

Recepción: 01/10/2005

Aprobación: 23/07/2006

## ENRIQUE BUENAVENTURA: ACERCA DE UN “HOMBRE DE TEATRO” QUE TRANSFORMÓ LA ENSEÑANZA TEATRAL EN COLOMBIA

Mario Cardona Garzón  
Universidad de Antioquia

### RESUMEN

*El presente artículo es un resumen del proyecto de investigación sobre los aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la formación teatral en Colombia, presentado para optar al título de Doctor en Ciencias de la Educación en el proyecto interuniversitario Red de Universidades de Colombia. Rudecolombia. La hipótesis que orienta la investigación es: si en la teoría teatral y en la producción artística del maestro Enrique Buenaventura se detectan principios pedagógicos, didácticos y curriculares, entonces, se podría diseñar un modelo pedagógico que dé identidad histórica a la Educación Teatral Superior en Colombia.*

**Palabras clave:** teatro, dramaturgia, currículo, pedagogía.

## ENRIQUE BUENAVENTURA: ABOUT A “MAN OF THEATER” WHO TRANSFORMED THE THEATRICAL TEACHING IN COLOMBIA

Mario Cardona Garzón  
Universidad de Antioquia

### ABSTRACT

*The present article is a summary of the research project about the pedagogic, didactic and curricular contributions of Master Enrique Buenaventura to the theatrical formation in Colombia, presented to obtain the title of Doctor in Education Sciences in the inter universities project denominated Red de Universidades de Colombia (Colombia Universities Net), Rudecolombia. The hypothesis orienting the research is: if in Master Enrique Buenaventura’s theatrical theory and artistic production pedagogic, didactic and curricular principles are detected, then a pedagogic model that gives historical identity to the University Theatrical Education in Colombia could be designed.*

**Key words:** *theater, playwriting, curriculum, pedagogy.*

Teniendo en cuenta aspectos fundamentales de la historia del teatro en Colombia, podemos decir que en la segunda mitad del siglo XX se produjo un fenómeno social<sup>1</sup> y cultural con importantes repercusiones en el campo de las Artes escénicas, el cual possibilitó el desarrollo de un movimiento teatral<sup>2</sup> y gremial que cubría todas las regiones del país, agrupándose en la Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T)<sup>3</sup>, organización que actualmente convoca grupos, a nivel nacional, para la realización del Festival Alternativo de Teatro, paralelo al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

La Corporación Colombiana de Teatro se fundó en Bogotá en el año de 1968, a partir de un encuentro de trabajadores del arte y la cultura. Esta entidad logró reunir en su mejor momento a más de 450 grupos de teatro, conformados por actores y actrices profesionales, aficionados, campesinos, estudiantes universitarios, obreros, entre otros. Según Arcila (1983), se realizaron actividades de gran trascendencia, tanto en el ámbito nacional como regional; entre éstas se convocó, en diferentes ciudades del país, a varios congresos de carácter gremial y reivindicativo; en el primero de ellos, realizado en 1978, en sus documentos conclusivos se habla de la elaboración de un proyecto de formación como mandato a la C.C.T por parte del Congreso; para esta fecha es alta la demanda de talleres y seminarios de capacitación y formación superior en el país.

En este sentido, debe considerarse como precursora de las escuelas de formación actoral en Colombia a la *Escuela Nacional de Arte Dramático*, creada en 1951 en Bogotá, constituyéndose en uno de los principales centros de formación del país, tal como lo reseña Pardo (1990: 5–11), pese a que nunca tuvo el *status* de escuela superior. De igual importancia es la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Cali, donde surge el Teatro experimental de Cali, escuela que cuenta con un bachillerato teatral y ofrece formación a nivel superior, a la cual se le reconocen importantes logros en su trayectoria.

Ya para 1978, el 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) articular la investigación a la experimentación y a la producción permanente, literaria y teatral; 2) articular la docencia a un proceso dialéctico: investigativo, experimental y productivo” (Buenaventura y Vásquez, 1978: 8, 9).

