotros también tenemos una responsabilidad con esos muertos de hacer las funciones y digamos. Eso pesa. Uno cree que no pero eso pesa, cuando se lleva mucho tiempo sin hacerla siente una necesidad. A mí me pasó: hace como seis meses me soñé que uno de los muertos me decía: “¿qué pasa con la obra?, ¿ustedes en qué quedaron?”. Y me desperté sobresaltada y pensé: “¡hay algo que no estamos cumpliendo!”. Yo les conté a todos. Entonces esto es una responsabilidad realmente grande y digamos ahorita cuando no la hacemos tan seguido sigue esa responsabilidad... Uno después de cada función de *Kilele*, sale como agotado emocionalmente, como que “algo me robaron, algo di de más”. Si uno no la vuelve hacer con el mismo respeto, con la misma mística que se creó puede que la obra llegue a perder lo que tiene que es realmente esa cosa mística. *Kilele* a uno lo habita y de repente cuando empezamos a hacer los ensayos empieza a habitarlo a uno una necesidad, como una angustia de “¡Ey!, esto es una responsabilidad y hay que hacerlo”. Cuando se hace de pronto sin avisar o lo que sea uno se siente mal, como:

“no respeté lo que tenía que respetar y eso uno siente que se lo cobra, como que me están cobrando lo que yo me comprometí a hacer y no hice bien”²³.

Por su parte Eduardo Guevara afirma sobre *Kilele*:

Yo vine a entender *Kilele* a nivel estético y artístico después de la gira del Chocó. Como actor hacía cosas y no entendía qué estaba haciendo, pero a nivel estético, lo sentía pero no lo comprendía y el sentirlo pero no comprenderlo me hacía a mí que soy muy racional, estar muy alejado de la puesta en escena, yo hacía lo que tenía que hacer. A nivel personal la gira al Chocó me hizo entender que uno habla aquí de los muertos, de los atentados, de los secuestros, de los descuartizamientos, o sea de toda la tragedia que viven otros, que a mí y a mi familia en primer grado no nos ha tocado, pero después de ver esa realidad, después de ver las caras de los niños, de las madres, de los hombres, después de transitar por el mismo río por el cual ellos transitan, después de ver su forma de vida, su comercio, de oír sus voces, es imposible no cambiar uno como persona²⁴.

Para Fernando Montes *Kilele* significó:

Fue muy importante poner el trabajo sobre el arte del actor al servicio de la situación del país. Nuestros montajes habían sido inspirados en obras de la literatura universal y fue un feliz descubrimiento y un paso importante poder arraigar esas prácticas en la realidad de nuestro país, realidad que nos habita, realidad de que somos. Fue el inicio de una liberación para nuestra práctica teatral, fue poder hablar del conflicto colombiano desde la poética y la creación. Esa poética casi mítica, fundante, fue esencial para nosotros en el proceso que se inició con *Kilele* y aún hoy sigue vibrando en nuestro trabajo creativo²⁵.

Por su parte, Nelson Camayo afirma:

Esa experiencia me sirvió para confrontarme actoralmente. El encuentro con la gente en el Chocó, eso nunca se olvida. El hecho de sentir que a

23 Entrevista realizada el 20 de noviembre de 2009.

24 Entrevista realizada el 14 de septiembre de 2009.

25 Entrevista realizada el 13 de septiembre de 2009.



través del arte uno no está entreteniéndolo a un pocotón de ricos, sino que está llevando un mensaje a los que no tienen voz, a la gente por allá metida en la selva donde está toda la guerra y traerlo acá a Bogotá, para que la gente lo vea y lo reconozca. Todo eso para mí es trascendental. Dentro de las cosas que me han marcado con este proceso de *Kilele* (Suspira), no sé, el hecho de que uno tenga como una meta establecida de, en este caso, unas funciones mínimas: 119, hace por un lado que uno sepa que murieron 119 personas, el hecho de que cada función sea dedicada a una persona eso le da un compromiso mayor a cada función. *Kilele* es una lección de vida, sí, y el proceso me ha ayudado a crecer en ambas cosas, profesionalmente y a ser menos inmaduro²⁶.

Felipe Vergara comenta:

Kilele me cambió la vida. Yo ya no concibo hacer teatro por hacer teatro, antes sí lo concebía fácilmente. Ahora me cuesta más trabajo pensar qué quiero hacer, qué tipo de teatro quiero hacer, qué temas quiero abordar: cómo, dónde, cuándo, por qué. Todo es diferente. Ya no me interesa mucho hacer teatro para la gente que normalmente va a ver teatro en Bogotá. Hay cosas para mostrarle a esta gente, pero a mí me atrae más un público como el que puedo encontrar en el Chocó, que no tiene como tantas ideas preconcebidas de lo que tiene que ser el teatro, y por lo tanto no es tan censorador como el público que encuentra uno acá en Bogotá²⁷.

Finalmente Nicolás Cancino afirma:

Significó mucho, porque primero estuvimos en ese proceso desde el principio presentando una serie de acciones que no sabíamos pa' donde iban, mucho material de todas esas acciones está ahí en la obra, casi tal cual, aunque Fernando, como es un gran director, inteligente, supo cómo fusionar todo ese material con los actores, de manera que ese material estuviera vivo. Entonces *Kilele* fue eso, esa fue la importancia para mí de esa obra: que hay temas vivos, alejados inclusive del concreto que ocurrió en Bojayá. Fue como llegar a esa situación pero a través de algo muy orgánico, que era

26 Entrevista realizada el 4 de septiembre de 2009.

27 *Ibidem*.

trabajar desde mis muertos, desde mi memoria, desde mi tristeza, desde mi dolor, desde mi esperanza, entonces creo que eso es lo que es muy valioso²⁸.

Leer estas percepciones es devolverse un poco al punto de partida y pensar en los temas que los motivaron en un comienzo: los sueños, la muerte, el olvido y la memoria, como un círculo que al cerrarse recuerda su inicio. En estas percepciones su mundo emotivo sale a flote y también el sentido mismo de crear una obra fuertemente arraigada a la idea de duelo que, como su nombre en latín (*duellum*²⁹) lo indica, significa “un combate entre dos en medio de la guerra”. En este caso el combate es entre uno y el muerto, un combate cargado de lo que Freud en su libro *Duelo y melancolía* llama: la negación del inconsciente, en donde la muerte como suceso trágico para la cultura occidental es rechazada y repudiada. La muerte revela la intimidad de un dolor que no queremos mostrar al mundo, un dolor que no tiene otra vía que la aceptación y el continuar el camino.

El actor y la actriz transitan por el escenario con sus máscaras, sacan de su baúl vestidos y zapatos para ser otros cuerpos y ser otras voces. Con su personalidad líquida crean una realidad brutal ante los ojos del curioso espectador. En su quehacer traen el pasado para vivir intensamente el presente en la escena. Algunas veces prestan sus emociones al personaje, aunque solo sea para no depender de la espontaneidad del momento, pero hay una cosa que deseo apuntar: deben aprender siempre a salvaguardar su mundo emotivo de los agotamientos emocionales que su profesión implica y sopesar los sacrificios a los cuales muchos se entregan desmedidamente.

Nunca voy a olvidar la primera vez que vi Kilele. Era el año 2005 y fui a verla con mi novio de ese entonces en la sede del barrio La Candelaria. Tuve algunas emociones encontradas: al principio risa y complicidad, luego infinita tristeza y desesperanza. Al final hubo un enorme silencio, un silencio casi sepulcral que yo nunca había visto en ninguna otra obra: a lo lejos alcancé a percibir unos sollozos, yo también lloraba y luego un unísono aplauso y en los ojos de cada actor y cada actriz un brillo nostálgico. Después

28 Entrevista realizada el 22 de agosto de 2009.

29 Diccionario de la RAE.



noté algo que nunca olvidaré: él estaba llorando, nunca antes lo había visto llorar, solo esa vez, con la obra de Varasanta. Y así fue como Kilele empezó a dejar huella en mi vida³⁰.



30 Diario de campo en Recuerdos vinculados a la investigación.

Capítulo 5

La dama oscura: muerte y ritualidad afrochocoana en la puesta en escena



... Entonces advertí que para los afrodescendientes la muerte tiene un sentido cercano y familiar, y por ello los difuntos no deben ser encerrados en el cajón de lo incomprensible y lo terrorífico sino que, por el contrario, su presencia debe ser cotidiana y amistosa, capaz de intervenir desde el más allá a favor de quienes los amaron en vida.

LINA DEL MAR MORENO (2008)



Foto 27: EL ÁNGEL DE LA MUERTE prendiendo una vela en un altar de difunto. Esta es una representación directa de los altares mortuorios de la cultura afrochocoana.



El presente capítulo aborda el tema de la muerte y sus rituales a partir de la puesta en escena de *Kilele*. La caracterización de los elementos del dispositivo escénico (vestuario, objetos y musicalización) permiten explorar todo el universo simbólico y espiritual que envuelve el trabajo artístico del grupo Varasanta.

Pensar en la muerte, siempre es pensar en la vida. Eso implica ahondar en sus oleajes, sus vértigos, sus fatalidades y también en sus pasiones. Hablar de la muerte, es hablar de la negación, de lo no deseado, lo no dicho, de lo temido. Para quienes hemos visto el rostro de la muerte tan de cerca, el paso por aquí se convierte en un llenarse de motivos, en un creer a ciegas, en un intento diario por dar vida en lugar de destrucción.

Para algunos, la muerte es una inclemente condena, para otros un suspiro liberador. Independientemente de lo que pensemos sobre ella, esta se convierte en una experiencia absolutamente individual, como la sensación de dolor, de soledad o el placer sexual. Ese carácter individual marca la percepción psicológica que tenemos de la muerte en un momento determinado, pero la interpretación que le otorgamos está cargada de unos imaginarios y unas representaciones ligadas a cada cultura que marcan la mirada con la cual la sopesamos.

La muerte, y sus rituales, está cargada de creencias dicotómicas en torno a lo “bueno” y “lo malo”, a la suerte, a los presagios, al alma o al espíritu y también a lo paranormal; todo esto inscrito culturalmente en universos de ultratumba habitados por fantasmas que de vez en cuando interrumpen la marcha, a veces sosegada, a veces tempestiva, del mundo de los vivos.

En Occidente por ejemplo en la lectura del tarot (inscrita dentro de la cartomancia como práctica cultural de vieja data, que intenta predecir el futuro a través de cruces entre los medios físicos, la interpretación de signos y la comunicación con “fuerzas sobrenaturales”) existe una carta llamada La Muerte (Arcano XIII) que representa la imagen de un esqueleto que empuña una guadaña con la mano derecha. Según los expertos en el tema, esa carta significa: “la vida en su esencia más pura. No es la muerte como fenómeno físico, sino como transformación interior. Lo que cambia de aspecto no es jamás destruido. La guadaña es el símbolo de la desaparición de las malas hierbas, lo que hará posible el nacimiento de las nuevas. Significa que nada deja de existir, todo continúa transformado. La figura de la muerte al derecho es la liberación suprema. Es el proceso paradójico de vivir la muerte, muriendo a los aspectos inferiores y renaciendo a estados superiores.

Destrucción seguida por renovación”¹. Es curioso que una imagen tan conocida que infunde tanto temor, tenga una significación tan particular que denota transformación y renacimiento, pero así es. Sin embargo, es ese rechazo de Occidente a la muerte, al paso del tiempo y a la vejez, lo que impregna de angustia todas esas imágenes cercanas a la oscura dama.

Dentro de ese continuo de discursos asociados con la muerte, son sus causas las que marcan una pauta intrínseca que determina las formas de proceder, significar o elaborar los sentimientos frente al deceso de una persona querida. Cuando se trata de una muerte natural puede generar ansiedad y temor dependiendo de las circunstancias y la edad de la persona fallecida, pero cuando no es natural, sino que es una muerte violenta e inesperada como en el caso Bojayá, que es representado en *Kilele*; todo es cubierto por el velo de la fatalidad absurda y absoluta porque representa un corte arbitrario del flujo divino de la vida. Este tipo de muertes son mucho más difíciles de enfrentar para los que quedaron vivos, y el proceso de duelo se convierte en una carga muy difícil de llevar no solo por los hechos en sí mismos, sino porque las personas de Bojayá hacen parte de una cultura que, como se expone en el siguiente apartado, cree en unos rituales mortuorios específicos para que las almas de sus seres queridos puedan descansar en paz.

La forma como se interpreta y elabora el tema de la muerte y el duelo en las comunidades afrocolombianas tiene una singularidad ligada a su historia, a sus ancestros y a su resistencia como pueblo subalternado. Este tema no solo es central en la cultura afro, sino que en este caso es el centro simbólico de la obra que inspira esta investigación.

En *Kilele* se remite constantemente al tema de la muerte que por sus causas y condiciones tiene un llanto silenciado, un duelo reprimido y unos ritos interrumpidos. Sin embargo, no solo del 02 de mayo del 2002 habla la obra, sino de otras muertes lejanas geográficamente como Sarajevo o Hirochima² pero cercanas por la destrucción, la desolación y la desesperanza que dejan en quienes no murieron pero sí tienen que vivir con el peso de haber sido los sobrevivientes.

La obra se convierte en una manera de representar la muerte, la vida y el dolor de unas personas a cientos de kilómetros de la ciudad. En ella se conjugan elementos rituales que crean una atmósfera especial en la

1 Consultado de Internet el 27 de agosto de 2010 en www.losarcanos.com

2 Hay una mención a estos pueblos en una parte de la obra.



puesta en escena. Esa manera de organizar la puesta en escena tiene como telón de fondo las creencias místicas del grupo y también las formas de representar una cultura del otro: la afrodescendiente en este caso.

Espiritualidad, ritualidad y muerte

Me voy de esta casa derecho a la Iglesia, ahí estoy mirando mi triste novena. Vestidos de luto toditos irán, marcando los pasos me van a enterrar... Al señor le pido contadme piedad, que me dé la gloria cuando llegue allá... Alabao en Jesús García Mínguez (2009).

La espiritualidad y la religiosidad revelan manifestaciones rituales para los afrodescendientes, cuyos referentes tienen diferentes formas metafísicas que se expresan en las relaciones entre el contexto, la vida diaria, los santos, los espíritus y la muerte. Espiritualidad y religiosidad están presentes en todas las vivencias y actuaciones, ya sea para “invocar” a los vivos, a los muertos, a los santos por una razón de fondo: la naturaleza es la misma vida y los afrocolombianos se conciben como parte de esta (Mínguez, 2009).

Los grupos armados de todos los frentes, en nuestro país –de manera sistemática– han impedido que la gente lleve a cabo de manera libre las ceremonias alrededor de la muerte violenta, incluyendo el entierro propiamente dicho. Si bien es cierto que impedimentos de tal magnitud afectan a cualquier ser humano, para la gente de ascendencia africana esas restricciones tienen el potencial de fracturar su cultura. Según Arocha (2008) esa especificidad obedece a la importancia que los ancestros históricamente han desempeñado dentro de las sociedades de África occidental y central, así como en aquellas últimas, incluyendo las comunidades de afropacífico y afrocaribe.

Esa relevancia de los ancestros se evidencia a lo largo de *Kilele* especialmente en dos momentos: primero, cuando las ánimas de sus mismos familiares muertos le recuerdan su origen:

CORO DE ÁNIMAS: Makerule, príncipe de los MINAS en el Congo engendró a Mateo MINA. Él fue esclavizado pero se resistió y mató a catorce hijos de los dioses castellanos antes de fundar el palenque de Tadó. Él concibió a Sando MINA y él a su vez a Ateneo MINA que sabía el secreto para hacerse invisible. De Ateneo MINA es hijo Laertes MINA quien a su vez engendró a Keimer MINA y éste al coronel Cinecio MINA, Satanás. Él liberó muchos esclavos del Cauca y era inmune a las balas. Del coronel es hijo Leifer MINA y de éste a su vez, Lascario, Graciano y Apolinar MINA. ¿Necesito seguir?

VIAJERO: No, Lascario Mina engendró a Eneida Mina Aponsá y ella, según dicen, me engendró a mí.

ATRATO: Con el río.

VIAJERO: ¿Con quién?

ATRATO: Conmigo, yo soy ATRATO, VIAJERO. No se sorprenda... Todavía le hace falta mucho por aprender. Por parte de madre su destino está ligado a la desobediencia, a la rebeldía y a la ciencia de los Minas; y por mi parte está ligado con el destino del río, con el de los dioses que antiguamente se movían por él y con el de todos los muertos que he tenido que arrastrar³.

Gracias a los ancestros que los atan como hilos a una misma madre, a una misma historia, se entiende el culto a los muertos inmerso en la espiritualidad que para los afrodescendientes es el eje que articula el mundo de los vivos y sus prácticas cotidianas ligadas al mundo de los muertos. Esas prácticas pasan primero por la palabra, que tiene para ellos un valor sagrado de origen divino, convirtiéndose luego en canto, narración o en oración. En ese orden de relaciones, el culto a los antepasados o a los muertos era escenario privilegiado para adquirir los fundamentos del ser individual, religioso, social y político (Maya 1998). También pasan por el cuerpo de los vivos convirtiéndose en el lugar para que sus ancestros hablen, dancen y salgan hacia fuera en una especie de dramatización donde los espíritus se revelan.

