

ENRIQUE BUENAVENTURA

60

AÑOS DE RELACIONES
EN PRESENCIA Y EN AUSENCIA

Por: Ruth Rivas Franco

Ruth Rivas Franco. Máster en Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja, Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle, Bachiller Artista en Teatro de Bellas Artes, Cali. Dramaturga, docente e investigadora. Trabaja en el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.

RESUMEN

La dramaturgia del actor, la Creación Colectiva y la Consolidación de una Dramaturgia Nacional son los elementos que considera la dramaturga y docente Ruth Rivas como los Fundamentos que adopta, del legado de Enrique Buenaventura, la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes para la consolidación de sus planes de estudios.

Una reflexión dialogada con Buenaventura, ilustra a los lectores sobre los pormenores del encuentro eterno con el ausente y siempre presente maestro, paradigma y figura del teatro nacional colombiano.

PALABRAS CLAVES:

Teatro Colombiano, Pedagogía, Educación, Dramaturgia, Creación Colectiva.

The dramaturgy of the actor, Collective Creation and the Consolidation of a National Drama are the elements that playwright and teacher Ruth Rivas considers as foundations that adopted the Faculty of Fine Arts of Bellas Artes from the legacy of Enrique Buenaventura to consolidate their curricula.

A reflective dialogue with Buenaventura illustrate readers on the details of the eternal encounter with the absent and always present teacher, paradigm and figure of national Colombian theater

KEY WORDS

Colombian theater , pedagogy, education, drama, collective creation.

Enrique Buenaventura ha sido siempre una referencia obligada para la historia de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes; su constante reflexión teórico práctica sobre el Arte Teatral, sus modos de producción y la Cultura, han trascendido del plano documental al práctico y han permeado la formación teatral que se ofrece en la institución.

Dicha influencia se puede identificar como directa sobre el modelo pedagógico de los programas que ofrece la Facultad. Desde su aparición como maestro, y director de la Escuela Departamental de Teatro en 1956 y hasta 1969, año en que la confrontación entre los avatares políticos de la administración del Instituto, así como los principios políticos del maestro y del entonces Teatro Escuela de Cali, TEC, determinan la salida del grupo y de Buenaventura de la Escuela.

A partir de allí, la influencia del maestro se teje desde la distancia, en ausencia, indirecta, a través de las prácticas de los maestros que fueron sus estudiantes, así como del estudio del material producido por él sobre las experiencias y debates que se daban al interior del TEC, llamado Teatro Experimental de Cali, desde su salida de Bellas Artes.

Sin embargo, su influencia directa e indirecta, ha pasado, quizás por los cambios generacionales, a ser una especie de añoranza en la que la comunidad académica de la Facultad vive inmersa, como heredera de algo sobre lo que poco a poco se dejó de hablar y reflexionar. Afortunadamente, como Escuela se está revisitando a Buenaventura, su material pedagógico, teórico y dramático,

tejiendo puentes que acerquen a los diversos programas a reconocer su identidad y a precisar el modelo pedagógico que los sustenta. En ese sentido, este texto pretende señalar la influencia que Buenaventura, en presencia y también desde la ausencia, ha ejercido en las prácticas formativas de la escuela a lo largo de sesenta años.

No se pretende decir aquí que la Facultad es una heredera ortodoxa de sus enseñanzas, eso lo traicionaría, sino que el modelo pedagógico de los programas que se han ofertado desde el inicio como Escuela Departamental de Teatro, se ha visto permeado por su influencia, mutando, ajustando esos principios, de los que se hablará más adelante, al contexto y su devenir histórico.

“Dicha influencia puede ubicarse en distintas dimensiones de la formación en el modelo pedagógico de la Facultad: en la dimensión pedagógica, en la político/social y en la artística.”

Los principios y metodologías que se desligan de la influencia del maestro no pueden ser diseccionados en la práctica y asumidos por partes, como se hace en este documento, puesto que, en el quehacer teatral, las fronteras entre los lenguajes se disuelven generando un solo discurso.

La influencia de Buenaventura se identifica en el modelo pedagógico de la Facultad a través de la Dramaturgia del Actor, de la Creación Colectiva y de la Consolidación de una Dramaturgia Nacional que, asumidas en la formación de actores-pedagogos, se plantean como estrategias de enseñanza.

Estas estrategias se observarán de manera separada en las tres dimensiones mencionadas, con el fin de tener la claridad suficiente para reconocer el impacto que el tratamiento de ellas ha tenido en los programas que en la actualidad ofrece la Facultad de Artes Escénicas.