Estos nuevos planteamientos teóricos, fruto de largos años de trabajo en los grupos independientes, empiezan a ser sistematizados y reflexionados para

constituir planes de estudio, lo cual hizo necesario socializarlos en encuentros de teatreros y de las nacientes escuelas de formación teatral; en este sentido, se realizaron en el país varios Encuentros Nacionales de Escuelas Superiores de Teatro: el primero de estos, en Bogotá, en 1975 con la asistencia de Santiago García, Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura, con el objetivo de diseñar el plan de estudios para la ENAD; el segundo encuentro, en Medellín en 1980, para el diseño y revisión del programa de la Universidad de Antioquia, y en Cali, 1981, se lleva a cabo un encuentro de escuelas con ejercicios de estudiantes; igualmente, en 1997 se realiza una discusión sobre los planes de estudio de las diferentes escuelas del país. Luego, en 1998, el Ministerio de Cultura cita a un encuentro en Cartagena sobre los programas de estudio de teatro; posteriormente, en la ciudad de Medellín, en el 2000, se propone un estudio sobre los currículum a nivel universitario; para el 2003, en Cali, se trabaja sobre el texto de la *Penúltima Cena* de Fabio Rubiano. Los últimos encuentros han abordado el tema de la investigación en el campo del teatro, presentando su estado general; sin embargo, se observa que las conclusiones de dichos encuentros tienen un carácter muy provisional, lo que no ha permitido todavía una producción teórica en la que se reconozca lo mejor de la tradición del Nuevo Teatro Colombiano y de sus exponentes en el campo pedagógico.

Es así como se puede afirmar que no se ha constituido una comunidad académica en la cual se generen conceptualizaciones, debates, reflexiones en torno al problema pedagógico y a la formación teatral propiamente dicha. Sólo se ha atendido a la administración del currículo y a los problemas propios del devenir universitario. En este sentido, podemos aseverar que es escasa la investigación en torno a la obra de maestros que han brindado un legado importante para futuros desarrollos de la educación teatral en el país.

Uno de estos maestros es Enrique Buenaventura (Cali, 1925–2003), en cuya obra se puede rastrear una propuesta pedagógica en torno a la formación de actores, que planteó y reflexionó en diversos documentos, fruto de su práctica activa, de más de 20 años, como docente de la Universidad del Valle y como director del TEC durante la mayor parte de su vida; sobre todo, de este material existe muy poca investigación.

Por tal razón, se pretende diseñar una propuesta curricular para la educación superior en teatro, desde los planteamientos del maestro Enrique Buenaventura y de los trabajos sobre formación actoral llevados a cabo por el T.E.C. Se aspira, por lo tanto, a llenar un vacío en la investigación teatral en Colombia y particularmente en el campo de la pedagogía, máxime cuando hoy día existen en funcionamiento en el país 13<sup>4</sup> escuelas de formación de licenciatura y maestro en arte dramático.

El maestro Enrique Buenaventura era cabalmente un hombre de teatro, un artista creador que logró dimensionar su arte a nivel nacional e internacional, plasmado en una labor continua con el Teatro Experimental de Cali, T.E.C, que se crea en 1955 y a la fecha ofrece una actividad cultural y teatral permanente en su sede en la ciudad de Cali<sup>5</sup>.

La obra sobre teoría teatral de Enrique Buenaventura está conformada por 110 documentos originales, entre ensayos, artículos, ponencias, proyectos de investigación que, a su vez, se dividen en 9 líneas temáticas, según la investigación documental: “*Enrique Buenaventura: clasificación y documentación de su obra teórica*”, adelantada por el Grupo de Investigación en historia, teoría y práctica del teatro del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, y realizada en el año 2004. Estas 9 líneas están constituidas así:

Líneas Temáticas	No. de documentos	Unidades de Análisis
<b>Antropología:</b> En su conjunto 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.	47, 69, 70 y 90	4
<b>Historia:</b> Es la manera en que un texto o una representación hablan de su época, su vínculo con la historicidad; el problema más delicado es comprender la relación entre Dramaturgia e historia; toda obra dramática hace intervenir una temporalidad y representa bajo este aspecto un momento histórico de la evolución social; la relación del teatro con la historia es, en este sentido, un elemento constante y constitutivo de toda dramaturgia.	27, 42 y 96	3
<b>Creación colectiva:</b> Es un método de trabajo desarrollado por el teatro Experimental de Cali, en donde la exigencia mayor es que sea un teatro de investigación que exige, para estar a la altura del objetivo, una alta cualificación y polivalencia en los participantes.	13, 21, 24, 35, 41, 48, 92, 93	8