VIAJERO establece una relación profunda con los tres santos-locos: SANTA RITA, SANTA TECLA y SAN JOSÉ. Estos tres personajes: mitad santos mitad locos de pueblo, tienen una relación familiar al ser mediadores entre el mundo de los muertos y de los vivos, son el puente que VIAJERO cruza para saber del más allá, estando aun en el más acá. Y es que los santos en la cultura afrodescendiente tienen una relación ancestral de “parentesco”, porque los cimarrones, con el paso de los siglos, se encargaron de camuflar la identidad de sus orichas⁴ bajo los velos de vírgenes y santos que se manifiestan como parientes para ellos y hacen parte activa de su vida cotidiana como sucede en *Kilele*. Según Arocha (2008), dentro de esa visión del parentesco entre vivos y santos vivos, parecería lógico que a estos últimos les celebren velorios para propiciar sus favores y los alumbren para agradecerles los beneficios recibidos. Los altares que se hacen para tales ocasiones se asemejan

3 Escena de la obra.

4 Cualquiera de las deidades masculinas y femeninas de los yorubas (Arocha, 1999).



a los que arman para los velorios y últimas noches de difuntos, aunque los festejos para los santos involucran instrumentos musicales vedados en las ceremonias fúnebres de las personas. En *Kilele* por ejemplo, se le pide a un santo (que se le puede decir también madrina o tío, según el caso) que de un número para el chance o la lotería, o como en el caso de *VIAJERO*, se acude a ellos para preguntar por el paradero de su esposa y sus hijos.

Otro símbolo de espiritualidad de la obra es el mismo río. *VIAJERO* es también hijo de río Atrato, aquel río caudaloso que ha tenido que cargar en sus profundidades los cadáveres. Este río hace parte indispensable de la supervivencia, la cosmovisión y la espiritualidad de los pueblos del Atrato, siendo una vía vital por la cual navegan embarcaciones que transportan víveres, agua y gasolina hacia las comunidades. El río es en sí mismo, y por sus usos, fuente viva de economía para estos pueblos, pero también es el lugar en donde se transportan los santos en los días de su fiesta, en las famosas *balsadas* del Atrato. Estas son, como su nombre lo indica: balsas adornadas en torno a la Virgen o de un santo especial. El río se carga de espiritualidad cuando pasa una *balsada* y cuando se realizan “trabajos” cerca de él para obtener su poder.

La vida y la muerte para los afrodescendientes están íntimamente ligadas a rituales espirituales de vínculo con la naturaleza. El primero de ellos se celebra cuando alguien nace, y la madre entierra la placenta y el cordón umbilical debajo de la semilla germinante de algún árbol, escogido por ella y cultivado en su zotea desde que supo de su preñez. Cada niño o niña distingue con el nombre de “mi ombligo” a la palmera que crece nutriéndose del saco vitelino enterrado con sus raíces el día del alumbramiento (Arocha, 1999). Y así numerosos rituales acompañan su cotidianidad o momentos importantes de su vida como el matrimonio o los viajes que tienen que emprender por el río o por las carreteras.

Por otro lado, los rituales fúnebres llenos de objetos sagrados, oraciones y canciones dedicadas al muerto y al hecho triste que envuelve a la familia del difunto, se sitúan en una puesta en escena que acompaña el viaje de este mundo al otro. Sin embargo, aunque la muerte denote tristeza, llanto y toda una corporalidad singular sobre todo de las mujeres cercanas al deudo; los afrodescendientes tienen una relación “de mayor cercanía” con este evento de la vida. Según Arocha (2008), al contrario de lo que sucede en las grandes metrópolis, los dolientes no aíslan a la persona enferma, sino que la rodean de amor y compañía; le ofrecen sus alimentos y bebidas predilectas, la llenan de afecto, le rezan oraciones y le leen novenas de santos para ayudarla al buen morir. El proceso de la muerte,

según el autor no consiste solo en el deceso; involucra también la preparación, arreglo y conservación del cuerpo hasta cuando los deudos lo ponen en su ataúd para que la comunidad lo vea, le rece, le cante y le baile. Dicho proceso tiene unas características específicas, las cuales logran reunir a la comunidad en torno al deceso en diferentes etapas: la agonía, la muerte, el velorio, el entierro, la novena, la última noche y el cabo de año.

En *Kilele* se escenifican de una forma no lineal tres de estas etapas: la muerte, el entierro y el velorio.

Diferentes culturas manejan señales sobre la proximidad de la muerte o los presagios que la anuncian. Estos presagios están ligados a animales, especialmente a los pájaros que a su vez simbolizan con su vuelo el paso entre la vida y la muerte, tanto en la cultura occidental como en la oriental, de distintas maneras. Di Nola (2006, 66) en su libro *Antropología de la muerte*, reflexiona sobre el simbolismo de los cuervos, que en su canto “atraen a la muerte” o el búho, que también es considerada un ave de mal agüero que habita muchas veces cementerios y cavernas⁵.

En el Chocó, especialmente en la zona del Baudó, el pájaro guaco es el anunciador de la muerte y la desgracia. En *Kilele* hay una referencia directa a esta ave de mal agüero, que anunció la masacre de la iglesia:

Un corrillo de negras ENSOMBRILLADAS y oscuras que más parecen aves de mal agüero que mujeres de carne y hueso, susurran. Encima de ellas, unas aves de verdad (los guacos) comienzan a cantar siniestramente: “Gua, cabó, cabó, cabó”, “Gua, cabó, cabó, cabó” y también: “Ya-acabó... Yaacabó... Yaaacabó” Su canto llena no solo el escenario sino el auditorio entero. Las mismas parecen aterradas porque se santiguan con la esperanza de que el símbolo de la cruz pueda silenciar el canto de los guacos.

FELICIA: El canto del guaco, ¿Verdad?

RUTH: Verdad.

BRIGIDA: Yo nunca lo había oído tan claro.

RUTH: Ni yo. Pero ese es.

5 Di Nola (2006) afirma que para distintas culturas de Occidente existen otras señas que anuncian la muerte, como por ejemplo, la muerte de una planta de romero, algunos sueños, ver la propia sombra de noche, la gallina que canta como un gallo, el mal olor de las velas durante la misa, nacer un viernes, ser la última de ocho hermanas, el canto de los grillos dentro de la casa, abrir la sombrilla en un recinto cerrado, todas estas son señales que hacen parte de imaginarios y creencias populares ligadas a la muerte.



FELICIA: No hay duda.

La larga pausa que sigue es llenada sólo por el incesante y polifónico canto de los guacos.

BRIGIDA: Aunque podría no significar nada... ¿verdad? (*Silencio*)
¿verdad?

Silencio, las mujeres se miran incómodas.

FELICIA: Él a veces canta porque sí. Porque quiso cantar.

BRÍGIDA: Por hacer bulla.

FELICIA: Eso, por hacer bulla.

Silencio. Los guacos empiezan de nuevo a cantar...

BRIGIDA: Debíó ser que alguien importante se murió y sus hermanitos noélicas llegaron para hacerle velorio y novena completa por allá arriba. Misterio resuelto. Para ese era que cantaban los guacos.

RUTH: No puede ser.

BRIGIDA: ¿Qué?

RUTH: Que los guacos le hayan cantado a ese supuesto finado.

BRIGIDA: ¿Por qué no?

Las mujeres se ríen.

FELICIA: (*A la BRIGIDA*) ¡Usted como que se cayó de la hamaca!

Las mujeres se ríen.

RUTH: ¡Le faltó un hervor!

Las mujeres se ríen.

RUTH: Todo el mundo sabe que los guacos cantan antes, ¡antes! y no después del fracaso de alguien.

FELICIA: Además dicen que los que llegaron no son de los mismos. Pertenecen a las tropas elméridas y la gente tiene miedo de que todo termine en una matazón.

RUTH: Y es que cuántos llegaron.

FELICIA: Lo que le diga es mentira. Yo no vi nada... Pero alcancé a oír el ruido de muchas pangas.

RUTH: Yo calculo que eran más de cien guacos los que estaban cantando ahora rato... Si fuera uno por cada muerto... Sumen y resten ustedes y luego me dicen más bien cuántos van a quedar.

Largo silencio, se ve a las mujeres sumando y restando con los dedos, luego quietud y preocupación⁶.

6 Escena de la obra.

Este pájaro negro predice la muerte según cuenta la gente del Pacífico, y su aparición tiene una connotación negativa para todas las personas que lo escuchan.

Con los pájaros o aún sin ellos, muchas veces llega la muerte, y con esta todos sus rituales, dentro de los cuales tienen mucha importancia **las oraciones**, que son aquellas peticiones que se hacen a los santos para que la persona que murió no se pierda por los caminos del más allá sino que encuentre la paz del cielo prontamente. Estas plegarias públicas son repetidas por los deudos y los asistentes al velorio. En el Chocó hay otras oraciones que se llaman secretos⁷: estas oraciones solo las saben unos pocos y son transmitidas por aquellos que son dignos de tener dicho conocimiento. Tienen la función de proteger al portador, de sanar o de contrarrestar maleficios. Como se expuso en el capítulo anterior, una persona de Buchadó-Chocó le regaló un secreto a Felipe Vergara y después este lo intervino y lo incluyó en la obra, poniéndola en boca de VIAJERO cuando ROCÍO, su hija, se suicida y es atraída por las ánimas:

Las ánimas se llevan a ROCÍO para una fosa y se meten ahí con ella

VIAJERO: *(Con mucha dificultad logra sacar algunas hierbas de la lata. Comienza a orar con rabia)* ¡Santo perro negro! ¡Rebelde irredento; en ti creo! ¡Creo! Creo! Maldito fuiste y maldito eres. Osaste desafiar a los dioses y por eso descendiste a los infiernos. Rehusaste la destrucción y amansaste fieras, serpientes y bejucos. Tú que ahora reinas sobre las bestias, envíalas en ayuda de tus hijos. Tú, que desde la creación has sido el sostén del mundo por ser del gran dios su contraparte y su equilibrio. Porque toda luz necesita de la oscuridad, porque todo bien necesita del mal, ¡destruye a los que escondieron demonios asesinos en el caballo de madera que destruyó a Tragosmiandó! ¡Acaba con los salvajes que se estaban escondiendo dentro de la gente desarmada! ¡Fulmina a los que no hicieron nada para salvarnos! ¡Haz que entre en todos sus cuerpos una fuerte electricidad! Haz que la cólera de las Ánimas que se llevaron a ROCÍO se voltee hacia sus asesinos para que pueda yo ayudarlas a cruzar con alegría el río que conduce al valle de José. Viva el Santo perro negro y su raza por toda la eternidad! ¡Kilele!

Música de tambores.

7 Entre los afrochocoanos, combinación de palabras o de entonaciones vocales, cuya divulgación lleva a que un ritual mágico o religioso pierda o aumente su poder, según el caso (Arocha, 1999).



Hay otra oración que se incluye en la obra y que, como la anterior, evidencia la rabia del que la dice. Estas oraciones se convierten de cierta manera en un conjuro de protección en momentos de absoluta desolación, y son el único aliciente, la única quimera y la única esperanza a la que se aferran desterrados como VIAJERO. La oración es la siguiente:

VIAJERO: En el *dominus deus* a la gran bestia ligó Santo Juan con el cinto de la madre de Dios. Así quiero que él mismo ligue el corazón de mis enemigos y detenga las fuerzas que me envían. Porque cuando mi Dios creó al mundo, ojo bravo no había y cuando Jesús vino al mundo, ojo en este cuerpo no entraba. ¡Salga del cuerpo de Basilio Mina el rabioso ojo! ¡Regrese el rastro cogido a los pies de su amo legítimo! ¡Cúrate ojo para siempre! ¡Salga de las piernas de Basilio Mina esa fuerte electricidad! (*Se levanta*) Sí, sí, sí...⁸.

VIAJERO dice esta oración hacia el final, cuando le falta muy poco para cumplir la promesa a sus muertos, es el último esfuerzo pero ya está completamente agotado, tanto así que las almas creen que “le han trabajado”, es decir que ya ni tiene fuerzas porque de pronto le han hecho brujería.

En el tema de los secretos, la cuestión de la magia, la espiritualidad y lo sobrenatural siempre está presente en la cultura afrochocoana, no solo por su manera animista en sí misma y por toda su cosmovisión, sino porque como lo manifiesta Adriana Maya (1998), esta ha sido por siglos una forma de resistencia de los cimarrones. La visión religiosa del mundo propia de las sociedades africanas que llegaron a este territorio, permaneció entre los esclavos y sus descendientes⁹. Fueron esos mismos secretos,

8 Escena de la obra.

9 Sus saberes ancestrales ligados a la magia y la brujería han sido utilizados, transmitidos y reinventados por ellos mismos para hacerle frente a los embates de la mano colonial. Esos saberes están ligados con el mundo espiritual y con personas directas que en el tema de la magia tienen una labor específica. Según Jesús García (2009) los expertos de lo oculto en la zona del Chocó pueden tomar el nombre de: parteras, videntes, brujos y especialistas en picaduras de culebras y en purgantes, o los raiceros y chilangos son personas que tienen saberes relativos a las propiedades de las plantas, entre ellas la curación. (Chilango es una designación para las personas con conocimientos tanto de la medicina embera como la afrochocoana, según Andrés Meza, 2010). Aunque estas prácticas ligadas a la magia son muy conocidas entre los afrodescendientes de diferentes puntos geográficos como Haití, Colombia, Cuba o Brasil por mencionar algunos, no es un tema muy conocido por la gente en general, y si bien es cierto que esas prácticas han sido fundamentales para la resistencia de los pueblos afrodescendientes, sus consecuencias adversas, sobre todo las de tipo emocional o psicológico no son tan conocidas ni han sido muy estudiadas.

esas mismas oraciones que dentro del contexto del conflicto armado se volvieron públicos, lo que precisamente atrajo a Felipe Vergara al Chocó.

Medios de producción simbólica: elementos de la puesta en escena

Levanten la tumba, levántenla ya, que el alma se ausenta pa' nunca jamás. Adorar el cuerpo, adorar la cruz, adorar el cuerpo de mi buen Jesús, de mi buen Jesús. Alabao en Jesús García Mínguez (2009).

Jeffrey Alexander (2006) afirma que uno de los elementos de la acción social son los medios de producción simbólica. Estos medios son los instrumentos o cosas del mundo material que las personas utilizan para llevar a cabo su acción, sus representaciones. Esos medios aseguran la transmisión del mensaje que se manifiesta a los otros. En este caso, esos medios de producción simbólica son los elementos de la puesta en escena de *Kilele*, es decir, el espacio escénico y los objetos, el vestuario y el maquillaje, y la musicalización y los instrumentos. Dichos elementos encierran una potencia simbólica relacionada con la cultura afrodescendiente, en especial con aquellos aspectos ligados a su espiritualidad y a sus rituales fúnebres. Este acercamiento posibilita hablar de una antropología del teatro.

Los elementos de la puesta en escena juegan un papel preponderante en el sostenimiento y desarrollo de la acción narrativa y de la estructura plástica de la obra. La conjunción de los mismos crea convenciones teatrales que disparan contenidos en la imaginación del espectador, en parte, gracias a la resonancia inconsciente y consciente que los símbolos¹⁰ tienen en la mente de los espectadores.

Espacio escénico y objetos

Se acostó a dormir un sueño profundo, vino despertando en el otro mundo. Hoy hermanos míos, no tengo sentidos. No tengo parientes solo los extraños, los amigos míos, serán los gusanos... Alabao en Jesús García Mínguez (2009).

10 Según Víctor Turner (1969) símbolo es una pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades de conducta ritual global. En ese caso, el símbolo representa algo por oposición o analogía, así pues la estructura y propiedad de los símbolos rituales pueden deducirse en tres clases de datos: A) forma externa y características observables. B) interpretaciones ofrecidas por los especialistas. C) contextos significativos elaborados por el antropólogo. Por esta misma línea, clasificar los símbolos antes de interpretar nos ayuda a encontrar las propiedades de los símbolos rituales, es aquí donde dicho ritual se constituye como una secuencia estereotipada de actos que comprenden gestos, palabras y objetos.



Los elementos de la puesta en escena y la interacción de los actores generan una atmósfera específica que posibilita el drama en el espacio escénico avivado por medios significantes.

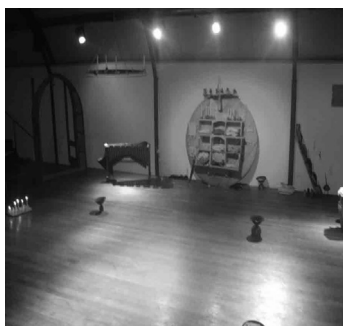
En *Kilele*, el público espera en la sala de estar de la sede de Varasanta. De pronto cuatro de los personajes irrumpen **el espacio escénico** y empiezan a interactuar con el público (MANISALVA, NOELIA, ÉLMER, CASTAÑO y el ÁNGEL DE LA MUERTE). La sala está ya vestida de *Kilele*; en ella hay algunos objetos de la obra, como un cilindro rosado que MANISALVA manipula, unas palmeras de aluminio, un pueblito de madera con una iglesia. En el espacio también está una organeta que ÉLMER toca. En la sala hay velas que los diosillos de poca monta apagan. Hay altares inspirados en los altares de difunto de los afrochocoanos, acompañados de velos blancos que representan el cielo. También hay un vaso de agua, aguardiente y algunos alimentos para que el difunto pueda alimentarse y beber en el “viaje” que le espera. También están presentes las mariposas, símbolo de la ascensión del alma al cielo. En este altar la muerte es “expuesta” como algo familiar, casi cercano, que aunque tiene una connotación a la que se le puede temer, no despierta una sensación de rechazo sino más bien de curiosidad por los detalles.