En la dimensión pedagógica se encuentra el modo de enseñar teatro, que no puede lograrse de otra manera que haciendo teatro; es en la práctica dónde la teoría es puesta a prueba, refutada o comprendida. Es por esto que en los programas de la Facultad de la formación tanto inicial como profesional, la práctica artística tiene un mayor peso, pues se concibe el espacio de la Actuación, del Montaje y del Repertorio como un ambiente de aprendizaje en el cual confluyen los saberes teóricos y prácticos que se han ido desarrollando en el resto de las asignaturas.

En ese sentido, la dramaturgia del actor es el eje del modelo pedagógico, concibiendo el perfil del estudiante-actor, como un hombre/

mujer de teatro, que no es que sea un experto en todos los discursos que confluyen en la escena, pero que sí sabe cómo funcionan entre sí para producir el sentido escénico que desea. Al respecto dice Buenaventura:

“El actor debe reconquistar su condición de signo que elabora signos, y al mismo tiempo, debe ser consciente de la función crítica y desmitificadora de esos signos en relación con sus espectadores y –a través- de ellos con su sociedad.” (Buenaventura, p. 7).

Es también a partir del reconocimiento de sus propias habilidades y dificultades como individuo que puede generar propuestas de escritura escénica.

La Dramaturgia del Actor

La dramaturgia del actor dinamiza en el estudiante la creatividad desde la relación memoria-imaginación-cuerpo, propiciando búsquedas que son cercanas y por tanto significativas para el sujeto.

Al tiempo, los docentes, algunos de ellos estudiantes directos de Buenaventura, comprenden que su rol como formadores no es el de transmitir un conocimiento estéril, estancado en el tiempo, sino propiciar a través de la resolución de problemas en la práctica, espacios formativos (Actuación, Montaje, Repertorio), para que el estudiante-actor construya su propio conocimiento. El docente trabaja con el material que le es ofrecido por parte del estudiante. En ese sentido, el fracaso y el éxito no están medidos por el resultado del discurso artístico, sino por los propios aprendizajes y desarrollos que en el conocimiento de sí mismo y de su rol como estudiante-actor logra el aprendiz.

El docente es un orientador del proceso y, aun cuando tiene funciones de director, trabaja con el material que aportan los estudiantes.

La dramaturgia del actor como eje del modelo pedagógico, no se circunscribe a una estética particular, sino que habla del modo de producción del espectáculo teatral. Muchos son los caminos por los cuales un docente puede orientar un proceso desde la dramaturgia del actor.

Desde la dimensión político/social, la dramaturgia del actor obliga al estudiante a ser un observador de sí mismo y de su entorno, pero no desde una contemplación idílica del ser y de la sociedad, sino precisamente desde la crítica reflexiva. No es para vanagloriarse en sus habilidades que el actor realiza día a día su entrenamiento, sino para descubrir de qué carece y cómo puede, a través de la práctica, subsanar esa carencia hasta convertirla en habilidad o fortaleza. De la misma manera la observación del entorno se traduce en una mirada crítica sobre el mismo:

Si represento a una persona como actor, debo hacerlo de tal modo que si lloro no incite al espectador a llorar conmigo sino a juzgar con emoción mi llanto: “ahora llora, pero en vano, demasiado tarde, ya no tiene objeto llorar”, se dirá el espectador. (Buenaventura, 1958, p. 187)

En la dimensión artística, la dramaturgia del actor, le permite al estudiante hacerse consciente de las implicaciones de sus acciones en relación con sus compañeros de escena, con los otros discursos y con el espacio.

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. Por más que el director quiera apropiarse la creación de esa imagen no lo puede lograr sino- digamos- jurídicamente puesto que, de hecho, él no la realiza en el escenario, no es a él a quien contempla el espectador, sino al actor- imagen. El autor también quisiera apropiarse la creación de la imagen pero no lo logra sino jurídicamente también. La verdad es que todos han contribuido a la elaboración de la imagen, todos son dramaturgos, pero a la hora de la verdad, en el momento en el cual, como dice Rosi Landi, existe el teatro, quien crea la imagen y es, a la vez, imagen, es el actor. (Buenaventura, 1981, p. 3)

Además establece una relación diferente con el propio oficio del actor en la cual la disciplina, el entrenamiento y la reflexión sobre la práctica son aquellas que marcan la diferencia en su quehacer. La dramaturgia del actor deja poco espacio para que el estudiante, resuelva los problemas escénicos, basándose únicamente en su talento: “Nosotros no sabemos la actuación que conviene a la obra, sino después de actuar mucho, después de ensayar mil modos de actuarla. Y ¿quién nos puede enseñar,

descubrir esa actuación, si no los actores?” (Buenaventura, 2008, p. 123)

De otra parte, el Repertorio es el espacio para comprobar si el proyecto de la obra llega al público de la manera que se espera, es entonces el espacio para replantear aquello que no funciona. Obliga al estudiante a considerar la importancia del público en su arte:

(...) una vez establecida con el público la relación que nosotros queríamos: una relación polémica, con debates tan diferentes como diferentes eran los públicos, el tema del espectáculo, sus implicaciones artístico-sociales, la estructura del texto escrito, todo era puesto en tela de juicio. Eso quería decir que el trabajo no estaba concluido sino que, por el contrario, apenas empezaba. (Buenaventura, 1979, p. 2)

Es por esto que en las temporadas, en la actividad diaria, siempre es necesario el espacio del diálogo con aquel que mira, y este diálogo obliga, si se hace con respeto, a revisar el material que se ha puesto a consideración, para afinarlo, para transformarlo si es preciso, en la permanente exploración por el sentido.

