

Recepción: 23/09/2009  
Aprobación: 14/11/2009

## EL MÉTODO DE CREACIÓN COLECTIVA EN LA PROPUESTA DIDÁCTICA DEL MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA: ANOTACIONES HISTÓRICAS SOBRE SU DESARROLLO\*

Mario Cardona Garzón  
Universidad de Antioquia

### RESUMEN

En este artículo se quiere destacar la contribución que hace el Maestro Enrique Buenaventura en el panorama de los métodos existentes para la enseñanza del teatro en Colombia. Se resalta la diferencia que él mismo propone entre un método para la formación de actores y un método para la creación colectiva, el cual, a su vez, como proceso forme a los actores; también es pertinente señalar la relevancia que tiene para el teatro latino-americano la existencia de un método colectivo en un contexto históricamente individualista. Se realiza un análisis hermenéutico de reflexión crítica, comprensión y síntesis sobre los documentos teóricos del Maestro.

**Palabras clave:** teatro, Método de Creación Colectiva, improvisación, didáctica, análisis del texto.

# THE METHOD OF COLLECTIVE CREATION IN THE DIDACTIC PROPOSALS OF MAESTRO ENRIQUE BUENAVENTURA: ANNOTATIONS ON ITS HISTORICAL DEVELOPMENT

Mario Cardona Garzón  
University of Antioquia

## ABSTRACT

The article highlights the contributions made by Enrique Buenaventura to existing methods of teaching theater in Colombia. It highlights the differences he proposed between the methods for training actors and methods for collective creation, which in turn affect the actors' formation process. The article also notes the relevance to Latin American theater in which the master advocates a collective method in a historically individualistic context. The article undertakes a hermeneutic analysis of critical thinking, understanding, and synthesis of theoretical documents by the Master.

**Keywords:** theater, Method of Collective Creation, improvisation, teaching, analysis of the text.

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

**Enrique Buenaventura**

## **1. PRIMERAS PALABRAS, HACIA EL MONTAJE DE UNA OBRA EN EL TEC**

¿Qué se entiende por método? Para responder a esta pregunta, 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”<sup>1</sup>. En este sentido, ya para la época de 1967, el Maestro Enrique Buenaventura, pedagogo, *Hombre de teatro*, empieza a perfilar la necesidad de un método que diera orden y trazara caminos en la construcción del discurso de montaje en el teatro, 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. 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. En este periodo, comprendido entre 1967 a 1975, el Teatro Escuela de Cali 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”<sup>2</sup>.

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. En este sentido, la inteligencia de Buenaventura-director está en comprender pedagógicamente ese nuevo reto; no se trata solo de alumnos para formar, sino de alumnos que acceden al nivel de la profesionalización; entonces, este tránsito parte de un modelo de compañía teatral para convertirse en un equipo posibilitador de una nueva estructura, con una metodología de trabajo; dice Buenaventura que el trabajo del TEC en esta nueva etapa está precedido y acompañado por la investigación a diferentes niveles: histórico, sociológico, político e investigación científica en torno al propio trabajo artístico.

Obsérvese la aparición del concepto de investigación científica, lo cual no deja de ser una innovación en los logros alcanzados durante los procesos precedentes a esta etapa y la implementación de la experiencia que permite llevar a la práctica dichos conceptos; es el caso del *Ubu Rey*, que nos servirá de ejemplo, pues en este proceso aparece un nuevo director acompañado de un colectivo de dirección que necesariamente va a democratizar el método de trabajo. Con esta obra, el TEC da inicio a un camino que ya se venía labrando, por lo cual Buenaventura se pregunta: ¿por qué escogimos el Rey Ubu?, y responde al respecto:

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

El hecho pedagógico así planteado requiere de una comunión propia con la 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, 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 ser adaptados.