Esta sala no tiene mayor iluminación que la que dan los bombillos de la misma y algunas velas puestas en los rincones.

Después de esta primera escena, los espectadores son conducidos a la sala principal de Varasanta, que mide aproximadamente alrededor de diez por diez metros. Este espacio sitúa el desarrollo de la escena en el centro y los espectadores alrededor en forma de U. El espacio está iluminado también por algunas velas y luces tenues. La iluminación es un elemento fundamental en la creación de la atmósfera. Como afirma Pavis (1980) el espectador estará atento a los tintes que se utilizan: cálidos para una sensación agradable; fríos para suscitar tristeza; medios para una neutralidad y tranquilidad. Las coloraciones elegidas suscitan emociones y sensaciones a partir de la luz (claridad) y del color (tintes). La iluminación se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de “iluminar” la psicología de los personajes. La iluminación controla el ritmo del espectáculo, los cambios de intriga, subraya un elemento del espacio, un gesto indica la transición entre diversos momentos o atmósferas. En este sentido, coordina y determina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos.

Las luces de la obra son tenues, generando una sensación de melancolía. En el espacio están dispuestos los objetos. En la esquina superior izquierda del escenario sobresale una estructura de madera en forma de arco que hace las veces de iglesia en algunos momentos de la obra, pero también en otros representa una fosa común, y en otros, puede ser una barca en la que dichas ánimas navegan sin rumbo.

Como telón de fondo, en el escenario, hay otra estructura de madera formada por una rueda de dos metros de diámetro que tiene en la parte de arriba un pueblito de madera con una iglesia. En esta estructura hay velas o luminarias, como las llaman. Los cajones que forman la estructura simbolizan tumbas de muertos; por otro lado, también sirven para guardar la ropa, máscaras y demás objetos que los actores y actrices toman o dejan en el transcurso de la obra.



Fotos 28, 29 y 30: Puerta de la iglesia, estructura de madera con forma de tumba, y espacio escénico iluminado¹¹.

11 Fotografía de Carolina García, 26 de julio de 2009.



La escenografía, según Patrice Pavis (1980), puede ser entendida como una escritura en el espacio tridimensional y no un arte pictórico de telón de fondo, como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. Sin embargo, dentro de las enseñanzas de Grotowski, en un grupo como Varasanta, el término escenografía alude a unos decorados y podrían denotar una rimbombancia que la puesta en escena no tiene, por eso resulta más pertinente el término espacio escénico. Sobre esto Felipe Vergara afirma:

Es importante aclarar que en nuestra búsqueda la concepción del espacio escénico es fundamental. Esta concepción ya existía, pero fue Grotowski quien la restituyó en el teatro al eliminar la diferencia entre el espacio para los actores, el escenario, y el espacio para el público. ¿Qué resultó de esta eliminación? La posibilidad de resaltar el encuentro único e irreplicable entre dos seres de carne y alma. Este encuentro es esencial al teatro pues el cine o la televisión nunca podrán reemplazarlo. En esta línea de ideas, Grotowski comenzó a incluir al espectador como parte integral del espacio escénico, de la escenografía. Empezó a crear un espacio primordial y una atmósfera única en la cual el espectador testigo puede participar activamente con todos sus niveles de percepción, desde los más burdos hasta los más sutiles. Espacio primordial: es una gran canoa para navegar en la obra. A su vez, es la abstracción de una canoa que se cierra hipotéticamente en algún lugar no definido del espacio, lo que permite estimular las asociaciones. Nuestro cuerpo es una canoa¹².

Por otro lado, **los objetos** que aquí reemplazan al término utilería, están en función de las acciones y del texto dramático. Representan un soporte visual esencial en la obra. El objeto teatral es utilizado para ciertas operaciones o manipulaciones. A través de una serie de convenciones, el objeto se transforma en signo de cosas muy variadas. El objeto no se reduce a un solo sentido o nivel de captación. Este se eleva al estatuto de plástica móvil, actuando para y con la escena, produciendo, gracias a su dimensión poética, teatral, lúdica, una mirada de asociaciones mentales en el espectador. Esta función pragmática es particularmente importante cuando la escena muestra a los hombres sus ocupaciones cotidianas (Pavis, 1980). El objeto no solamente es accesorio, sino que se sitúa además

12 En archivo de Varasanta.

en el centro y en el corazón de la representación, surgiendo del actor, y aportando valores plásticos del espectáculo.

En el caso de *Kilele*, los objetos fueron concebidos por el grupo y también por la artista plástica Cristina Llano¹³. En esta parte del texto clasificaré y describiré los objetos que se utilizan en la obra, según el material del que están hechos:

Madera: el pueblito y la canoa de madera.

En la obra hay un pueblito y una pequeña canoa hechos de madera. El primero simboliza el pueblito de Bojayá con su iglesia, y el segundo es VIAJERO en su pequeña canoa que navega por el Atrato. La materia está ligada a la selva misma de donde la extraen.

La madera le aporta a la obra cierto carácter artesanal, por un lado, y por otro, remite directamente al contexto: Chocó, no solo por la referencia selvática, sino por la importancia de este material en la zona, fuente de economía pero también fuente de discordia¹⁴. Este elemento en dicha región marca dinámicas cotidianas de poder en la zona y no podría faltar en esta obra.

La madera tiene una connotación que remite a “lo cálido”. Los elementos en la obra que están hechos de madera representan la cotidianidad de la comunidad de Bojayá.

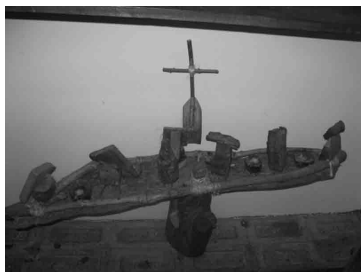


Foto 31 y 32: Pueblito y canoa¹⁵.

13 No logré hablar con la artista; ella no vive en la ciudad en este momento.

14 Andrés Meza (2010) afirma que la madera del Baudó ha desatado conflictos al interior de las comunidades y con otros grupos, como indígenas y paisas, por el usufructo de zonas donde se encuentran las maderas más finas y de alto valor comercial.

15 Fotos tomadas por Carolina García el 26 de julio de 2009.



Metales, hierro y aluminio: cilindro rosado, cámara de MANISALVA, palmas de aluminio, bandeja para velas, sombrillas, vasijas, mesa de hierro.

El hierro y el aluminio son materiales que marcan ciertos símbolos dentro de la obra. Uno los objetos es un cilindro rosado que manipula NOELIA. Tras ese color rosa que representa lo inofensivo, está toda la carga de muerte que esconde, al ser ese elemento el que el grupo guerrillero lanzó a la iglesia.

Otro objeto de este material es la cámara de MANISALVA, la cual es utilizada por ella para fotografiar a los asistentes que no tienen conocimiento de lo que ocurrirá después. Las sombrillas que por dentro tienen algunos dibujos, sirven para dar la visión al espectador de un Chocó lluvioso. En la mesa de hierro se ponen las hierbas que son utilizadas por SANTA RITA. En algunas vasijas se depositan elementos como agua. Finalmente, hay una bandeja debajo de la mesa de hierro, donde se ve un líquido rojo que asemeja la sangre derramada el día de la tragedia.

El hierro es un material frío, esta idea es transmitida por el mismo carácter de los elementos hechos de este material y tiene una relación directa con la muerte, la sangre y las ánimas.



Foto 33, 34, 35 y 36: Vasijas, cilindro, mesa de metal, bandeja de aluminio, sombrilla y palmeras de aluminio¹⁶.

¹⁶ Fotos tomadas por Carolina García el 26 de julio de 2009.

Elementos naturales: fuego, velas, agua, hierbas, ramo de flores de ÉLMER y muñecos de mazapán.

Aunque los demás elementos también son naturales, estos no tienen tratamientos especiales con excepción de los muñequitos de mazapán. El fuego se convierte en el elemento que desata la tragedia, que habla también de un infierno en la Tierra. Las velas dan la atmósfera de funeral pero también de umbral.

Por otro lado, ROCÍO, hija de VIAJERO, juega con unas vasijas llenas de agua y mientras lo hace, su rostro dibuja una temerosa sonrisa, que se funde con el sonido del agua que ella agita. El agua es un elemento que siempre está presente en la obra ya que cuando las ánimas navegan en esa canoa-fosa común, es como si fueran siempre por el río. Hay una sensación permanente de un espacio líquido.

Por su parte, las hierbas utilizadas en la obra: caléndula, ruda, entre otras, son utilizadas sobre la mesa de hierro en una especie de altar donde hay velas y vasijas con muñecos de mazapán. También son utilizadas por ATRATO. Él las lleva en su mano derecha y las utiliza para invocar los espíritus de sus ancestros, recordando así el uso ritual que tienen esas hierbas en el Chocó, ya que para los curanderos existen hierbas calientes y hierbas frías. Las hierbas calientes son las que utiliza ATRATO en la obra. Sin embargo, Beto Villada, el actor que hace el personaje de ATRATO no me quiso contar cuáles son las hierbas que utiliza en *Kilele*, me dijo –para ahondar aún más el misticismo de la obra– ¡que eran un secreto! Él me contó que su abuelita era hierbatera y que ella le enseñó algunas tradiciones sobre estas cuestiones que aún conserva y que se reflejan en el carácter espiritual que él aporta a la obra, reflejado por ejemplo en el hecho de hacer una oración especial antes de entrar al espacio escénico en la obra.

Finalmente, los muñecos de mazapán son utilizados por SANTA RITA en una acción en donde ella los reparte al público. La vida de esas personas queda representada en muñequitos un poco deformados, que son recibidos por el público casi desprevénidamente.

Aquí los elementos naturales representan la intercepción ritual entre la vida y la muerte que en la obra se expresa con tanta fuerza y contundencia.



Foto 37 y 38: Fuego y muñequitos de mazapán¹⁷.

Papel y plástico: muñequitos, casita de papel y bolsa con la que se asfixia ROCÍO.

El papel consumido por el fuego en *Kilele* representa la iglesia quemada y las personas mismas que fueron muertas. 119 muñequitos de papel son quemados por NOELIA, MANISALVA y ÉLMER. Esta imagen de quemar las figuras de papel, que es la escena central de la obra, va más allá de la representación misma y se sitúa como una forma explícita de evidenciar el número de personas muertas que muchas veces, como otros aspectos de la tragedia: se olvidan. Esta imagen es fundamental dentro de la reivindicación de la memoria del pueblo de Bojayá que realiza Varasanta.

Aunque desde un primer momento el grupo fue consciente de que habían sido menos de 119 las personas fallecidas, ese número se quedó en el

17 Fotos tomadas por Carolina García el 26 de julio de 2009.

imaginario de la gente y en su inconsciente. Distintos medios y algunas organizaciones de derechos humanos manejaron esta cifra. Ese número se convirtió en un símbolo de la masacre y el grupo decidió adoptarlo en la obra.

Por otro lado, la bolsa es sinónimo de muerte. ROCÍO muere asfixiada con ella, así que este artículo inofensivo se convierte en un nuevo detonador de desgracia.



Foto 39: Muñequitos de papel¹⁸.

Espacio escénico y objetos actúan juntos para recrear una atmósfera ante los ojos de los espectadores. Su rica simbología permite a estos entender la obra, y posibilita también una implicación emocional por parte del que está sentado en la silla.

Vestuario y maquillaje

Muerte, ¿vos qué andás haciendo? Caminando pasitico ahí quedaron mis hijos. No te los vas a llevar. Muerte, ¿vos qué andás haciendo? Te llevaste mi abuelito, me dejaste huerfanito... Alabao en Jesús García Mínguez (2009).

El vestuario es una extensión del cuerpo del actor, es una escenografía en movimiento. Según Pavis (1980), el vestuario llena y constituye un espacio desde el momento en que beneficia al cuerpo en sus

18 Fotos cortesía de Nelson Camayo.



desplazamientos. Puede materializar una época, pero también un ritmo y un modo de desenvolvura. Participa en la acción, pegado siempre a la piel del actor, o transportado en un volumen cinético.

El uso del vestuario se funda concretamente en cualquier otro sistema significativa de la representación, en observaciones comprobables. El vestuario lo lleva un cuerpo real para sugerir un personaje ficticio. Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. En el interior de la puesta en escena, un vestuario se define por la semejanza y la oposición de formas, materiales, cortes y colores en relación con otros vestuarios en el curso de la representación. El sistema interno de estas relaciones es de gran coherencia, de manera que el público pueda “leer” la obra. La dificultad principal del vestuario es hacerlo dinámico: hacerlo de tal manera que transforme, que no se agote después de un examen inicial de algunos minutos, sino que sea un “emisor” de signos en el momento correcto, en función del desarrollo de la acción (Pavis, 1980).

El vestuario de *Kilele* nació de la búsqueda de cada actor y actriz con el acompañamiento de la artista Sylvie Decaillet. Cada cual fue experimentando con distintas ideas y al final Sylvie hizo una propuesta a la que se le hicieron algunos cambios y quedó. Los vestuarios de *Kilele* se pueden categorizar en cinco grupos según los grupos de personajes que lo usan, de la siguiente manera:

VIAJERO, ROCÍO, TOMASA Y ENSOMBRILLADAS: El vestido de TOMASA está quemado en un lado, parece tela de un mantel o de una cortina. La ropa de ROCÍO es una camisa de manga sisa con rayas de colores y una falda pantalón aguamarina. El vestido de VIAJERO cambia. Primero es una camisa blanca, con un pantalón negro y alude directamente al imaginario que se tiene de un campesino. Después, cuando se convierte en héroe, tiene un vestido blanco, especial, con mangas anchas y muy largas y lleva un tocado blanco del que le cuelga una canoíta de madera pequeña con un muñeco viajero.



Figurines 1, 2, 3 y 4: VIAJERO traje 1, ROCÍO, TOMASA y VIAJERO traje 2^º.

Las ENSOMBRILLADAS llevan vestidos de colores y usan sombrillas negras para contrarrestar la lluvia.



Foto 40: Gente del pueblo-ENSOMBRILLADAS.

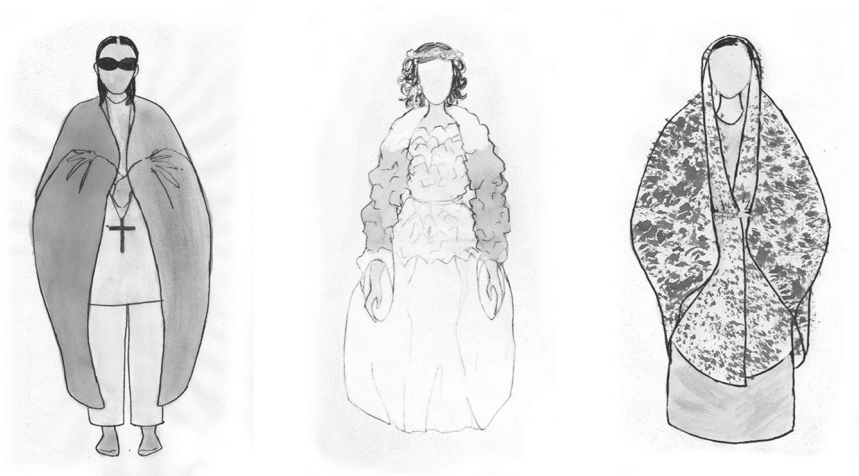
SANTOS LOCOS: usan telas largas de satín donde predominan los tonos pastel, pero en el caso de SANTA TECLA, ella tiene un vestido de plástico que asemeja a la vestimenta de una persona habitante de la calle (en la

19 Todos los figurines de este capítulo fueron elaborados por el artista plástico de la Universidad Nacional, Andrés Ruiz.



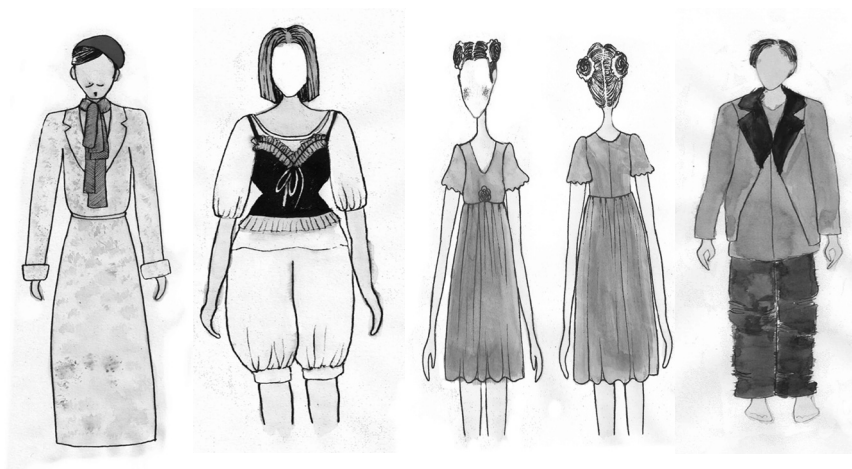
cual se inspiró Catalina Medina, como se expuso en el Capítulo IV). SANTA TECLA lleva una corona hecha de pikis de plástico que le dan un carácter juguetón pero a la vez enrrarecido. SAN JOSÉ tiene unos audífonos improvisados hechos de totumo y un Cristo grande que le cuelga del pecho.