Líneas Temáticas	No. de documentos	Unidades de Análisis
<p><b>Bertolt Brecht:</b> Este autor, ya clásico 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 suministre 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.</p>	<p>1, 3, 50, 50C, 50D, 78, 88</p>	<p>7</p>
<p><b>Adaptaciones:</b> 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 dramático a partir del texto destinado a ser escenificado.</p>	<p>2, 7, 9, 11, 12, 17, 18, 22, 28, 29, 30, 31, 50E, 77, 89, 95, 97</p>	<p>17</p>
<p><b>Enseñanza Teatral:</b> 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.</p>	<p>6, 16, 34, 36, 38, 39, 59, 61, 66, 76, 81, 85</p>	<p>12</p>
<p><b>Lingüística:</b> Desde un punto de vista metodológico, la lingüística es una ciencia privilegiada para el estudio de la práctica teatral; y no solo en lo que atañe al texto –sobre todo en los diálogos–, lo que es de todo punto evidente por ser verbal su materia de expresión, sino también en lo tocante a la representación, dada la relación existente entre los signos textuales y los signos de la representación.</p>	<p>19, 44, 50, 53, 56, 58, 64, 65, 67, 71, 71<sup>a</sup>, 73, 74, 82, 86</p>	<p>15</p>

Líneas Temáticas	No. de documentos	Unidades de Análisis
<b>Teatro y cultura:</b> Este conjunto de documentos relacionan el núcleo temático teatro y cultura; aquí clasificamos las unidades de análisis que abordan temas como identidad, concepto de cultura, neocolonialismo, recepción de la obra, ideología, política, y son los estudios que Enrique Buenaventura realiza en torno a conceptos con amplia movilidad social, como es el caso de cultura.	4, 5, 8, 10, 14, 15, 20, 23, 25, 26, 32, 33, 37, 40, 43, 45, 46, 51, 52, 54, 57, 62, 72, 83, 84, 87, 93, 94, 98, 99	30
<b>Dramaturgia:</b> La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica o la poética del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.	48, 55, 60, 63, 68, 68 <sup>a</sup> , 75, 79, 80	9

**Tabla 1. CARDONA, Mario, Coordinador Grupo de Investigación Teatral Universidad de Antioquia Documentos teoría teatral de E. B. 2004; los números corresponden a una clasificación cronológica de los documentos, y la unidad de análisis es cada documento, el cual es tomado como un núcleo del que se extraen diferentes temáticas, conceptos, categorías y nociones para el análisis.**

La obra está compuesta, además, por una vasta producción en torno al componente pedagógico; prueba de ello son los aproximadamente 25 documentos en los cuales aparecen los conceptos de formación, enseñanza teatral, currículo y didáctica del teatro. Estos documentos de base fueron escritos en el período comprendido entre el año 1958 y el año 2003; muchos de ellos expresan una postura frente al mundo, que dan cuenta de un pensamiento estético, filosófico, político y de la Visión de Hombre de Teatro que en su práctica desarrollaba el maestro Buenaventura; dan cuenta, además, de la intertextualidad e interdisciplinariedad asumida por el autor a lo largo de su vida, en tanto se relacionan con campos como la lingüística, las ciencias políticas, la historia, la

antropología, el psicoanálisis, la kinesis, la proxemia, la etnografía, la música, la pintura, entre otras.

En los documentos de Buenaventura, se plantean algunos aspectos que es pertinente relacionar con una corriente pedagógica determinada y con los componentes de la didáctica, como sistema complejo.

Así las cosas, para efectos de esta investigación, se va a entender por *pedagogía*: “[...] un campo del conocimiento al interior de las ciencias sociales cuyo objeto de estudio es la formación de los hombres y de las mujeres que integran una sociedad. El estudio de la pedagogía nos permite orientar la educación de las personas en el seno de una sociedad” (González, 2005: s.p.i); igualmente, dentro de la pedagogía habría que contemplar, como lo sugiere González, una serie de modelos o representaciones ideales del mundo que se van transformando para determinar lo que son las corrientes pedagógicas.