Ahora viene la responsabilidad: el trabajo de reelaboración del texto debe ser confiado a un dramaturgo, en tanto los textos reelaborados por actores suelen perder belleza literaria. Con el ánimo único de ilustrar la dimensión del trabajo puesto 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 Ubu, de análisis de la fábula, de propuestas escenográficas y musicales; para después de este proceso pasar a los ensayos; pero como en ese momento están en procura de establecer un Método de Creación Colectiva, empieza a aparecer en el proceso una herramienta fundamental para el trabajo teatral: la improvisación, 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 denomina: *¿Cómo se monta una obra en el TEC?*<sup>4</sup>, y se constituye en uno de los primeros documentos que presenta los antecedentes del Método de Creación Colectiva.

## 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 quisiera también, en esta carta, hablarles de mi experiencia personal en la dirección teatral”<sup>5</sup>. En tales palabras, Buenaventura está planteando una colectivización de este oficio, reconoce la importancia para la institución de que otros integrantes se comprometan con las dificultades y responsabilidades de los 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; en tanto, ya hay miembros en el grupo capaces de asumir el proceso de dirección, y tratando de clarificar este proceso, escribe en 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”<sup>6</sup>; la autonomía a que se refiere es la de la obra de arte y éste será uno de los principios en los cuales se apoyará el método.

Como se puede ver, esta carta propone algunas 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. La propuesta que empieza a perfilar Buenaventura es todo lo contrario y dicha carta es testigo en tanto invita a ceder esta responsabilidad, compartir funciones y elevar el nivel intelectual del grupo. 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 con la autonomía de la obra de arte, este concepto previo deberá transformarse. Así las cosas, posteriormente se da un trabajo frente al concepto de identificación, en donde, citando a Brecht, nuevamente se declara partidario de la identificación en cierto momento durante los ensayos, pero no cree en su uso 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”<sup>7</sup>. Finalmente, dice Buenaventura en su carta: “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”<sup>8</sup>. De esta manera se está anunciando el Método de la Creación Colectiva como una urgencia y una necesidad para el trabajo práctico.

### 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, en un principio, funcionó de esta manera: un director, un grupo de actores y un empresario estatal, y la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. En este caso, el director escogía las obras, las montaba con los actores y éstas eran una especie de instrumento del gobierno para llevar ‘cultura’ al pueblo.

Así las cosas, sostuvo Buenaventura: “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”<sup>9</sup>. Vemos que Buenaventura demuestra un interés particular por el contexto social, que no es ajeno a los grandes cambios de la época: Revolución Cubana, Mayo del 68, el Frente Nacional, Huelgas y protestas estudiantiles, Movimiento hippie, El nadaísmo, entre otros episodios históricos. Más adelante, Buenaventura sostiene: “Nos lanzamos a la aventura tímidamente con *La Celestina* por los años 64-65, luego más de lleno con ‘*Ubu Rey*’ y sólo en ‘*El fantoche de Lusitania*’ (1969) pudimos ir encontrando las tablas de salvación que nos rescataran de un caótico y demográfico naufragio [...] Las tablas de salvación fueron pequeños hallazgos que se iban uniendo hasta constituir la balsa que tenemos ahora: un método de trabajo colectivo”<sup>10</sup>. Como se puede inferir del montaje de *La Celestina*, el equipo aprende la complejidad de la novela y de las fuerzas sociales representadas en sus personajes; del carácter de este montaje se salta a otra experiencia ubicada en el polo opuesto, como ya se dijo, que es *Ubu Rey*, para continuar con una pieza del teatro documento de Peter Weiss, *El canto del fantoche lusitano*, que trata el tema de la liberación del dominio francés por parte

de Angola y 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 permite un mejor equilibrio en las relaciones actor-director-autor, la cohesión del equipo y su interacción bajo un propósito común. El método encara el texto no como concepto o como literatura, lo hace como conflicto y al ser problematizado busca la historia, la anécdota, el tema, para, de este modo, enfrentarlo 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”<sup>11</sup>.

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

#### **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 documento, que lleva el título de *Apuntes para un Método de Creación Colectiva* (1971), procura ya un trabajo más maduro y claro; en cuanto a sus objetivos, dice Buenaventura: “el método es la condición necesaria del trabajo colectivo”<sup>12</sup>.