Su vestuario, que alude a la imagen de santos “desaliñados”, acentúa el carácter de sus personajes.



Figurines 5, 6 y 7: SAN JOSÉ, SANTA RITA y SANTA TECLA.

Diosecillos de poca monta: CASTAÑO, vestido completamente de negro, es el perro que asusta en la sala de espera a las personas incautas que esperan a que empiece la obra. ÉLMER está vestido con una bata y una corbatilla de lino con una boina azul y pantuflas. Su vestuario alude a una persona de clase alta. MANISALVA tiene botas pantaneras y un vestidito verde. El color verde alude a lo militar pero las botas pantaneras, al no ser militares, confunden un poco, por eso la convención para el público de lo que ellas representan no es tan clara al principio. Por su parte, NOELIA tiene el vestuario más vistoso de los cuatro: usa unos tacones lilas que hacen juego con su peluca lila también, porta unos calzones blancos bombachos y un corsé negro. Debajo una blusa blanca ajustada. Este vestido tiene referencia a una estética de cabaret, no es una convención tan fácil de leer para el público, porque no apunta al imaginario que tenemos de “lo guerrillero”, pero esa ambigüedad hace parte también de la propuesta estética de Varasanta de no caer en el simple panfleto o en referencias directas.



Figurines 8, 9, 10 y 11: Diosecillos de poca monta ÉLMER, NOELIA, MANISALVA y CASTAÑO.

MODELOS SIN FRONTERAS: su característica principal es un chaleco camuflado que tiene un cuello de piel que asemeja un perro dálmata, y tiene por detrás la frase en francés: “MODELOS SIN FRONTERAS”, remite directamente al imaginario de “niño explorador”. Usan gafas oscuras que aportan la idea de un “turista en medio de la selva”. Estas dos señas simbolizan, de una manera burlesca, a los cooperantes internacionales que llegaron con sus ayudas a la zona del Atrato y que muchas veces, aunque con las mejores intenciones, no lograron realizar su misión.

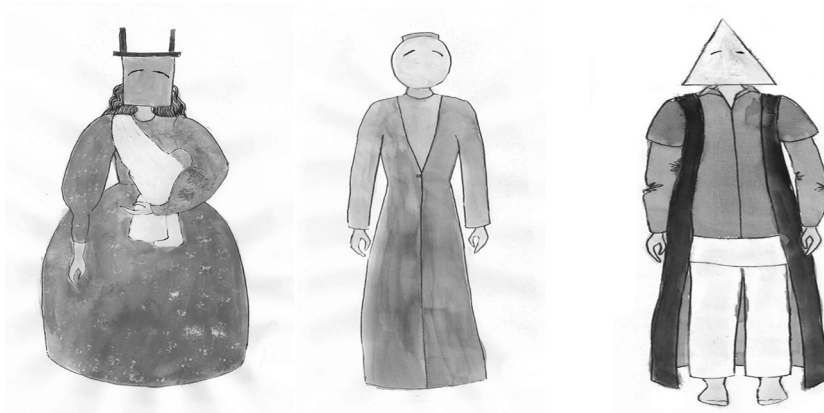


Figurín 12: MODELO SIN FRONTERAS.

ÁNIMAS: la característica de las ánimas es una máscara artesanal fabricada con palos de madera y una tela muy delgada donde se alcanzan



a percibir gestos de los actores y actrices. Esta máscara está inspirada en máscaras africanas de la región de Angola. En la obra, este elemento acentúa el carácter extraño de las ánimas y las ubican dentro de un carácter sagrado y distante. La máscara entra a poner distancia entre vivos y muertos.



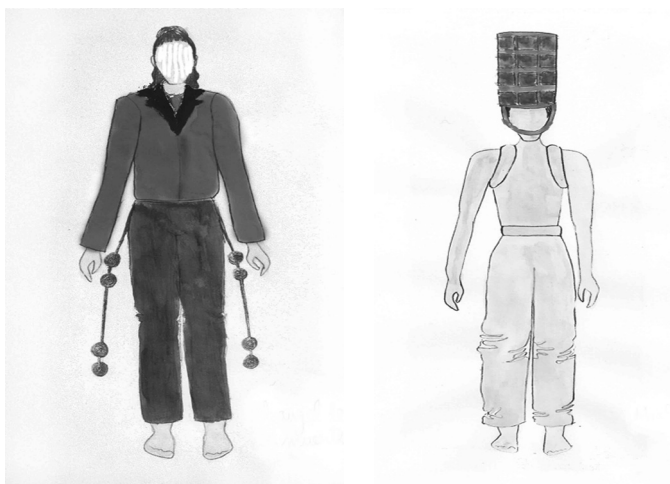
Figurines 13, 14 y 15: ÁNIMAS: mujer con bebé, hombre y POLIDORO.





Fotos 41 y 42: Máscaras.

ATRATO y ÁNGEL DE LA MUERTE: este último está vestido de negro, le cuelgan unas tiras de papel negras. ATRATO tiene un pantalón blanco, el torso descubierto pero atravesado por un lazo de tela que lo recorre. En la cabeza tiene una especie de sombrero hecho con un bolso de fique. Este vestuario especial le da una presencia contundente al personaje, no solo por el color mismo, sino por el diseño y la forma como el actor lo luce.



Figurines 16 y 17: ÁNGEL DE LA MUERTE y ATRATO.

El vestuario no tiene relación directa con las vestimentas que las personas usan en Bojayá, sino que representan alusiones a esas personas. Antes el personaje de VIAJERO llevaba una corbata y había otra actriz que usaba un buzo de lana de una zona de clima cálido como la del Atrato. Sin embargo, el vestuario de TOMASA, por ejemplo, sí hace una alusión directa al contexto.

Por otro lado, el **maquillaje**, afirma Pavis (1980), es el vestuario que se inscribe en la piel del actor: el maquillaje viste tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva. No obstante, el maquillaje no es una extensión del cuerpo, como pueden serlo las máscaras, la ropa o un accesorio. Es más bien un filtro, una película, una fina membrana adherida al rostro: nada está más cerca del cuerpo del actor, nada le sirve o le traiciona mejor que esta delgada película. La primera dificultad para el que intenta describir el maquillaje de los actores consiste en leerlo en relación con el rostro que lo lleva. Acentúa los gestos de su portador, o en otros casos los enmascara o los transforma. Según la estética de la puesta en escena, el maquillaje tenderá a ponerse al servicio de la verosimilitud de las situaciones y a reproducir miméticamente los rostros de los personajes o, al contrario, a subrayar sus propias expresiones. Es un fin en sí mismo al servicio de los demás signos de la escena.

El maquillaje puede o no producir en el espectador un efecto de seducción, de terror, o de comicidad, sin que sepamos muy bien cómo. En el rostro pintado descubro sus pensamientos y deseos, lo que lo convierte en una escenografía a flor de piel.

Sobre el maquillaje, en *Kilele* predomina el color blanco, que hace resaltar algunos gestos de los actores y actrices. Ese color blanco representa la impavidez que da la muerte en algunos de los personajes y, en otros casos, se dibuja como una especie de “chorrito de vela” sobre el rostro y sobre algunas partes del cuerpo de los personajes, para dar la ilusión de la ida, de que fueron quemados.



Foto 43 y 44: Los actores Isabel Gaona, Beto Villada y Liliana Montaña se maquillan antes de una función²⁰.

Musicalización e instrumentos

Adiós, padre y adiós, madre, yo me despido aquí. Dejo mis amigos y mi hogar donde nació. Lloren todos mis hijos, primos, parientes y hermanos. Quien ve este pecador comido de los gusanos... Alabao en Jesús García Mínguez (2009).

La musicalización en *Kilele* no es un mero acompañamiento sino un elemento narrativo, tan importante como el texto y la imagen. La exploración y la experimentación sonora jugaron en la obra un papel protagonista

²⁰ Fotos tomadas por Carolina García el 26 de julio de 2009.



que acentuó las atmósferas de la misma. Se buscó realizar un trabajo coordinado que puso a dialogar la música producida en vivo por los mismos actores y los instrumentos con los cantos tradicionales de la cultura afrochocoana.

En *Kilele*, el universo sonoro posee un estatuto completamente único que tiene como referente la música del Pacífico y de África misma. Según Pavis (1980), en un espectáculo africano la música no se puede despegar artificialmente del resto de la escena. De hecho, en las lenguas africanas no existe una única palabra que traduzca nuestro término “música”; las mismas palabras se utilizan tanto para designar la danza como la música; ni existe tampoco un término para distinguir la música del ruido. En África, la música se caracteriza por el movimiento: “para muchos africanos, incorporar determinadas series de movimientos es un criterio importante para comprender la música”.

La musicalización de la obra fue posible principalmente gracias al aporte de Beto Villada, quien además de participar como actor en *Kilele* (ÉLMER y ATRATO), es un músico consagrado que con su experiencia articuló la parte musical. Dentro de este universo hay dos aspectos fundamentales que se destacan: los cantos y los instrumentos. Ellos se combinan de manera tal que aportan fuerza, realismo y ritmo a la obra.

Los cantos de la obra remiten a la cultura afrochocoana, ya que son los alabaos los que se apoderan de las voces de los distintos actores y actrices. Hay que recordar que los alabaos son, según Arocha (1999), cantos de alabanza y exaltación que se interpretan a cápela en velorios, novenas y últimas noches de un difunto, o con acompañamiento musical para las celebraciones en honor a los santos patronos. Cantadoras y cantores experimentados guían a la concurrencia para que sigan la tonada. Por su parte los gualí son cantos que se hacen para los niños muertos o “angelitos”, como los llaman.

Estos cantos fueron traídos por Catalina Medina y por Felipe Vergara de su estadía en el Chocó y fueron apoyados por la intervención de Beto Villada.

En *Kilele* se canta el siguiente alabao y otros cantos que remiten a la cultura afrodescendiente:

Alabao

A. Déjame Llorar

Déjame llorar... (bis)
El muerto (bis)
Dígale adiós a su país
Gran pendejo
Déjame llorar (bis)
Yo tengo una pena... ninguna
Déjame llorar... (bis)
El muerto (bis)
Era mi madre
Déjame llorar... (bis)
El muerto (bis)
Era mi abuelo
Déjame llorar... (bis)
El muerto (bis)
Déjame llorar... (bis)
El muerto (bis)
Era mi tío
Era mi hermano.

Otros cantos

B. Casita por palmita

Quitamos una casita
Ponemos una palmita
Quitamos una casita
Ponemos una palmita
Coro: Pipeta de gas... Gas... Gas

C. ROCÍO

ROCÍO se fue pa' rriba
Dejando su casa sola
El perro tocando el timbre
La gata bailando sola.

El día en que yo me muera



Me meten en un cajón
y me prenden cuatro velas
y me tocan acordeón.

D. Kilele

Kilele Kilele aboat boat Kilele
Mamá mamá Kilele
Papá Papá Kilele
Kilele Kilele aboat boat Kilele (bis).

E. Al Alba, al alba

Al alba alba al alba la guitarra y el tambor
Que bonito canta un hombre adorando al redentor
Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca
del hilito de maría fue concebida sin gracia

San José pidió posada mostrando lo que tenía
y adentro le contestaron que eso no les convenía

Al alba alba al alba la guitarra y el tambor
Que bonito canta un hombre adorando al redentor

Ese niño tiene sueño como que se va a dormir
Con el uno ojo cerrado con el otro ya lo quiere abrir

Que bonita tu cunita niñito quién te la hizo
Me la hizo San José el esposo de María

Al alba alba al alba la guitarra y el tambor
Que bonito canta un hombre adorando al redentor.

F. El salve final

Ahora y en la hora vos sos la que me ampara.
Acuérdate de nuestra alma y llévala a descansar.

El alabao A es cantado por actrices y actores después de que VIAJE-
RO les cumple la promesa del entierro y ellos atraviesan el umbral donde

encuentran el descanso, es casi al final de la obra. Este momento es absolutamente emotivo.

La canción B es entonada por ÉLMER, MANISALVA y NOELIA al principio de la obra cuando el público está en la sala de estar, mientras ellos intentan seducirlos. Esta canción es una propuesta del grupo que surgió en el proceso de creación.

La canción C, que es interpretada por actores y actrices cuando ROCÍO se muere, nace de una ronda infantil del Chocó y un alabao de la zona que trajeron Felipe y Catalina.

La canción D es entonada por las ÁNIMAS. Según Beto Villada²¹ hay dos “canciones *Kileles*”, la africana, que es esta, y otra que es chochoana que no está en la obra pero que es muy conocida en esta zona del país. Por la fuerza musical de la africana, se escogió que fuera cantada por las ÁNIMAS.

La canción E del Chocó, es entonada por actrices y actores en el momento cumbre de la obra cuando todos mueren.

La canción F es un salve que es cantado por Catalina Medina en el personaje de SANTA TECLA y es el que cierra la obra de una forma magistral.

Por otro lado, en *Kilele* se utilizan nueve **instrumentos musicales** que en su orden de aparición son: la organeta, el birimbao, el guazá, la dulzaina, la marimba, la tambora, el arpa árabe, la flauta de pan y el zumbador. Estos instrumentos, de origen distinto, algunos ancestrales, se presentan en varios momentos de la obra y le dan un acento especial según el momento. La marimba, un instrumento vital dentro de la música del Chocó es también llamado el piano de la selva, es tocado por Isabel Gaona y le da al momento de la muerte una entonación melancólica y contundente. El guazá es otro instrumento típico del Chocó en forma de cilindro lleno de semillas, de la familia de las maracas. En la obra, lo toca SANTA TECLA cuando está hablando sobre el pájaro Guaco y las premoniciones. Mientras esto sucede, Beto Villada marca el ritmo de dicha escena con el birimbao, un instrumento brasilero que tiene sus orígenes en África. También Beto toca la tambora para marcar otros momentos de la obra. Hacia el final, Beto gira un elemento de madera llamado zumbador, cuyo sonido asemeja el de una abeja para ilustrar el “zumbido de la abeja amarilla” símbolo de la esperanza.

La obra termina con los tenues sonidos de una flauta de pan y una tambora tocada con unas escobillas por Beto Villada.

21 Entrevista realizada el 22 de junio de 2010.



Foto 45, 46 y 47: Marimba, Beto Villada tocando la organeta y el arpa árabe.

El conjunto de todos estos medios de producción simbólica conforman todo el dispositivo escénico de la obra, cuyo espacio asemeja al de un ritual fúnebre. Se pone en escena toda una simbología que alude a la muerte, una muerte cercana y llena de magia. El público aquí se encuentra con ella, que encarna uno de sus principales miedos. Presencia un velorio del Pacífico colombiano, tomando el rol de un miembro de la comunidad que no es tan cercano al muerto, pero que hace honor a los lazos sociales y que de cierta manera, ayuda a mantener la cohesión de las comunidades. Ese espectador se deja llevar, llora, recuerda sus muertos y puede hasta, quizás, pensar en su propia muerte. Muchas sensaciones pasan a través de él porque los referentes visuales que utiliza en la obra lo hacen posible. Fragmentos de la cultura afrodescendiente se quedan en el inconsciente del público, contribuyendo así a que su memoria como pueblo siga latente.



Capítulo 6

El público nómada: un encuentro irrepetible con el otro



Cuando vengas a nuestra tierra, descansarás bajo la sombra de nuestro respeto. Cuando vengas a nuestra tierra, escucharás nuestra voz, también, en los sonidos del anciano monte.

VITO APUSHANA¹



Foto 48: Felipe Vergara presentando una función de *Kilele* al público del Atrato.

1 Esta frase del poeta guajiro se encuentra escrita en una silla de metal que hace parte de los objetos puestos en la sala de entrada de la sede del Teatro Varasanta.



El último capítulo de esta investigación plantea la relación de la obra con el público que la ha visto. Se evidencian en este sus percepciones y el fenómeno de la catarsis y la identificación. El público del que se habla acá es un público nómada que viene y va. Otro público destacado son las personas habitantes de las riberas del Atrato, en donde Varasanta presentó la obra en el 2005. Las personas sobrevivientes de la tragedia de Bojayá también vieron la obra. En este capítulo se consignan algunos de sus comentarios a través de las voces de los actores y actrices y se hace un análisis final de la obra, desde la teoría del drama social de Víctor Turner.

119 funciones por cada persona muerta: suspiros, silencios y lágrimas



Foto 49: ROCÍO y ATRATO con el público de fondo.

No estoy seguro, quizás al final sea mejor guardar silencio en vez de aplaudir. Palabras del público².

Cada función de *Kilele* está dedicada a la memoria de una persona muerta aquel 02 de mayo en Bojayá; el grupo quiso hacer por lo menos 119 funciones de la obra, esto se cumplió en abril de 2011.