LA CREACIÓN COLECTIVA

La segunda estrategia que se puede plantear como una influencia que viene desde Buenaventura, es la Creación Colectiva. Ya señalamos arriba que hay muchos caminos para emplear la dramaturgia del actor en la creación escénica; pues bien, uno de ellos es el de la Creación Colectiva, tal y como lo señala Buenaventura: “La “creación colectiva “ no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes ha existido desde que hay teatro.” (Buenaventura, 1985, p. 43). Ahora bien, la Creación Colectiva, vista como la metodología de trabajo explorada por el TEC desde sus inicios como Teatro Escuela de Cali, y conceptualizada por el entonces Teatro Experimental de Cali, se aborda tanto desde la puesta en escena de un texto preexistente como en el proceso mismo de creación de un texto. Al respecto, el maestro nos dice:

Se suele reducir la creación colectiva al proceso de la elaboración del texto por los actores y oponerla al “teatro de autor”. La elaboración del texto por los actores, que es una posibilidad eventual y en ocasiones positiva de creación colectiva, no define a esta última en absoluto. (Buenaventura, 1985, p. 44)

En su dimensión pedagógica, la Creación Colectiva ha permitido reafirmar la idea del docente como un guía, como un organizador del material escénico. El docente con funciones de dirección es el ojo que está afuera, que determina, de acuerdo al proyecto de montaje, qué funciona y qué no, o en qué momento puede funcionar una idea escénica o no.

El trabajo por comisiones, en el cual, el grupo de actores se divide en subgrupos: comisión de vestuario, de música, de iluminación, de dramaturgia... y cada uno estudia y propone la construcción de uno de los discursos para luego plantearlo escénicamente, permite al estudiante profundizar en uno de los lenguajes escénicos, preparándolo para su vida profesional como Licenciado en Arte Teatral, posibilidad que se amplía al realizar tres montajes a lo largo de la carrera, teniendo la opción de hacer parte de diferentes comisiones para al final entender como un Hombre, o mujer, de teatro el tinglado escénico.

La Creación Colectiva, como pedagogía, genera espacios de escucha y de argumentación de propuestas; en una sociedad como la colombiana, en la que la posibilidad del diálogo es cada vez más necesaria, este tipo de método provee al estudiante-actor de un espacio en el cual no ganan las mejores ideas o sus proponentes, sino que gana el proceso, al igual le muestra en la práctica que “el papel lo aguanta todo”, no así la escena.

El método propone, además, un camino para el análisis de los textos, tendiendo puentes entre el contexto del autor y el propio, a través de la investigación documental y de las improvisaciones por analogías, con el fin de que los estudiantes apropien lo dicho en el texto.

De igual manera, cuando se trata de la creación de un texto nuevo, el método posibilita la observación y el estudio crítico del entorno así como de la problemática escogida para plasmar en la escena. Propicia un aprendizaje significativo, pues aquello en lo cual se indaga es cercano o se hace cercano a través de la dramaturgia del actor.

En la dimensión político/social, la Creación Colectiva establece en los modos de producción, un sistema de relaciones horizontales, en las cuales es el proyecto mismo el que pone los derroteros y no el director. Plantea el resultado como una visión polifónica sobre un asunto o texto, y no como el discurso de una sola voz al respecto. El teatro aparece como lugar de encuentro entre diferentes lenguajes, diferentes artes: Con cualquier metodología, la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca -de hecho y de derecho- como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje. (Buenaventura, 1985, p. 44)

El montaje se completa a través del encuentro con el espectador. Por tanto los foros, después

de las funciones o muestras, son piedra angular en la formación en la Facultad de Artes Escénicas; el mecanismo puede variar, pero siempre se necesita de la interlocución con ese otro que es el público.

En cuanto a la dimensión artística la Creación Colectiva posibilita el encuentro de estéticas diversas y la constante búsqueda por la renovación y el estudio de las estrategias implementadas para decir lo que se quiere decir. Nuevamente aparece la idea del trabajo y la disciplina como los facilitadores de la creación, el arte como el lugar, no de unos pocos con talento, que inspirados por la musa realizan obras en las cuales los mecanismos empleados no son conscientes o precisos, sino como:

(...) un proceso de producción que organice la participación creadora de los actores en todas las etapas y niveles del discurso del espectáculo puede ser el genotexto de textos que no sean meras imitaciones o adaptaciones de la tradición o la vanguardia del teatro occidental, de textos que elaboren su lenguaje y sus personajes con las realidades que hoy y aquí vivimos, mediante esa asimilación de todas las influencias que sólo da la madurez de una expresión artística. (Buenaventura, 1985, p. 45).