Teniendo en cuenta esto, parece claro, en Buenaventura, la existencia de un ideal de hombre: “el Hombre de Teatro”, que según él “[...] se inscribe en los procesos teóricos prácticos del teatro moderno y del Nuevo Teatro Colombiano. Al proponerse el plan una sólida crítica y dialéctica planteando la formación de hombres de teatro” (Buenaventura, 1978: 9 –10), artistas que hacen de su práctica algo significativo desde la creación de lenguajes no codificados ni normativos, sino, más bien, transformativos de la realidad social. Sería, entonces, necesario, dentro de la investigación, entrar a determinar las características propias de ese concepto de hombre de teatro y, por lo tanto, de las competencias, habilidades y destrezas que propone en su plan de formación integral.

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.

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 período en el cual escribe el maestro, o, al menos, no han logrado unificarse en la enseñanza del teatro, desde una concepción de formación profesional.

Ahora, *la didáctica* se constituyó en un concepto teórico fundamental para el desarrollo de esta investigación en torno a la obra de Buenaventura, en tanto

“tiene como objeto de estudio el proceso docente–educativo que articula los procesos de enseñanza y de aprendizaje” (González, 2005: s.p.i). El proceso docente – educativo del que habla González, permite, lo que en palabras de Chevallard es, la transposición didáctica: “[...] paso del saber sabio al saber enseñado, y por lo tanto a la distancia eventual, obligatoria que los separa, da testimonio de ese cuestionamiento necesario, al tiempo que se convierte en su primera herramienta” (Chevallard, 1991: 16).

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

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

En este mismo sentido, habría que ubicar los componentes del sistema didáctico más importantes en el trabajo de Buenaventura, el cual es el de las estrategias metodológicas para la enseñanza y el aprendizaje del teatro; es pertinente, por lo tanto, recordar que la estrategia como concepto didáctico, “[...] permite desarrollar destrezas útiles para abordar la resolución de problemas con mayor confianza, es decir, consiste en organizar y formular un plan que decida las acciones a emprender para alcanzar un objetivo [...]” (González y Otros, 2002: 23).

Entre las estrategias didácticas innovadoras, propuestas por Buenaventura, se puede ubicar *El taller central*, que según este autor,

*[...] puede caracterizarse como el eje de la investigación en pedagogía teatral. A él confluyen los estudiantes de todos los cursos y semestres, sin distinciones institucionales de saber, posibilitándose que el trabajo (práctico y teórico) que realizan los estudiantes más*

*avanzados, sea conocido por los más nuevos y viceversa. El taller central es el espacio de trabajo, interdisciplinario y colectivo, más importante del Plan de Estudios: lo estructura –del primero al octavo semestre–, teórica y prácticamente atraviesa los diferentes ciclos de estudio. De manera metodológica el taller central funciona un día a la semana y a él asisten los profesores que laboran en los diferentes semestres y cursos del plan. Concretamente, es un taller de investigación que trabaja sobre temas o problemas– objetos de estudio fundamentales del trabajo teatral. Cada uno de estos problemas o temas es preparado en reuniones del personal docente; más adelante, y semanalmente, por estudiantes y profesores (Buenaventura, 1978: 10–12).*

Otro componente fundamental de esta metodología, son los *talleres de expresión corporal*, en donde el cuerpo actúa como medio expresivo y estético y, por lo tanto, son la kinesis y la proxemia los referentes teóricos centrales en este trabajo teatral y de actuación escénica. Según Buenaventura (1985), el actor debe hacer conciencia del carácter colectivo y totalizador del Nuevo Teatro y, de esta forma, convertirse en “signo que elabora signos”; igualmente, conscientizarse de la función crítica en relación con los espectadores y con la sociedad en general, que le corresponde. Es así como el actor le debe dar un lugar preponderante a su gestualidad, desplazamientos y relación con los objetos, y a medida que adquiere dominio, selección y manejo de escenario, crear contextos para el público.