2 Hojas de comentarios del público. Trabajo de campo.

Ese compromiso queda evidenciado en los comentarios y las reacciones que hace el público, el cual establece una relación emocional con lo que ve ante sus ojos. En dicha relación, se pueden explorar dos fenómenos conocidos como catarsis e identificación. Estos fenómenos se han estudiado en el teatro por medio de lo que se conoce como “recepción de la obra” que, como indica Pavis (1989), condensa la actitud del espectador ante el espectáculo; en sí, es la manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo, enmarca el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo.

La identificación hace referencia, según Pavis (1989), al placer que extrae el espectador de lo que está viendo, y a los mecanismos inconscientes que despierta. También está directamente relacionado con el reconocimiento de ciertas características como experiencias, pensamientos y sentimientos propios, entre otros. El espectador que se identifica con algún personaje o alguna situación de la escena está llevando esa experiencia hasta su propia vida por medio del recuerdo. En algún momento, una palabra del actor o la actriz activa en él una asociación, un recuerdo que desencadena una sensación. Es como verse a sí mismo en escena. De esta manera, esas sensaciones o sentimientos de alegría o tristeza serán compartidos por este espectador que se identifica, y por esa vía, también compartirá probablemente sus lágrimas o sonrisas.

Así pues, el actor o actriz, puede cumplir sin proponérselo un deseo del espectador o llenar un vacío. La identificación puede o no desembocar en una **catarsis**. Este término, descrito por primera vez por Aristóteles en *La poética* (Siglo IV a.C.), y profundizado siglos después –desde otro enfoque– por Sigmund Freud, hace referencia a la descarga de pensamientos y sentimientos reprimidos e inconscientes. Esa descarga funciona como una válvula de escape ante todas las tensiones psíquicas que alberga el sujeto. La acumulación de emoción reprimida depende de dos procesos distintos: la generación de tensión, por una parte, y el bloqueo de la descarga, por la otra. Las escenas dramáticas conmueven al público porque tocan emociones reprimidas.

Aristóteles, citado por Alexander (2006), afirmó que la tragedia podía producir catarsis, pugnando al público mediante la piedad y el terror. Aristóteles creyó que la catarsis tenía consecuencias en extremo importantes para el público, como conjunto de individuos, y estos como miembros de una comunidad. Por otro lado, Thomas Scheff (1979) en su libro *La catarsis en la curación, el rito y el drama* afirma que la búsqueda de emoción es un intento por revivir y por tanto resolver, anteriores experiencias dolorosas que



quedaron inconclusas. El autor afirma: “cuando lloramos por el destino de Romeo y Julieta, estamos reviviendo nuestras propias experiencias personales de pérdida abrumadora, pero en condiciones nuevas y menos amargas”. Según el autor, el grito, la risa, el llanto y otros procesos emotivos catárticos ocurren cuando es revivida una depresión emocional no resuelta, en un marco apropiadamente distanciado. El despertar debe ocurrir en un contexto lo bastante seguro para que la depresión no nos resulte abrumadora”.

Scheff (1979) afirma que según la teoría de la catarsis, las obras de teatro se pueden dividir en tres tipos que corresponden a tres orientaciones básicas de la emoción que inspiran las instituciones de toda sociedad: el **tipo apolíneo** representa esa tendencia de la sociedad a tratar de suprimir la emoción, no solo en el teatro sino en las demás instituciones. Se trata de obras que parecen tender a provocar una respuesta intelectual antes que emocional. El segundo caso, **tipo dionisiaco** corresponde al extremo opuesto, una orientación que busca un sensacionalismo de experiencia emocional. Este tipo de obras, provocan una reacción emocional más violenta e intensa en el público. Su efecto es provocar enormes sentimientos sin resolución, dejando por tanto al público anclado, con sentimientos de angustia, temor y tristeza. Tales obras, según este autor, llevan al público a una respuesta emocional. Por último, el tercer tipo: la **orientación a la catarsis**, habla de un tipo de obra donde se mantiene un equilibrio entre el pensamiento y el sentimiento.

Hoy se pueden encontrar las tres características en una misma obra. *Kílele* es un ejemplo de esto, puesto que apela a la reflexión intelectual sobre la realidad pero también tiene un componente emocional muy fuerte. De manera tal, las personas pueden hacer una reflexión crítica de la realidad pero también conmoverse, identificarse o llegar a experimentar una catarsis viéndola. Son muchas las personas que generan reflexiones a partir de lo que ven y también muchas las que se dejan tocar sus sentimientos ante un espectáculo.

Sobre los testimonios directos del público, traigo al texto algunos apartes de opiniones sobre las percepciones de la obra:

Me puso muy triste y me sentí mal por lo desconectados que estamos los de las ciudades de la violencia. También pensé que los colombianos tienen mucha fuerza, alegría y tristeza, todo a la vez. De hecho, no salí desolada sino exorcizada, con sentimientos aparentemente contradictorios: una fuerte energía y una tristeza profunda. También pienso que los colombianos tienen una capacidad insólita para recuperarse de estos acontecimientos,

aunque a veces pienso que esto puede ser negativo porque toleramos lo que sea. También que somos capaces de crueldades insólitas. Recuerdo también la escena del río y cuando pasa eso, pienso en el desarraigo, me llega un sentimiento total de soledad.

Ante la pregunta de un posible aporte de este tipo de obras a la sociedad, una persona contestó:

El aporte principal es que yo creo que cualquier espectador no la olvida. Yo ya no lo olvido, lo tengo presente cuando pienso en masacres, por ejemplo. Sin embargo, ¿hasta qué punto esa obra produce una acción concreta en mí? Yo diría que a pesar de la reflexión y de que esta obra es particularmente conmovedora, yo no veo que mis acciones hayan cambiado. Sólo a veces que hablo con otras personas sobre el tema. También creo que este tipo de teatro lo ven muy pocas personas, y generalmente esas personas son de ciencias humanas, artes y quizás sean personas más interesadas en lo social. Entonces, ¿será que realmente les cambia algo, o desde antes eran personas que se interesaban por los demás? A pesar de lo anterior, me parece muy importante que existan en esta sociedad pequeños espacios, rincones ajenos a la indiferencia, que están comunicando lo que nos pasa en este país. Parece que en la mayoría de los espacios (la televisión, las conversaciones, etc) esto no sucede, a nadie le importa las masacres, los desplazados, la pobreza, y menos en un pequeño lugar llamado Bojayá. Pero por lo menos, ellos acá tienen una voz y alguien que los escucha³.

Esta persona deja una importante incógnita, y es el impacto concreto que produce en la sociedad este tipo de obras. Esa pregunta es muy apropiada si se tiene en cuenta como afirma esta espectadora, que la obra no la ven tantas personas (aunque inclusive tenga tantas funciones) y que una parte significativa de las personas que ve la obra quizás tienen una conciencia social o por lo menos una sensibilidad por este tipo de temas. Esta pregunta trae de por sí el problema de si el arte transforma o no la sociedad. En este punto de la discusión me inclinaré por decir que, en muchos casos, son las expresiones artísticas las que han trasgredido con sus acciones supuestos del poder

3 Se colgaron unas preguntas en el muro de Facebook de Varasanta y esta persona respondió directamente al correo del grupo.



hegemónico y han levantado la voz de formas creativas cuando no es posible hablar. También han sido un medio para la resistencia de muchos grupos subalternados. La conjunción de esas acciones y el testimonio de la historia, son las que hablarán realmente del poder de transformación del arte, por ahora tenemos los testimonios de algunas personas. De todos modos, sería más acertado y prudente hablar de situaciones concretas marcadas por un tiempo y un espacio cuando se trata de transformaciones humanas.

A continuación, consigno otros fragmentos de comentarios del público que ha visto la obra⁴:

Creo que existe una urgencia de este tipo de obras. Como la necesidad de que la gente del teatro difunda estos hechos y generen una reflexión, como que invadan el espacio íntimo de la gente que viene acá y les diga: ¡vea este es su país, oiga despierte, mire lo que pasa!

Otra persona afirma:

Para mí lo más impactante es la escena en que se queman los papelitos, porque uno ve ahí lo frágil de la vida, como esa levedad y es una imagen absolutamente contundente. Esa y la del final como que ya todas estas personas muertas han cruzado el umbral y se encuentran en total descanso eso es como ¡uff!, una liberación, es muy bonito eso.

Otra más comenta:

Las palabras se quedan cortas, yo recordé cosas, muchas cosas y uno ve como esas cosas de pronto siguen abiertas sin uno darse cuenta hasta que tropieza se con esto y mire: también lloré a mis muertos acá en este teatro. ¡Que fuerte esto!

Otra, habla desde su vivencia:

Pues no es la primera vez que vengo, esta obra me encanta, ya la he visto y pues siempre genera como una especie de no sé, de nostalgia y tristeza,

4 Estos testimonios fueron grabados después de la función y pertenecen a diferentes personas que me dieron su opinión sobre la obra.

que me hacen confrontar con el lugar donde nací y ver que las cosas no han cambiado, pero pues uno sabe que es un pequeño intento en medio de tanto caos. En días como hoy, cuando veo estas obras siento que me quiero ir del país porque realmente es que las cosas no cambian.

Por su parte, otra afirma:

Pues a mí me pareció un poco densa, como complicada, la verdad no entendí muchas cosas y creo que es como una terapia, como que por todo lado siempre se habla de lo mismo. Me sentí realmente como viendo un noticiero pero como un noticiero más presentable o algo así, como un noticiero en un teatro y pues sí, yo sé todo lo que representa pero me pareció eso, como medio terapia, entonces no sé.

Finalmente otra comenta:

Es muy fuerte ver lo que la violencia hace en la gente y ver cómo esa realidad uno a veces la desconoce porque está acá como protegido en la ciudad y no se da cuenta lo que viven otros compatriotas y puede ser que uno sí lo lea, pero de ahí a conmoverse como hoy me conmoví pues no, y es porque uno esta acá cerquita viendo como quien dice en vivo y en directo las cosas. Ahí es cuando uno dice: ¡mierda! y yo, ¿qué he hecho ante esto? Nada, por lo menos esta gente pues dice algo pero los demás como uno somos un poco pasivos pero este tipo de funciones como que lo despiertan a uno.

Ahora bien, los actores y actrices de Varasanta recuerdan algunos de los comentarios y de las reacciones del público en diferentes presentaciones de la obra. Magda Niño cuenta:

Un muchacho que vio varias veces la obra, no quería hablarle a mi personaje de MANISALVA, ni al personaje de Liliana, a NOELIA, desde el principio nos decía que nos alejáramos, que no lo tocáramos, que no lo miráramos, que éramos lo peor y escribió en la bitácora: “MANISALVA no quiero volver a verte en mi vida”. Como superando la realidad, él estaba muy tocado y muy enojado porque lo habían seducido estas dos chicas del principio, digamos sexualmente hablando, y la otra infantilmente hablando, y él jugó el juego de ellas y después se dio cuenta de lo que había pasado y se sintió completamente traicionado. Sentirlo a él, sentir ese: “no quiero volverlo a ver, no me hable, no me



toque, ustedes son lo peor” fue muy interesante. Esa debería ser la posición de mucha gente cuando se da cuenta que realmente está involucrada en algo en lo que no quiere estar, y para este chico fue muy, muy impactante y siempre que viene a Varasanta a ver *Kilele* es como: “no me las quiero encontrar”.

Estas opiniones diversas, tienen en común algunos aspectos sobre la relevancia y la necesidad de este tipo de obras en nuestro país, pero más allá de las palabras, ver la expresión del rostro de la gente después de la obra se convierte en un momento donde las emociones de ese corto tiempo se condensan y es en ese instante que la gente reacciona con llanto o con silencio pero en casi todos los casos con alguna sensación fuerte adentro.

Compromisos sociopolíticos y espirituales: gira por el Chocó



Foto 50: Los integrantes de Varasanta viajan en una chalupa por el Atrato acompañados de personas de la Asociación Campesina del Atrato, en una gira que *Kilele* tuvo por el Chocó.

Dicen los Tules que la última muerte, la definitiva, es cuando desaparecemos en el corazón de quienes nos amaron, el último adiós está marcado por el olvido... Mientras siga el fuego encendido, las danzas y los cantos seguirán vivos nuestros muertos. Palabras del público⁵.

5 Hojas de comentarios del público. Trabajo de campo.

Marcel Mauss (1925) en su *Ensayo sobre el Don* habla sobre la reciprocidad y el intercambio de las ofrendas y los regalos en sociedades no occidentales; el compromiso del dar de quien recibe. Así mismo, Felipe Vergara y Catalina Medina cumplieron la promesa de regresar al Chocó tiempo después de su residencia y devolver a los habitantes del Atrato parte de lo que ellos mismos les dieron. Ese regalo fue una obra de teatro, una obra donde se abre la posibilidad de un duelo, donde se rinde un homenaje a las personas que perecieron y a los sobrevivientes: a su dignidad y memoria como pueblo esclavizado por siglos. En el 2005, todo el grupo viajó al Atrato y presentó la obra en varios lugares, cumpliendo así no solo un compromiso sociopolítico, sino una promesa –el plano de lo espiritual– con las almas de las personas que murieron.

Como en la realidad no se pudo hacer un entierro como es debido porque los violentos y las condiciones mismas no lo permitieron, entonces estos artistas hacen una reparación simbólica y espiritual en donde se comprometen a hacer una función por cada muerto.

En ese compromiso hay una necesidad y una intención de contribuir en algo a una transformación social, como lo afirma su dramaturgo Felipe Vergara:

La obra le da al público una experiencia teatral de la cual éste sale transformado, una experiencia estética después de la cual, su comprensión del conflicto armado y de la violencia cambia, y sobre todo, lo hace reflexionar sobre la comprensión de su rol específico dentro de este contexto. La obra le permite al grupo entrar en un diálogo real con su público⁶.

En ese sentido, el viaje al Chocó se convirtió para todos en una confrontación y un descubrimiento a nivel personal y profesional, pero también en la posibilidad de realizar un cruce entre dos grupos de personas de culturas diferentes: la afro y la de unas personas mestizas que viven en la capital del país. En ese intercambio de ideas, en ese cara a cara con las mismas víctimas de las que se habla en la obra, muchas preguntas fueron resueltas y varios de los actores entendieron la profundidad de su actuación en la obra, y esta se convirtió para la mayoría de ellos, en una

6 Tomado del archivo de Varasanta, del proyecto presentado por el grupo al Ministerio de Cultura para acceder a una beca.



experiencia de vida trascendente según algunos de los comentarios consignados en su cuaderno de bitácora de viaje.

En un artículo llamado “Acts of Violence” (2006) de Barnaby King, actor inglés y amigo de Felipe Vergara, el cual los acompañó en la gira por el Atrato, hay un comentario de una persona del Chocó que vio la obra y dice lo siguiente:

Esta obra es la mejor manera de garantizar que quienes cometieron este crimen, tengan un castigo, sabiendo que estos hechos nunca serán olvidados y que permanecerán para siempre en la memoria del pueblo.

Esta es una de las contribuciones que la obra hace a la sociedad civil, es una forma para no perpetuar el olvido que nos ha acompañado por décadas. Esta experiencia dejó huellas en sus creadores también, como afirma Felipe Vergara:

Allí, en el relato de un campesino mestizo al que un oficial de policía cacheteó y en los ojos verdosos de un líder negro que fue asesinado hace poco, vimos las verdades a medio decir que atiborran la historia oficial. En los recuerdos de un hijo asesinado a piedra, vimos ese sol que se quiere tapar con un dedo. En la fiebre palúdica de una niña, las terribles consecuencias de la ambición desbordada. Allí oímos las primeras historias de las novenas truncadas, de las lágrimas prohibidas, de los cientos de desaparecidos y de los ensombraimientos, de las ánimas que asustan en las calles sin luna porque no se les “enterró como Dios manda”. Pero sobre todo, escuchamos las variadas formas que toma el Kilele, presente en las músicas que se le canta a la Virgen del Carmen, en las décimas del tambor o en el vallenato memorioso que componen los atrateños, que toma forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia⁷.

7 Archivo de Varasanta.



Foto 51: En medio del Atrato alguien se detiene a tomar una foto⁸.

Los siguientes son extractos de comentarios del público del Atrato en distintas presentaciones de la obra, según lo que recuerdan algunos de los integrantes grupo.

Felipe Vergara comenta:

Hubo una reacción muy bonita de la gente. Recuerdo que al final de una función me dijeron: “vea, mi esposa estaba allá en la iglesia, el día de la masacre y a ella le tocó salir corriendo para acá para la loma, usted debería meter esa historia” o por ejemplo: “esto es lo más cercano a la historia que hemos visto. Mucho más cercano que lo que dicen los medios de comunicación”⁹.