En ese sentido, el arte teatral se enarbola como un lenguaje simbólico que atiende a unas necesidades concretas de relación entre el artista y su entorno. Consolidación de una Dramaturgia Nacional. En tercer lugar, se encuentra la búsqueda de una dramaturgia nacional a través de la cual se escuchan escuchan las voces de los que han permanecido callados por la hegemonía cultural.

Desde los primeros años de la Escuela Departamental de Teatro, Buenaventura identificó la necesidad de hablar en la escena de los temas que azotaban a Colombia y por extensión a los países latinoamericanos, así como de relevar las tradiciones populares, invisibilizadas por las obras extranjeras. Buenaventura entiende el teatro como un medio que posibilita una mirada crítica al entorno y por tanto lo asume como una oportunidad para que, tanto actores como espectadores, elaboren puntos de vista y apropien las razones del momento presente.

Así los procesos de enseñanza de lo teatral empiezan a indagar en los referentes culturales, históricos y políticos que han estado sesgados por una sola visión o que, en el caso de la tradición, han permanecido en la sombra de lo que se consideraba Teatro. Los estudiantes entonces, a través de la Creación Colectiva y la dramaturgia del actor, contribuyen en la generación de nuevas historias y temas, así como en las nuevas maneras de tratar los temas clásicos:

La reconquista de la dramaturgia del actor (con el rigor y las precisiones que hemos exigido antes) es, por lo tanto -pensamos nosotros-, una condición indispensable para la creación de una dramaturgia nacional y latinoamericana y para la renovación del teatro en general, para salvarlo de ese síndrome mortal que son las repeticiones “ multinacionales” de un éxito. (Buenaventura, 1985, p. 45).

En la dimensión pedagógica la consolidación de una dramaturgia nacional, plantea la creación escénica como un espacio en el que, para los estudiantes como sujetos sociales,

es relevante que, a través del teatro, su voz sobre un particular sea alzada y escuchada, construyéndose un ambiente de aprendizaje significativo y un compromiso con lo que se dice y cómo se dice.

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 sólo aquí, sino en cualquier parte. (Buenaventura, 1985, p. 46).

En la dimensión político/social este aspecto es clave para desarrollar competencias en la observación y lectura de contextos, al tiempo que los pone en una actitud de indagación sobre las causas y consecuencias de acontecimientos históricos, así como en la búsqueda de historias, temas, obras y manifestaciones de la tradición popular.

En la dimensión artística, el impacto se puede incluso cuantificar en la cantidad de obras que se han escrito a partir de los procesos formativos de la Facultad desde que era la Escuela Departamental de Teatro: más de cuarenta obras originales y aproximadamente 20 adaptaciones de textos de diferentes tipologías, así como versiones teatrales de textos ya existentes: “Resumiendo: consideramos nuestros espectáculos aportes discutibles y discutidos a la construcción de una cultura de liberación y no de una cultura de repetición y de divulgación” (Buenaventura, 1981, p. 8)

Para finalizar es importante expresar el cómo esta búsqueda de acercamientos, afinidades y/o divergencias, entre los materiales elaborados por Buenaventura en diálogo con una práctica constante y desde una visión en la cual el Teatro como arte es una disciplina que produce conocimiento de lo humano, lo social, lo político y cultural con el modelo pedagógico de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, es una búsqueda que apenas comienza y en la que es necesario no solo identificar el punto de partida sino cómo la apropiación de las anteriores estrategias han resultado en derivaciones, versiones y/o nuevas visiones las mismas.

Fuentes Citadas:

Buenaventura, E. (1958) "De Stanislavsky a Brecht". *Revista Mito*. Año IV. No. 21

_____ (1979) *Ensayo de dramaturgia colectiva. Material mimeografiado.*

_____ (1981a) *Situación actual del teatro en América Latina. Coloquio sobre el Teatro en el marco del V Festival de Teatro del Tercer mundo. Material mimeografiado.*

_____ (1981b) *Sobre Dramaturgia. Charla dictada en la Candelaria. Material mimeografiado.*

_____ (1985) "Actor, Creación Colectiva y Dramaturgia Nacional". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. 22 Número 4.

_____ *Notas sobre kinesis y proxemia. Material mimeografiado.*

_____ (2008). "Carta a los nuevos directores de obras del TEC". *Revista Papel Escena*. No. 8. Instituto Departamental de Bellas Artes. Cali.