Por otro lado, el *método de creación colectiva* se constituye en un método propio del T.E.C, aplicado en América, Europa y Estados Unidos, para, sostiene el maestro: “[...] desarrollar la improvisación, a fin de que los actores tengan una participación creadora en la elaboración del espectáculo teatral” (Buenaventura, 1996: 46).

Ahora, es pertinente relacionar los componentes anteriores con lo curricular de la propuesta de Buenaventura, entendiendo por *currículo*, según González y Álvarez (2002: 78), ese componente mediador entre el proyecto cultural de una sociedad y el proyecto de una institución. Desde esta perspectiva, el aspecto curricular de la propuesta de Buenaventura traduce la cultura teatral que los grandes maestros han generado, en aplicación directa al plan de formación de las nuevas generaciones del teatro en Colombia, para el caso de la Escuela de Arte Dramático de Univalle (1980–1992), particularmente, y en las otras que han tenido referencias de ésta.

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

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

Por lo anterior, este proyecto<sup>6</sup> 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, desde la formulación de la siguiente pregunta: ¿Cómo se posibilita la traducción de una teoría teatral en una propuesta pedagógica para la Educación Superior?, la cual se justifica ya que, específicamente en el campo de la pedagogía, no se le ha dado respuesta, según los estudios revisados hasta el momento.

## RESUMEN DEL ESTADO DEL ARTE

Debido a lo vasto de la producción teórica y artística del maestro Buenaventura, algunos estudiosos del teatro latinoamericano se han dedicado a rastrear en sus obras componentes humanistas que la sitúan como un paradigma de la dramaturgia y la producción artística, pero raras veces se le ha visto como un pedagogo del teatro, como es el caso del trabajo de Lamus, 2000. Existen también artículos y estudios que se han realizado sobre el teatro en Colombia, publicados en diferentes revistas y en los cuales se ha mencionado aspectos del componente pedagógico en general; algunos, además, reseñan el aporte de Buenaventura, como es el caso de la tesis de la profesora Rizk (1990: 456), en tanto que otros han intentado pasarlo por alto y desconocerlo o transformarlo, según sus intereses, tal como lo afirma Lamus:

*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 partir del recorrido historiográfico que hace Lamus, titulado *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, llega a concluir que sobre el Nuevo Tea-

tro, impulsado por Buenaventura, y otros, más estudios se ha realizado hoy en día, en tanto “[...] se cohesionó como movimiento, se basó en una teoría prestigiosa que arrojó un proceso creativo, un texto dramático, 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” (Ibíd., 48), como es el caso de los estudios en pedagogía teatral.

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

Posteriormente, en un artículo titulado *Hacia un teatro pedagógico*, Domenici (1996) señala la pobreza técnica del programa de Teatro de Enrique Buenaventura vigente hasta 1992, en el cual debía ser superado y cambiado el ideario pedagógico, en tanto ya no resolvía las contradicciones. Según el autor, “La utopía creada por el Grupo-escuela, es problemática, en tanto no se puede reunir en una sola estructura dos finalidades que se autoexcluyen” (Domenici, 1995: 23), y propone, en consonancia, unos objetivos que giran sobre dos grandes temas: el cuerpo del actor, desde la mirada de la antropología teatral (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.

En los artículos examinados de Domenici, se hace un estudio de los fundamentos del primer plan de estudios de Arte Dramático en Univalle, encontrándose que no hay una formulación teórica consistente que permita justificar el cambio y desaparición de dicho plan concebido por Enrique Buenaventura,

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

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

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

En conclusión, Enrique Buenaventura es un gran humanista y el movimiento iniciado con el Nuevo Teatro Colombiano, pese a sus detractores, es una fuente de conocimiento artístico. 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.

## METODOLOGÍA

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

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

De esta manera se quiere traducir, bajo postulados histórico –hermenéuticos, el saber artístico del maestro Enrique Buenaventura, diseñando un modelo pedagógico para la Educación Superior en el campo teatral en Colombia.