Por otro lado, Nelson Camayo recuerda, de los comentarios de la gira del Atrato, lo siguiente:

La obra en Bojayá fue en la nueva iglesia y la vio la gente civil, los soldados la vieron desde afuera porque no se pueden entrar armas allí. Sentí que para la gente fue una catarsis. Ese fue el único lugar de todas las funciones que cuando dijimos el texto de los MODELOS SIN FRONTERAS: “venimos a

8 Foto cortesía de Nelson Camayo.

9 Entrevista realizada el 20 de agosto de 2009.



abrazar a los sobrevivientes”, la gente se puso a aplaudir y algunos se fueron a abrazarnos. Como si realmente necesitaran que alguien llegara y los abrazara. Allá no pueden llorar a sus muertos, si tú lloras a un muerto que mataron los paracos es porque tú eres guerrillo, si tú lloras ese muerto así sea tu mamá tú eres guerrilla, entonces si tú lloras, eres objetivo militar. Los tienen que enterrar hasta sin el ataúd en fosas comunes, y nadie puede llorar a esos muertos. Entonces esa función fue única... La gente reía, eso fue lo que más me marcó, la gente reía, no de “esto es chistoso” sino de: “me río por no llorar”... Recuerdo que al final de la función hubo un soldado que le dejó el arma al compañero y entró en la iglesia llorando, eso me pareció bastante conmovedor... También luego de la obra, la gente nos dijo: “esto nos da a nosotros una voz de esperanza, como que nuestras voces están siendo escuchadas”, el cura dijo un discurso maravilloso, la gente habló con mucho sentimiento¹⁰.

Nelson Camayo afirma sobre otras funciones del Chocó:

Todo el mundo se conmueve mucho, especialmente la gente que trabaja en cuestiones sociales, derechos humanos. Más que palabras, son las lágrimas de emoción de la gente... Una vez había un tipo que uno veía que estaba aplaudiendo con el alma, Fernando nos contó que después de la función este señor le dijo que necesitaba hablar con él, así como con un tono demasiado solemne. El hombre completamente destrozado o transformado porque le habíamos movido sus sentimientos, era el sobrino de Fredy Rendón alias “El Alemán”, un paramilitar del que se hace referencia en la obra. El sobrino de ese señor, se dedicó a hacer teatro como una forma que él sintió de reivindicar lo que hizo su tío. Le contó a Fernando que sentía como una carga en sus hombros que debía reivindicar. Él sintió en toda la obra que se la estábamos dedicando... A veces, me da un poquito de miedo porque pienso que puede haber paracos metidos en el público viendo cómo nosotros nos les burlamos en la cara, pero bueno, ahí vamos¹¹.

Magda Niño comenta sobre las funciones en Chocó y otros lugares:

10 Entrevista realizada el 03 de septiembre de 2009.

11 *Ibidem*.

Uno de los que más recuerdo fue en el lugar de la tragedia: el público estaba tan cerquita, lo hicimos dentro de la iglesia y escuchábamos la gente diciendo “sí así fue” y en la mitad de la obra, después que hicimos la parte de la masacre, la gente estaba llorando al lado de uno. Usando de excusa la obra, estaban llorando realmente a sus hermanos, a sus hijos, a sus papás, a sus amigos, porque no lo habían podido hacer en ese momento. Otro día, en la sede de La Candelaria, al final de la obra, hubo un silencio de aproximadamente cinco minutos, nadie del público aplaudió, nosotros no nos movíamos y lo único que se escuchaban eran sollozos de ellos y de nosotros. Nadie hablaba y luego, después de esos minutos, literalmente, Fernando prendió las luces y nosotros nos salimos, nos cambiamos y cuando bajamos todavía había gente en la sala llorando, no se habían podido mover, estaban excesivamente conmovidos, entonces se logró algo, algo tocamos que es lo interesante, esas son las cosas bonitas...¹².

Liliana Montaña comenta algunas cosas sobre los espectadores:

En el Chocó también hubo muchos comentarios que son muy alentadores. Nos decían por ejemplo: “qué importante que en la ciudad, en la capital, estén hablando de nosotros, aunque sean blancos”. Eso lo recuerdo y lo otro era algo así, como “qué bueno que estén dando a conocer este problema”¹³.

Según esto que cuentan actores y actrices, las personas del Chocó fueron muy receptivas al trabajo del grupo. Y según ellos la gente pudo identificarse con los hechos y con los personajes que son representados en la obra. Igualmente, esta se convirtió en un motivo para llorar y recordar a esos muertos que no pudieron llorar en el pasado y en una forma catártica de dejar salir esos sentimientos aprisionados y acallados por las armas en el contexto violento en el que viven.

12 Entrevista realizada el 20 de noviembre de 2009.

13 Entrevista realizada el 28 de julio de 2009.



Las fases del drama social



Foto 52: Un sobreviviente de Bojayá al lado del Cristo que quedó de los destrozos de la iglesia¹⁴.

El universo de la obra, desagregado a lo largo de estas páginas, cuenta que en esta todo su conjunto representa una forma simbólica de enterrar a los muertos, ya que los ritos fueron truncados en Bojayá ese mismo 02 de mayo de 2002. Jaime Arocha (2008, 21) afirma: “si bien es cierto que impedimentos de tal magnitud afectan a cualquier ser humano, en el caso de la gente de descendencia africana esas restricciones tienen el potencial de erosionar la totalidad de su cultura y, por lo tanto, implican su aniquilamiento.

La obra representa una forma de narrar la violencia y de reinterpretar la función simbólica tanto de víctimas denominadas aquí como héroes y de victimarios denominados aquí dioscellos de poca monta. De esta manera, es importante su existencia y su análisis pues es una manera alterna, no local y mediada de llevar a cabo una acción reparadora que es efectiva puesto que da la posibilidad no solo de hacer una reflexión crítica desde el plano cognitivo, sino que tiene un carácter emocional catártico que abre la posibilidad de llorar en público a los muertos, de hacer un microduelo, enalteciendo la importancia de esos ritos fúnebres.

El carácter trágico de esta obra puede compararse con otras grandes catástrofes y guerras en las que el valor de lo humano fue reducido a su mínima expresión y luego el mundo al quedar aniquilado tuvo que

14 Foto cortesía de Nelson Camayo.

reinventarse, construirse de nuevo a partir de las cenizas que dejaron los incendios. Felipe Vergara afirma sobre este carácter de las obras teatrales:

En la medida en que la obra funciona como una metáfora de la realidad y no como un espejo de la misma, y en la medida en que evita los juicios y señalamientos de culpables o de víctimas, y en tanto que “retrocede” a un sistema preracional de la explicación del mundo; la obra permite que al espectador se le abra todo un mundo de referentes que le permitirán comprender por sí mismo su propio rol en el conflicto armado que vive nuestro país. Podrá entonces entender que no es tan ajeno a la guerra como creía y si –como tantos– ha sido víctima de la violencia, tendrá la oportunidad de visualizarse desde otro punto de vista¹⁵.

La articulación entre lo político y lo social de la obra se evidencia en el hecho de que la obra cumple todas las fases del drama que Víctor Turner (1978) planteó desde un análisis del teatro social, esas fases son ruptura, crisis, reparación y restauración del sisma.

El drama social según el autor, se manifiesta inicialmente como la ruptura de una norma, infracción de una regla de moralidad, ley, costumbre o etiqueta en el campo público. Esta ruptura, en el caso de Bojayá, constituye la irrupción de los grupos armados que luchan entre sí sin consideración de la población civil. A partir del momento en que paramilitares y guerrilla empiezan a luchar por apoderarse de la zona, se generan unos símbolos premonitorios de que un suceso nefasto va a ocurrir, hay una atmósfera tensa en el ambiente. Luego viene la fase de crisis que se evidencia en el momento mismo en que el cilindro de gas es lanzado y cae a la iglesia, acontecimiento que desata una crisis sin precedentes en la zona. Este hecho crea pánico y desestabilización social. Aquí el drama social ocurre en poblaciones que comparten valores e intereses.

Después de la crisis, los líderes, miembros más notables, son quienes intervienen en el drama social ayudando con sus acciones a recuperar el tejido social roto; en ese momento se avista una tercera fase llamada la reparación, que surge como una serie de mecanismos operados por dichos líderes de los grupos o las comunidades afectadas. La reparación es importante porque de esta fase nace la génesis y sustentación de géneros culturales. Es

15 Archivo Varasanta.



en este sentido que Turner afirma que existe una relación interdependiente, tal vez dialéctica entre el drama social y los géneros de representación cultural probablemente en todas las sociedades, pero esta afirmación se da sobre todo al sustentar que el drama social sostiene una correspondencia muy grande con la descripción de la tragedia que hace Aristóteles en su *Poética*, en términos de ser la “imitación de una acción que es completa, total y de cierta magnitud [...] y que tiene un inicio, un medio y un final”.

Finalmente, la fase llamada la restauración del sisma “consiste en la reintegración del grupo social convulsionado o el reconocimiento social de una ruptura irreparable entre las partes en pugna”. Esta fase puede ser registrada mediante una ceremonia pública o un ritual, que indica la reconciliación o separación permanente de las partes envueltas. El carácter de los dramas sociales es en gran medida político, e implica competencia por fines escasos como poder, dignidad, prestigio, honor, pureza, mediante medios particulares y la utilización de recursos que también son escasos.

En cada escena de la obra hay una o varias acciones que dan cuenta de estas fases del drama social, que de manera metafórica o real corresponden a las etapas del drama que en realidad pasaron en Bojayá después del hecho nefasto.

En Bojayá mismo se hizo un cierre de esa masacre con “esa noche de espantos y de maldiciones” de la que habla Felipe en el Capítulo III, en la que las gentes del Atrato maldijeron con hechizos públicos a los actores de esa masacre. El cierre para estas personas también se hizo a través de otros rituales y de misas. *Kilele* hace parte también de ese cierre, de esa etapa final de perdón tan necesaria.

La obra termina con el salve cantado por Catalina Medina y luego solo queda el silencio o las lágrimas de quien no se anima aún a aplaudir.



Capítulo 7

Consideraciones finales



Antes de hacer el cierre con unas conclusiones presento tres aspectos destacados en la investigación. En primer lugar quiero resaltar la importancia del proceso como camino, como confrontación interrogativa, como exploración curiosa, como pasión por escuchar lo que el otro tiene por decir. Esto representa el motor y el alimento de la investigación, que lleva siempre a releer, a replantear, a reformular, a mirar hacia otros lados, a devolverse una y otra vez sobre las reflexiones hasta que el día menos pensado se encuentran las respuestas. En segundo lugar quiero traer a colación el valor del entrenamiento físico realizado en Varasanta durante mi trabajo de campo, puesto que esto me ayudó a comprender desde mi propia memoria corporal y emotiva parte de la identidad del grupo y sus apuestas. Esta parte un tanto autoetnográfica posibilitó mucho el ejercicio de escritura de este texto divulgativo. En tercer lugar, en cuanto a la metodología, me parece importante destacar la fortuna de haber vinculado a esta investigación otras formas artísticas y mediáticas, como apoyo en mi búsqueda de respuestas: el mismo hecho de ir a ver teatro, de ir a cine, de escuchar música del Pacífico, de ir a museos y de navegar en la web, especialmente en donde encontraba material audiovisual. Todo esto fue altamente nutritivo para el proceso.



Pensar transdisciplinariamente el problema de la representación de la violencia y la muerte desde dos orillas: la antropología y el teatro, implica intentar cruzar puntos temáticos y medios de producción simbólica que den cuenta de cómo estas representaciones transitan en un espacio cultural y “tocan” a un espectador y a una sociedad en general. Ese espacio cultural se manifiesta en esta investigación de manera transcultural, ya que dos realidades culturales se yuxtaponen y se mezclan: por un lado está el grupo de teatro inmerso en unas dinámicas cotidianas y urbanas, que produce unas representaciones sobre un hecho de violencia que sucede a cientos de kilómetros, en el municipio de Bojayá, Chocó, donde habitan personas afrodescendientes, y por otro lado, está la realidad misma de los y las sobrevivientes de ese drama social.

En esta medida, las prácticas culturales y artísticas de un grupo de teatro se cruzan con prácticas e imaginarios culturales vinculados a los rituales fúnebres de la cultura afrodescendiente. En este punto, **el ritual**, potenciador de lo simbólico, es central porque es el eje sobre el que la antropología y el teatro encuentran convergencia en medio de la pluralidad y la heterogeneidad de sus discursos. Así pues, el ritual como eje articulador primordial permite hablar de una antropología del teatro¹, definida como el estudio de las representaciones escénicas que dan cuenta de fenómenos sociopolíticos y de realidades culturales e históricas de un país.

Hablar de una **antropología del teatro** es posibilitar la exploración y el análisis del terreno híbrido de las representaciones, como complemento epistémico y metodológico de los análisis de la palabra oral y escrita, con el propósito de comprender la realidad social, política, cultural e histórica de las sociedades contemporáneas. El territorio de la representación escénica posee una riqueza expresiva, corporal, sensible y simbólica que no es tan accesible o tan fácil de leer por medio de lo oral o lo escrito. Es preciso así, una hermenéutica de la representación escénica, cuya esfera de conocimiento no se ha investigado mucho en Colombia pero representa un campo fértil para el quehacer antropológico. La hermenéutica de la representación escénica comprende el análisis de cuatro aspectos fundamentales que intervienen en el proceso de creación y de puesta en escena de una obra de teatro: el cuerpo del actor y la actriz como vehículos e impulsores de sus movimientos, como depositarios de sus memorias y

1 Propuesta de la autora en esta investigación.

lugar de sus experiencias de vida. Esa dimensión emotiva llena de sensaciones, recuerdos, carencias, deseo, pasión son “expuestos” a un público desconocido. Por otro lado, la escritura de un texto, que contiene el sentido profundo de la obra misma y se conforma a partir de la triangulación entre espacios, tiempos y personajes, proponiendo en el caso de *Kilele*, una dramaturgia poscolonial. Finalmente, el dispositivo escénico que se construye a partir de referentes culturales, sacando a la luz unos medios de producción simbólica: el vestuario y el maquillaje; los objetos y el espacio escénico, los instrumentos y la musicalización dotan de significación la puesta en escena.

Cada grupo de teatro parte de su propia estética, de su identidad y sus posiciones; dirige la forma como se gesta el proceso de creación y la puesta en escena. En el caso de Varasanta nos encontramos con una estética híbrida que mezcla estilos contemporáneos deconstructivos con evocaciones de lo ritual, lo ancestral y lo multiétnico, que remiten a las culturas orientales, afrodescendientes y del nordeste de Europa. Esa mirada transcultural se observa, por ejemplo, en las exploraciones musicales del grupo y marca sus apuestas estéticas como grupo. Ese deambular artístico de Varasanta entre el pasado y el presente le brinda la posibilidad de ahondar en variados lenguajes plásticos y mediáticos sin que la puesta en escena se vea forzada. Por el contrario, esos lenguajes expresivos resultan en una estética “fluida” y de vanguardia.

Por otro lado, en cuanto a sus posiciones políticas, el director del grupo manifiesta un distanciamiento entre los ideales del llamado *Nuevo Teatro* colombiano de los años setenta. Esta tensión insinúa una ruptura entre el teatro de hace treinta años y Varasanta, pero también plantea una continuidad que sitúa al grupo dentro de un **teatro políticamente híbrido**. Este concepto me ayuda a pensar en su posicionamiento frente a la realidad social heterogénea, lo cual no significa una ambigüedad, sino una compleja tensión, fruto del hecho mismo de hacer teatro y de defender el arte en un país como Colombia. Dicha hibridez se manifiesta en el carácter comprometido, pero no militante, de su quehacer como artistas. La creación misma se conjuga con la realidad social, pero no es un fin en sí mismo hacer denuncias políticas directas. El trabajo de Varasanta apunta a mover las fibras emotivas y la memoria de quienes ven sus obras, para contribuir al no olvido, a la no indiferencia, a la no sobresaturación mediática de imágenes que se agotan. Le apunta a una relectura crítica de la historia, a una poética de la realidad y a trastocar el inconsciente del espectador para moverlo a la acción.



Sin embargo, como políticas son todas las acciones del hombre y hasta en los espacios de relación más íntimo se manifiesta una microfísica del poder –como afirma Foucault– así mismo, en el teatro se crean posiciones ante hechos sociales. Estos se manifiestan en un estilo estético y en una puesta en escena concreta; inclusive en la negación misma de estas posiciones, hay una posición. Tal es el caso del teatro europeo de la posguerra, que en su carácter y estética “rara, absurda, oscura y existencial” evidencia las violencias de esos tiempos. Como sus mismos nombres lo indican, abordan el terreno de la crueldad, la muerte o absurdo como signos trágicos de angustia ante la condición humana y la misma existencia después Auschwitz o Neuengamme.

Otro caso que tomo como referente es la experiencia de grupos insignes del teatro latinoamericano como el Teatro Malayerba de Ecuador, el Teatro Yuyascani de Perú y el Teatro La Candelaria de Colombia. Sus estéticas poscoloniales están marcadas por imágenes de dictaduras, desapariciones, exilios, violencias y otras fatalidades. Pero por otro lado, también reivindican el papel de la resistencia, la dignidad y el coraje de los subalternos y del mismo pueblo latinoamericano. De esta forma, el teatro ha sido históricamente escenario donde las representaciones sobre la sociedad toman forma. Donde lo cómico y lo trágico se cruzan atravesando el cuerpo y la emoción tanto del actor como del público, donde lo apolíneo y lo dionisiaco conviven en disputa.

El teatro contemporáneo en Latinoamérica, como lugar de la representación escénica, permite reflexionar y dar una nueva interpretación a diversos hechos violentos que aún hoy nos duelen, y de los que no se habla mucho. En ese momento, se abre la posibilidad de crear otras narrativas, de sacar a la luz otras voces, de traer al presente ciertas memorias que no se encuentran consignadas en los libros oficiales de historia que los niños y niñas estudian hoy. Desde esta mirada, el teatro se piensa aquí como una contribución en donde la cultura de un pueblo subalternado, como el afrodescendiente, se legitima por medio del arte del actor.

Kilele constituye una relectura desde lo local. Una interpretación dramática de los hechos violentos acontecidos en Bojayá desde un contexto urbano. Según el dramaturgo, director y crítico de teatro colombiano Sandro Romero, *Kilele* “inaugura una nueva manera de enfrentarse a la violencia nacional, sin recurrir al panfleto, ni a la denuncia fría, ni a la ilustración gratuita”².

2 Extraído de su Blog de *Vive.In* – *El Tiempo* digital. Encontrado en octubre de 2009.

En su proceso de creación y de puesta en escena se recurre a la cultura afrochocoana, a sus creencias e imaginarios y especialmente a su universo musical. Sus rituales mortuorios se convierten así, en la forma simbólica de enterrar y darles un descanso que les fue negado a las personas que murieron ese día en Bojayá. Este es el núcleo de la estructura dramática y es a su vez la propuesta para el espectador que se identifica con unos hechos remotos.

En *Kilele* se crea un duelo y se rinde un homenaje a las personas que perecieron y a los sobrevivientes: a su dignidad y memoria de aquel pueblo afrodescendiente. Esto representa para el grupo Varasanta, no solo el compromiso político de contar desde su propia estética lo que sucedió para que la sociedad civil nunca lo olvide, sino también representa un compromiso espiritual con las almas de las personas que murieron. Esto, aunque tiene un tono místico, para Varasanta es real y en sus creencias ven que es posible hacerlo por medio de cada función.

Así pues, en la obra los actores y las actrices cruzan el umbral sagrado entre la vida y la muerte y se comprometen a hacer una función por cada muerto, como en un ritual que cobra sentido por su repetición. Ellos reviven con su representación escénica aquella masacre y realizan, en el sentido de Víctor Turner, una reparación simbólica ante este drama social.

Por medio de su cuerpo y su emoción bajan al ultramundo y transmiten al público y a la sociedad en general, la posibilidad de “llorar a nuestros muertos”, “de preguntarse una y otra vez por qué”, de “darle una cachetada al silencio y a la indiferencia”, “de deshacer los nudos de la garganta”. En fin, de restituir socialmente el valor de la reflexión crítica, de la confrontación con la realidad y la capacidad de trastocar desde lo sensible y lo inconsciente las fibras que despiertan en el ser humano la capacidad de actuar o por lo menos de gritar, tal y como lo han manifestado algunas personas que la han visto.

Ese cuerpo y memoria emotiva es una de las pocas expresiones que puede trastocar profundamente la vida de las personas. Transformar de manera metafórica la realidad en una suerte de magia o alquimia, y por otro lado también producir tensiones en las estructuras de poder de la sociedad, transgrediendo lo establecido (soy consciente de que las transformaciones sociales son más complejas y más largas en el tiempo, por eso acá hablo más de cambios a nivel humano e individual). Por esto mis afirmaciones del teatro como alquimia de la realidad, como vehículo de transformación humana y como transgresión social al mismo tiempo.

Por su parte, Felipe Vergara y Catalina Medina, en su proceso de investigación para escribir la obra, lograron entender la magnitud de la



violencia de la que son objeto, desde la complejidad y la responsabilidad que significa el intentar “hablar por el otro”. Ellos encontraron en los talleres de teatro una manera de contribuir a la expresión de conflictos internos y de reconstruir tejido social en zonas marcadas por la guerra de distintos actores en pugna. Ellos afirman también que lograron contribuir al fortalecimiento de procesos organizativos, pedagógicos y a la recuperación de tradiciones con el apoyo de organizaciones locales como la Diócesis de Quibdó y la Asociación Integral Campesina del Atrato.

Kilele, mediante el posicionamiento de creencias sobre la muerte y lo ritual, encuentra una caracterización propia de la violencia acontecida en Bojayá en tres sentidos fundamentales: primero, la categoría de víctima es cambiada por la de héroe. VIAJERO, un campesino chochoano que ha sobrevivido a los embates de esa violencia encarna el heroísmo de las personas del Atrato. Al desaparecer esa categoría de víctima como depositario de violencia se da un giro, y lo que se resignifica y enaltece es el carácter de su lucha, de su resistencia y de su dignidad. En esta visión de héroe en lugar de víctima, el sufrimiento posibilita la acción en vez de generar un estancamiento.

El segundo filón interpretativo frente a la violencia, es la centralidad de lo espiritual, que dentro del discurso sociopolítico es una categoría poco analizada. Siempre se tienden a analizar las repercusiones sociales y psicológicas de los dramas sociales, dejando un poco de lado la dimensión espiritual o relegándola al plano de lo cognitivo. Pensar en esta categoría de lo espiritual dentro del discurso de la violencia es entender cómo las creencias en lo divino y lo sagrado hacen parte constitutiva de la identidad y de las formas mismas de sobrevivencia y resistencia de aquellos “héroes”. Dicha dimensión espiritual encripta el proceso de reparación simbólica, ya que el hecho violento fractura esta dimensión pero no la destruye, sino que puede fortalecerla y ayudar a recomponer el ser y el tejido social después de la tragedia. La fractura del plano espiritual que dejan los dramas sociales, en donde parece romperse la conexión entre el hombre y lo sagrado, genera confusión y soledad, pero después de poco tiempo se puede convertir en una tabla de salvación ante la desolación que dejó la violencia.

Finalmente, un tercer sentido interpretativo es el manejo que el arte da de lo simbólico. Los significados llegan al inconsciente del público y marcan con detalles la forma como cada persona percibe o recuerda el hecho violento. La interpretación que se haga está traspasada por aquellos contenidos simbólicos que son puestos en escena y que son posibles gracias a los medios de producción simbólica. El poder de la representación

escénica que moviliza esos contenidos al salir de una forma corporal y emotiva por parte del actor, llegan a la mente y al inconsciente del espectador con la misma resonancia y pueden provocar por diversas vías expresivas, una catarsis y una identificación en las personas que ven la obra.

Esta investigación profundizó en el tema de la representación de la muerte en el teatro, y más aún de la muerte violenta, de esa a la cual tememos tanto, pero también se preguntó por la dignidad de la memoria de los pueblos del Atrato que han sido abatidos por la mano criminal durante tantos y tantos años. *Kilele*, como un grito en medio de esta selva de cemento, recuerda la fragilidad de la vida, la inclemencia de los violentos, pero también el poder del arte como una fuerza creadora que impulsa al ser hacia la acción.

Hay tiempo de nacer y tiempo de morir. Tiempo de dar muerte y tiempo de dar vida. Tiempo de edificar y tiempo de llorar. Tiempo de abrazar y tiempo de alejarse de los abrazos. Tiempo de odio y tiempo de amor. Tiempo de guerra y tiempo de paz. Tiempo de gala y tiempo de luto.

PALABRAS DE VIAJERO EN *KILELE*, UNA EPOPEYA ARTESANAL.



Capítulo 8

Consideraciones éticas



Las siguientes consideraciones éticas guiaron esta investigación:

- Fue avalada por Fernando Montes, director del grupo de Teatro Varasanta y por sus integrantes; siendo así una investigación no encubierta.
- Para la recolección de datos documentativos, grabaciones de audio, video y fotografías, se contó con el consentimiento informado del director del grupo.
- Para la recolección de datos de entrevistas se contó con el consentimiento informado de las personas del grupo.
- La presente investigación no intervino en las dinámicas internas de trabajo del grupo Varasanta.
- Las fotografías de las obras son propiedad exclusiva del grupo Varasanta.
- El texto de la obra es de la autoría de Felipe Vergara.
- Los figurines son creación del artista plástico Andrés Ruiz.



BIBLIOGRAFÍA

- AIMÉ, Césaire. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- ALEXANDER, JEFFREY (2006). *Social performance. Symbolic, action, cultural pragmatics, and ritual*. Cambridge University Press.
- ANTEI, Giorgio. (1989). *Las rutas del teatro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ARISTÓTELES. (1974). *La poética*. Madrid: Gredos.
- AROCHA, Jaime. (1979). *La violencia en el Quibdó*. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____. (1999). *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades Negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- ARTAUD, Antonin. (1974). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (2005). *El arte y la muerte*. Buenos Aires: Caja Negra.
- AUGÉ, Marc. (1994). "Hacia la contemporaneidad". En: *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAJTIN, Mijail. (1971). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral editores.
- _____. (1990). *Cuestiones de literatura y de estética*. Sao Paulo: Editora Hucitec.
- BARBA, Eugenio. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. México: Gaceta S.A.
- _____. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: ISTA.
- BARBERO, Jesús Martín. (1999). *La dinámica global-local, cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Buenos Aires: Circus. La Crujía.
- BARTHES, Roland. (1970). *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BAUMMAN, Zygmund. (¿?). "Turistas y vagabundos". En: *La globalización: consecuencias humanas*. En <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Z%20Bauman.pdf>

- _____. (2002). *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- BENJAMIN, Walter. (1999). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus ediciones.
- _____. (1988). *El concepto de la crítica en el arte en el renacimiento alemán*. Barcelona: Península.
- _____. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Métales Pesados.
- BHABHA, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BLAIR, Elisa. (2002). "Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública". En: Revista *Estudios políticos*. No. 2 julio-diciembre. Medellín: Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia.
- BOAL, Augusto. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor SAICI.
- BRECHT, Bertolt. (1972). *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- CABALLERO, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Siglo XX.
- CASSANY, Daniel. (1993). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO, Germán. (1985). *Colombia amarga*. Bogotá: Talleres de Lito Camargo Ltda.
- CLIFFORD, James. (1992). *Sobre la autoridad etnográfica*. Barcelona: Gedisa.
- COFFEY, Amanda & ATKINSON, Paul. (2003). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigaciones*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- CRISTOPHER, Innes. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CUBIDES, Fernando. (1997). "Los paramilitares y su estrategia". En: *Documento de trabajo 8 Paz pública*. Bogotá: Programa de Estudios sobre Seguridad, Justicia y Violencia. Universidad de los Andes.
- DELEUZ, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.



- DE TORO, Alfonso. (2004). *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana.
- DE TORO, Fernando. (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos aires: Galerma. Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.
- DICCIONARIO ESENCIAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2006). Real academia de la lengua española RAE. Madrid: Calpe.
- DIEGUEZ, Ilena. (2997). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DI NOLA, Alonso. (2006). *La señora negra: antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belaqua.
- DUSSEL, Enrique. (1992). *Crítica del mito de la modernidad En 1492: el encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Antropos Ltda.
- ECO, Umberto, IVANOV, V. & RECTOR, Mónica. (1984). *Carnaval*. México: Fondo de cultura económica.
- EQUIPO OBSERVATORIO DE CULTURAS. (2009). *El público en la escena teatral bogotana*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- FANON, Franz. (1977). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund. *Duelo y melancolía*. En http://planetalibro.net/ebooks/eam/ebook_view.php?ebooks_books_id=95
- FOUCAULT, Michel. (1994). *La microfísica del poder*. Madrid: planeta
- _____. (1983). "El sujeto y el poder". En: *El sujeto y el poder*. En: <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/foucault8.rtf>
- GARCÍA, Carolina. (2007). "La genial locura. Entrecruzamientos y debates entre el hecho artístico y la locura". En: *Antón Chéjov, 100 años*. Tomo II. Centro de Investigación y Experimentación Teatral. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- GARCÍA, Néstor. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós.
- GARCÍA, Santiago. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.

- GEERTZ, Clifford. (1978). *The interpretation of cultures: selected Essays*. New York: Basic.
- GROTOWSKI, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiún editores.
- GUHA, Ranajit. (1997). *A Subaltern Studies Reader*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- HAMMERSLEY Y ATKINSON. (1994). *Etnográfica. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- HALL, Stuart. (2002). *Representation*. EE.UU: Sage Pubns.
- _____. (1999). "Identidad cultural y diáspora". En: *Pensar los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- JARAMILLO, Mercedes. (1992). *El Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- JIMENO, Myriam. (2004). *Crimen pasional. Una contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- JIMENO, Myriam, SOTOMAYOR, María Y VALDERRAMA, Luz. (1995). *Chocó. Diversidad cultural y medio ambiente*. Bogotá: Fondo FEN Colombia.
- KANTOR, Tadeusz. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- LAMUS, Marina. (2003b). *Teatro colombiano. Bibliografía anotada*. Bogotá: Círculo de lectura alternativa.
- _____. (2000). "Variedad teatral en los noventas". En: *Boletín cultural y bibliográfico* Vol. 36. No 50-51. Bogotá.
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LECHNER, Norbert. (2006). "La construcción social de las memorias colectivas". En: *Obras escogidas*. Santiago de Chile: LOM.
- LÓPEZ, Alfonso. (1982). *Análisis estético de obras literarias*. Madrid: Narcea.
- MASSEY, Doreen. (1994). "A Global Sense of Place". En: *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. En: <http://www.unc.edu/courses/2006spring/geog/021/001/massey.pdf>



- MAYA, Adriana. (2005). *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo XVII*. Bogotá.
- MAUSS, Marcel. (2009). *El ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.
- MEZA, Andrés (2010). *Tradiciones elaboradas y modernizaciones vividas*. Bogotá: ICANH.
- MIGNOLO, Walter. (1993). "Colonial and Postcolonial Discourses: Cultural Critique or Academic Colonialism?" En: *Latin American Research Review* 28. 120-131.
- MIGUEZ, Jesús. (2009). *Caminando hacia la identificación de los valores propios de la cultura afrochocoana*. Bogotá: Afro editores e impresiones Ltda.
- MILLÁN, Constanza. (2009). Tesis de maestría en antropología social: "Ya no llega el limbo porque la gente bailando está". *Prácticas de memoria en Bojayá-Chocó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- NIECHETZE, Friedrich. (1964). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- OCAMPO, Estella. (1985). *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.
- PAVIS, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1990). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1987). "¿Hacia una semiología de la mise en scène?". En: *Revista Conjunto*. No 72 y 73. La Habana.
- ROJAS, B. (1997). *Teoría y técnica psicodramáticas*. Barcelona: Paidós.
- ROJAS, Ricardo. (1941). "El indio en el teatro". En: *Revista de las indias*. Bogotá 25 de enero de 1941.
- SCHECHNER, Richard. (1983). *Teatro antropocósmico. El fracaso de las circunstancias representacionales*. México: Gaceta.
- SCHEFF, Thomas. (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STRAUSS, Anselm & CORBIN, Juliet. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Enfermería.

- STANISLAVSKI, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Artes escénicas.
- TAYLOR, Diana. (¿?). *Hacia una definición*. Instituto hemisférico de performance. En: www.performanceologia.com
- TURNER, V. (1969). *The ritual process*. Chicago: Aldine.
- _____. (1967). *The Forest of Symbols*. Nueva York.
- _____. (1982). *From Ritual to Theater*. Nueva York: PAL Publications.
- _____. (1987). *The Anthropology of Performance*. Nueva York.
- VALENCIA, Leonidas. (¿?). *Pacífico colombiano*. En: www.musicalafrolatino.com
- VIVIESCAS, Víctor (2006). “La representación del individuo en el teatro colombiano moderno”. En: Revista *Paso de gato*. Enero-marzo. México.
- VIGNOLO, Paolo. (2009). *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- VILLEGAS, Juan. (1984). “El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico. Algunas reflexiones”. En: *Latin American Theatre Review* 18.1
- ZABALA, Fernando. (¿?). *Teatro prehispánico*. En: http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=13&idn=744

Web y Redes sociales

- Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral: www.celcit.org.ar
- Instituto Hemisférico de Performance y Política: www.performanceologia.com
- Biblioteca Luis Ángel Arango: www.lablaa.org
- Biblioteca virtual: www.cholonautas.edu.pe
- Biblioteca y bases de datos Universidad Nacional de Colombia: www.unal.edu.co
- Grupo Internacional de Investigación Teatral El Puente de los Vientos: www.potedeiveinti.net
- Teatro Varasanta: www.teatrovarasanta.com
- Facebook del Teatro Varasanta



Blog del Dramaturgo Felipe Vergara: <http://www.dramaturgiacolombiana.org/?q=node/10>

Blog de Sandro Romero. Artículo: Kilele Fiesta y rebelión (2008) Sandro Romero en [Vive in.com](http://Vivein.com)

Mi cuenta en Youtube: www.youtube.com/sakti2006

Documentos de referencia

Grupo latinoamericano de estudios subalternos. Manifiesto inaugural. Estatutos y Cámara de Comercio del Teatro Varasanta.

Proyecto presentado por el Teatro Varasanta, al Ministerio de Cultura, para acceder a la beca de creación del año 2005.

Programas de mano de *Kilele, una epopeya artesanal*.

Informe del grupo de Memoria Histórica de la CNRR: "Bojayá: la guerra sin límites del 24 de septiembre de 2010".

Texto sobre la gira de *Kilele* por el Chocó: PDF "Acts of violence. Theatre of resistance and relief in the Colombian War Zone". Barnaby King.

Archivo general del Teatro Varasanta.

Corpus de prensa

Archivo: Artículos varios de prensa sobre Varasanta. *El Tiempo* y *El Espectador*.