## NOTAS Y CITAS

1. LAMUS OBREGÓN, Marina (2000). Estudios sobre la Historia en Colombia, ensayo. Bogotá: Panamericana, p. 54. “La tragedia de la violencia que según los estimados prudentes, cobró cerca de 300.000 víctimas, es un período que se extiende desde 1948 hasta 1958 y que se ubica en un extenso territorio desde la región andina hasta los Llanos Orientales. Este período, 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, 1986: 183). En este contexto, el teatro pone en escena episodios históricos de la violencia que choca con las políticas gubernamentales, lo cual termina beneficiándolo.
2. BUENAVENTURA, Enrique (1983). *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*. Cali: Publicaciones T.E.C. p. 29. 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”.
3. En cuya sede (sala Seki Sano) se ofrece una programación permanente, que incluye el seminario de investigación teatral dirigido por el maestro Santiago García.
4. Directorio Escénico Colombiano, Escuelas, Dirección Nacional de Artes, Ministerio de Cultura, 1998. pp. 115 a 117.
5. BUENAVENTURA, Enrique (1969). Qué es el T.E.C. Cali: Publicaciones T.E.C. p. 2. “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”.
6. El resumen que se presenta, hace parte de la investigación que se está efectuando y que corresponde a los años 2006–2007; por tal motivo las apreciaciones que se enuncian no tienen un carácter definitivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCILA, Gonzalo (1983). *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá: Ceis. p. 208.
- BUENAVENTURA, Enrique & VÁSQUEZ ZAWADSQUI, Carlos (1978). *Plan de estudios licenciatura en arte dramático de la Universidad del Valle*. Cali.
- BUENAVENTURA, Enrique (1969). *Qué es el T.E.C.* Cali: Publicaciones T.E.C.
- \_\_\_\_\_ (1979). *La enseñanza teatral*. Cali. p. 4. s.p.
- \_\_\_\_\_ (1983). *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*. Cali: Publicaciones T.E.C. (enero 12) p. 29.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Notas sobre kinesia y proxemia*. Cali. p. 9. s.p.i.
- \_\_\_\_\_ (1996). “La vida del hombre”. En: *Papel Escena*. Cali (febrero) p. 46.
- CARDONA, Mario (investigador principal). *Enrique Buenaventura: clasificación y documentación de su obra teórica*. Grupo de investigación teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia. Acta del Consejo de Facultad 007 del 11 de julio de 2003.
- CHEVALLARD, Yves (1991). *La transposición didáctica*. Francia: Aique. p. 196.
- DE VELASCO, María Mercedes (1986). “Antecedentes históricos del nuevo teatro”. En: *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Memoria. p. 207.
- DIRECTORIO ESCÉNICO COLOMBIANO (1998). *Escuelas*. En: Centro de Documentación Escénica, Dirección Nacional de Artes. Bogotá. pp. 115–117.
- DOMENICI, Mauricio (1995). “Hacia otro modelo de formación teatral”. En: revista *Gestus*. Bogotá. No. 6 (Agosto). pp. 23–24.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Hacia un teatro pedagógico*. Falta precisión en el dato.
- GADAMER, H.G. (1997). *Verdad y Método I y II*. Salamanca: Sígueme. p. 697.
- GONZÁLEZ, AGUDELO, Elvia María, et al. (2002). *La formación en investigación para la docencia en educación superior*. Universidad de Antioquia. s.p.i.
- GONZÁLEZ AGUDELO, Elvia María (1998). *Corrientes pedagógicas contemporáneas*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Conceptos fundamentales para la modelación en pedagogía*. Documentos UN, Medellín. s.p.i
- \_\_\_\_\_ (2006). *Sobre la hermenéutica o acerca de las múltiples lecturas de lo real*. Medellín: Universidad Eafit. p. 120.
- LAMUS, Marina (2000). *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*. Mención ensayo histórico, teórico o crítico, el arte colombiano de fin de milenio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, Panamericana. p. 54.
- PARDO, Manuel (1990). “Escuela Nacional de Arte Dramático”. Reseña histórica. En: Revista *Gestus*. Escuela Nacional de Arte Dramático. Bogotá, año 1. Vol. 2. pp. 5–11.
- RIZK, Beatriz J. (1990). *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar al título de Doctor en Filosofía. The City University of New York. p. 456.