Periódico *El Tiempo* desde el 02 de mayo hasta el 31 de julio de 2002. Bogotá-Colombia

Videos

Video de la RAI y del Centro para la Experimentación y la Investigación Teatral de Pontedera. Cinco sentidos del teatro. Quinta entrega: *El teatro laboratorio de Jerzy Grotowski*.

Video Gira por el Chocó. Teatro Varasanta.

Video de la obra *Kilele*. Teatro Varasanta.

Videos realizados por la autora en el trabajo de campo.

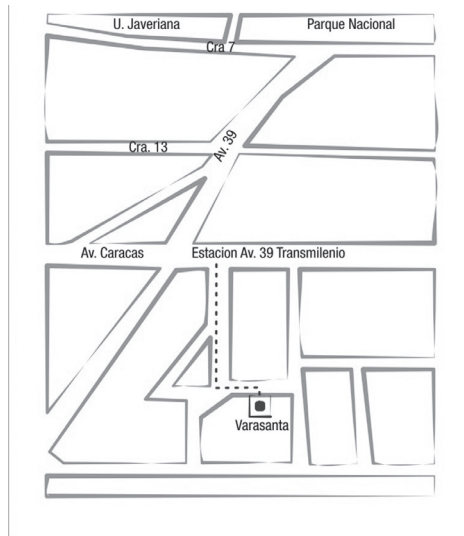
Carpeta de videos sobre tesis de grado en mi cuenta de Youtube: www.youtube.com/sakti2006



Anexos



Anexo 1 Mapa de ubicación en Bogotá de la sede del teatro Varasanta



Anexo 2 Mapa de ubicación de Bojayá-Chocó





Anexo 3
Primera noticia sobre la masacre de Bojayá en el periódico El Tiempo (04 de mayo de 2002)

Newspaper page from EL TIEMPO dated Saturday, May 4, 2002. Main headline: 'Horas de horror en Bojayá y Barbaeoas'. Other headlines include 'VANESSA, CAMINO A MISS UNIVERSO', 'CITAS / AFECTA A SALARIOS DE MÁS DE 5 GIG ODO', and 'Alza en tarifas del ISS'. The page includes various news articles, a table of exchange rates, and a classifieds section at the bottom.



Anexo 3.2
Artículo del periódico El Tiempo sobre
la masacre de Bojayá (08 de mayo de 2002)

EL TIEMPO

MIÉRCOLES 30 DE MAYO DE 2002 13

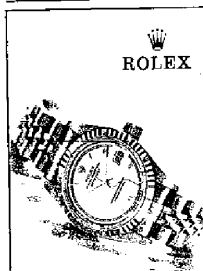
PRIMER PLANO

Las Farc admiten 'daño involuntario'

Si no reconocen el culpable que ocasionó la muerte de los 110 civiles de Bojayá, las Farc admiten un 'daño involuntario' que se produjo en el momento de que retrocedían por las montañas y al ser atacados por el ejército...

Reclamo 'para' por derribo de helicóptero

Características del avión de las Fuerzas Armadas de Colombia (Fauz) revelaron que se trató de un helicóptero de una aeronave que se usó para el transporte de tropas...



A Rolex Professional Lady's Datejust en oro amarillo.

El grupo que controla la zona de Bojayá admitió un 'daño involuntario' que se produjo en el momento de que retrocedían por las montañas...

LA CAJA COLOMBIANA DE SUBSIDIO FAMILIAR COLSUBSIDIO

- 1. El grupo que controla la zona de Bojayá admitió un 'daño involuntario' que se produjo en el momento de que retrocedían por las montañas...
2. El grupo que controla la zona de Bojayá admitió un 'daño involuntario' que se produjo en el momento de que retrocedían por las montañas...
3. El grupo que controla la zona de Bojayá admitió un 'daño involuntario' que se produjo en el momento de que retrocedían por las montañas...

Advertisement for Nissan Pathfinder 2002. Features: Conozca la nueva NISSAN PATHFINDER 2002 motor V6 3.500 c.c y 250 Hp. Includes a large image of the SUV and technical specifications.

Anexo 3.3
 Artículo del periódico El Tiempo sobre
 la masacre de Bojayá (06 de mayo de 2002)

LUNES

EL TIEMPO

1.000 PESOS

Bojayá, 6 de mayo de 2002

LOROS SE ESTÁN VOLANDO.
 Los biólogos están de regresar a las lomas carpinianillas, que vivían en las palmas de cera de la región cafetera. 2-6

DEUDORES DEL CONCRETO
 Más de 23 millones de pesos, por viviendas indefinidas, deben estos constructores y 17 es regularidad en funcionamiento. 1-10

INUNDADOS DE ACETE
 Reductores de aceite comprados ilegalmente por la inspección del petróleo, cada vez mayor desde febrero. 3-2

ATAQUE ENTRE LOS 108 MUERTOS DE BOJAYÁ HAY 45 NIÑOS, 105 HERIDOS Y 80 DESAPARECIDOS

ONU: crimen de guerra

Acordados culpas a las Farc. Es el hecho más sangriento cometido contra la población civil. La ONU dice que había advertido a las autoridades. Pedirán presión urgente de seguridad en Quibdó.

FRANCIA / VICTORIA ANUNCIADA
Jacques Chirac aplastó a Le Pen

El presidente Jacques Chirac fue reelegido ayer por el 52,1 por ciento de los votos, y derrotó al euroescéptico Le Pen. El electorado trató ayer de asignar a la zona de conflicto de los últimos comicios. Juan Manuel Leizaola se retiró de la campaña. 1-6

ENTREVISTA
PCS, sin pasiones

Waldy Serna, analista de Finanzas Internacionales, califica como un ideólogo a los líderes de la PCS. 2-4

INTERNACIONAL
Muñoz llega a Bogotá
 el ex ministro de Defensa. 1-7

TELEVISIÓN
 La importancia de los noticieros para el ciudadano colombiano. 2-8

IMPUESTOS
Bogotá, sin recursos

Esto, más de los millones de recursos para la obra de mantenimiento de las calles, en Bogotá no habrá un centavo para pagar los impuestos de los ciudadanos. 2-4

ECONÓMICAS
DAÑO EN EL PRECIO
 que es solo una medida de información. 3-4

CLASIFICADOS

CANDIDATOS / OBRAS QUE NO SE REALIZARON
Las promesas de campaña

En la campaña a la alcaldía de Bogotá, los candidatos prometieron hacer obras que no se realizarán. 1-8

LUNES DEPORTIVO



Manuelito estuvo ayer en Bogotá en el Campesinado de Fútbol. Los dos equipos jugaron un partido, pero no se pudo jugar por la lluvia. 1-3

FÚTBOL
 Valencia, en España, y Juventus, en Italia, son las nuevas campeonas de liga. 2-3

Casas en Orlando
 Florida Realty ofrece las mejores opciones para invertir y vivir en familia.
 Reservas y planes de financiación.
 Llame ya en Bogotá al 571 4495 desde fuera de Bogotá 98009-10070
 www.casasenorlando.com

Las astros están de tu lado
 Debe estar de su parte con la máxima precisión.
 El astro ganador es: **Super Astro**
 Cuatro astros - Precio - \$ 8.000 - costo propio
 www.superastro.com

COLOMBIAN BAGS STORE
 BOLSAS CONVIDADAS

ESTATURA
 INSTITUCIÓN DE INVESTIGACIÓN EN NUTRICIÓN Y ALIMENTACIÓN

FORUM
 Foro de Negocios

DIPLOMADOS

- Marketing Mayo 9
- Gestión de Gestión Humana Mayo 21
- Gestión Estratégica de Proyectos Financieros Mayo 28
- Gestión de Negocios Mayo 31
- Administración de Empresas - Producción Mayo 27
- Lógica Empresarial Mayo 27
- Resolución de Conflictos Mayo 27
- E-Commerce Mayo 30
- Gestión Estratégica de Centros Mayo 31
- Planeación Mayo 31
- Sistema de Gestión de Calidad Junio 1
- Indicadores de Gestión Junio 1
- Gestión del Servicio Junio 1

INALDE
 UNIVERSIDAD DE LA SABANA
 PROGRAMA DE MAESTRÍA EN DIRECCIÓN EMPRESARIAL - OCUPACIONAL Y FINANCIERA



Anexo 4

Artículo del periódico El Tiempo: "Chocó maldijo a los asesinos" (12 de mayo de 2002)

EL TIEMPO

NACIÓN

BOJAYÁ / RITUAL DE ADIÓS A VÍCTIMAS

Chocó maldijo a los asesinos

Según la tradición, quien mata a un niño se condena a beber sangre de por vida.

GLEMIS MOGOLLÓN V.
Especial de EL TIEMPO

BOJAYÁ (BOGOTÁ) ATRATO (CHOCOANO).
El Guahí. Así se llama el rito funerario con el que entierran a los niños negros en el Chocó. La tradición exige que a los pequeños no se les haga novena sino Guahí, por una sola noche en la que se cantan y relatan cuentos infantiles.

En la zona también hay una creencia de que quien mata a un niño comienza a ver sangre en cada vaso de agua. Entonces, el asesino también muere, pero de sec.

Por eso, anteañoche, para seguir con esta tradición, centenares de quibdoseños se encontraron a orillas del Atrato para maldecir a los asesinos.

"Que los creteros de todas las orillas beban sus secretos y oraciones para que las fuerzas del mal caigan sobre ellos y los destruyan... que cada gota de agua que se beban de nuestros ríos se les transformen en sangre y mueran de sed en medio de las abundantes aguas de nuestro entorno, que se atrañen y se ahoguen con las espigas de los pescados que se coman, que en la noche no puedan dormir, espantados por la presencia de nuestros muertos y que enloquezcan en medio de las pesadillas".

Por ese espíritu, repetido varias veces en la noche de las maldiciones y los maldiciones, como los organizadores, llamaron a ese acto "quedarón madros las Farc por haber anizado el entuerto, los para

militares por haberse refugiado cerca de la iglesia y el Estado por no actuar, cuando estaba avisado de los combates.

Allí mismo, a muñecos de trapo o de balsa fueron clavadas estacas de palma chonta. "Este ritual es como el vudú de los chocóanos", refiere el poeta Juan B. Velasco, experto en las costumbres de esta región. Para él, la magia es la única arma de resistencia que le queda al departamento.

La ceremonia no fue solo para vengar a los 42 niños que murieron por culpa de las Farc. A los adultos también se les quedó debiendo el entierro.

A los grandes, en la víspera del sepelio, se les prepara un altar con velones, una sábana blanca y un moño negro o mariposas negras de papel. Eso representa el espíritu.

Esa noche se cantan alabados (cantos tristes, solo para enterrarlos), se rezan oraciones y cinco rosarios y se reparte aguardiente, cigarrillos y café con salleta de sal o pan, untados de mantequilla. La jornada dura hasta el amanecer.

"Se llega a las 7 para el primer rezo y si la familia del difunto no tiene para comprar las cosas, los que sí pueden las regalan", cuenta Ana Julia Paredes Chaverra.

De haber muerto uno por uno, por enfermedad o de viejos, las 77 víctimas adultas hubieran tenido también la ceremonia del levantamiento de tumba, que se hace en la novena noche. "A las 4 a.m. se apagan las luces y se retira todo del altar, las sábanas, las mariposas, los adornos. Cuando se encienden de nuevo, ya no hay nada. Ese rito es inclusivo más doloroso que el sepelio", relata Velasco.



Tener dos millones de líneas no nos hace líderes. Mejorar, sí.

EL TIEMPO



Anexo 5
Artículo de Florence Thomas sobre
la masacre en Bojayá (mayo 2002)

EL SILENCIO DEL DOLOR

Bojayá y Vigía del Fuerte

Esta columna se entrega al silencio porque frente a los hechos de Bojayá y Vigía del Fuerte no hay redención posible por la palabra, no hay adjetivos para el dolor. No hay discurso posible porque de la experiencia de la muerte solo podrían testimoniar los muertos y los muertos no hablan. No hay palabra para reparar la muerte de 46 niños y niñas. Hoy solo nos abruma la omnipresencia de la culpa y la deuda infinita para con el otro.



CORREO DE EL TIEMPO

Da pena tanta ineptitud. Si el Gobierno y las F.F.A.A. no son capaces, entonces que se callen.

Luis Gómez

El genocidio de Bojayá

Señor Director:

Es imposible decir lo que uno piensa de la masacre de Bojayá. No hay palabras. Pero lo que sí observa uno es que este país es atrasado e indolente. Que nuestros dirigentes son incapaces. O, por lo menos, irresponsables. Y, claro, que las guerrillas son tan brutas como inhumanas y miserables.

Aquí están dejando masacrar al pueblo. Eso no tiene perdón de Dios. ¿Acaso porque es gente humilde, pobre, alejada, no les importa? Lo grave es que en estas condiciones hay muchos municipios, abandonados a la mano de Dios, a los que el Estado no ha llegado jamás. Desgraciadamente, solo llora por los cadáveres. Y eso, porque tampoco. Es el colmo de los colmos.

Lucía González M.
Bogotá

Ineptitud

Señor Director:

¿Otra vez? ¿Dónde estaba el Ejército? Si ya le habían avisado al Gobierno lo que estaba pasando en los alrededores de Bojayá y Vigía.

En una de las declaraciones, nuestro general Tapias dice que la ayuda se podría demorar de 15 días a un mes. Ridículo. Para que son los famosos Hércules que pueden aterrizar en cualquier tipo de pista, y que pasa con los helicópteros. Que no digan que mister Santos no les quiere dar billete para la gasolina.

Lloro por los que quedan

Señor Director:

Yo ya no lloro por los niños muertos. ¿Para qué? Ya no sufren del odio de ese país que cada día se asemeja más al infierno. Llora por los que han de morir mañana, por los que tienen aún que soportar el frío de las calles. Prefiero guardar mis lágrimas para los que en vida caminan despacio hacia la muerte inevitable.

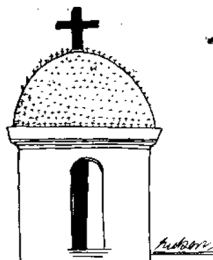
Aquí, en el infierno, los buenos y los malos son iguales: todos llevan en su alma la muerte que empieza con la muerte del alma, con el fin de la inocencia. Aquí, en el infierno, no se llora por los que se van, sino por los que se quedan.

¿Cuál fue mi crimen? ¿Haber nacido en este país maldito?

Extiendo mi mano y siento que una pequeña mano fría se deposita entre mi palma. Es la mano de la niñez que aún no ha muerto. La muerte del final, son los dedos fríos de aquella niña que ha dejado de sonar, de aquel niño que ha dejado de crecer. Por ese niño, de esa mano fría, es que lloro yo.

Lloro por los niños vivos, y vierto en mis lágrimas la última esperanza de que algún día, algún día, nos sonría y nos saque de este infierno, así sea en pequeños atúdes blancos, como de haber, con las mantas cruzadas y una azucena en el pecho que acuse eternamente a aquellos que no nos dejaron vivir.

Catalina Guerra
Bogotá



Terrorismo puro

Señor Director:

El asesinato de 116 civiles, de los cuales 46 eran niños, ocurrido el jueves pasado en la iglesia de Bojayá (Chocó), es una de las tantas y diarias muestras de terrorismo a que se han acostumbrado los salvajes narcoterroristas de las Farc.

¿Cuántas masacres y ríos de sangre más necesita la Unión Europea para entender que en Colombia no hay una revolución sino terrorismo puro?

Federico Rubio Andrade

Bandera a media asta

Señor Director:

Quiero solidarizarme con las víctimas de la violencia en Bojayá, izando el Pabellón Nacional a media asta en señal de luto. Que este fin de semana toda Colombia lo haga. Sería bueno que ustedes nos ayuden a difundir esta solidaridad, proponiéndosela al gobierno, a los organismos y al pueblo, como también a los diferen-

* Coordinadora del gr
Mujer y Socie

tes empujadas sobre todo en
ropa.

V. Bar

Que haya responsables

Señor Director:

El pueblo colombiano debería decir la cabeza del presidente trana por lo ocurrido en Bojayá máxime cuando se tenía conocimiento de la inminencia del gro. Esto no es una vergüenza; un holocausto y los responsables deben ser enjuiciados.

Alvaro Pir
Bo

Otra matanza anunciada

Señor Director:

Lei su editorial de ayer, 'Genocidio anunciado'. La matanza de Bojayá fue advertida con mucha anterioridad y el Gobierno no hizo absolutamente nada, ni los medios de comunicación hicieron presencia para atestiguar a los hechos.

Quería contarles por sí mismo que hay otra matanza anunciada para el 15 de mayo en Iba (Valle del Cauca). Los cuerpos que se encuentran en el alba de San Antonio han sido amontonados de muerte por los paramilitares.

Hay muchas personas en el exterior que han sido avisadas, tan tratando de hacer algo al aquí, pero estamos muy muy lejos. Hoy es 7 de mayo. ¿Gobierno colombiano tiene hacer llegar sus tropas hasta...? ¿O truhan alguna excusa tarde?

Clara Salama

Este libro
se terminó de imprimir
en la ciudad de Bogotá
en el mes de octubre de 2012.
La tipografía utilizada fue
Cambria y Myriad Pro.