Así las cosas, una tarea de creación artística requiere necesariamente de un método para su realización; sin embargo, en la historia de nuestro teatro son pocos los métodos propios<sup>13</sup> o las propuestas didácticas para la puesta en escena; generalmente quedan libradas a la manera particular en 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 el cuestionamiento hacia la autoridad del director, desde las improvisaciones; otra ruptura es la concepción del

director, que se cuestiona a partir de la etapa analítica del método; de esta manera, se pasa del estudio cuidadoso y riguroso, que elaboraba el director para la puesta en escena de una obra, a un análisis del texto colectivamente, como trabajo de mesa. Dice Buenaventura: “lo primero es leer cuidadosamente el texto en grupo, tratando de entenderlo cabalmente a nivel lexicográfico. Lo segundo es analizar la forma específica de narrar del autor, su tratamiento del tiempo y del espacio, de los personajes, etcétera. Esto con el fin de elaborar la fábula, tomando distancia, separándose del ‘estilo’ de la pieza”<sup>14</sup>. Posteriormente, después de elaborada la fábula, el método propone la preparación del argumento; teniendo estas dos categorías, se procede a ‘sacar’, en palabras de Buenaventura, las fuerzas en pugna; esto impacta de manera directa la forma de hacer Teatro, es decir, el método; y, en segunda instancia, revoluciona el papel del actor-intérprete hacia la construcción de un actor-creador, quien 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.

El método de Buenaventura adjudica unos niveles de segmentación o *Secuencias*, unidades mayores de división interna del texto, que se dividen 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*, 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 llevado a cabo va de lo general a lo particular y el análisis permite hacer inferencias a partir de los conflictos manifestados por los personajes durante la creación.

Se debe resaltar que durante este acercamiento a la obra por parte de 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 integrales y ricos. Se puede ver la propuesta didáctica incorporada por el método como una composición de estrategias que ubican al sujeto en función del interés y la pasión por el conocimiento y la creación; se participa allí por interés y voluntad personales, donde la motivación principal es cómo se puede ser útil y aportante creativamente al equipo; esto evidencia, entonces, el sistema de co-evaluación, basado en el encuentro entre un actor y sus pares, en donde se exige a sí mismo y al otro.

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, donde es posible establecer los acuerdos que se

construyen en un 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, donde el director era dueño de un saber descargado sobre la pizarra para ser copiado por sus estudiantes-actores, en este caso el director inicia el tablero y se va construyendo a muchas manos, con tantas ideas como sean los asistentes; es, entonces, una suerte de democratización del saber, cuya metodología permite la pluralidad de aportes. Se emplea 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 desarrollado y que puede ser un diario con los registros propios de cada disciplina.

Se parte, entonces, del texto dramático o el tema escogido como una analogía de la vida social; ésta será una herramienta que funcionará como estímulo para el trabajo práctico; la otra es la Improvisación, posibilitadora de exploraciones de los diferentes momentos encontrados en el análisis. Así las cosas, se procede de la siguiente forma: el equipo se divide en dos subgrupos reunidos aparte; cada uno de ellos, y después de discutirlo, llega a un acuerdo para la realización de una improvisación por analogía de una de las partes escogidas —situación, secuencia, etc.—. Empezará a funcionar, entonces, una dinámica interna para la construcción del discurso de montaje consistente en que un equipo ve la improvisación realizada por el otro equipo, fungiendo como público, tomando notas sobre sus apreciaciones. 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, posibles alternativas para el montaje final.

A este proceso de improvisaciones del método se lo 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.

Como se puede ver, 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, 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; desde su concepción del 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 emplea en el primer texto sobre el tema que 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.

Avanzado en el análisis, vemos cómo se reitera el riesgo que representan, 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”<sup>17</sup>.

Así las cosas, este método no incluye fórmulas generalizadoras, ni sistema 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 particular, demandando estudio a profundidad, investigación, diálogo de saberes, experimentación y riesgo, en tanto es posible que un proyecto no alcance a ver la luz del escenario y sea desechado durante su preparación<sup>16</sup>. En este sentido, el método deberá ser flexible, adecuado a cada una de las circunstancias pedagógicas enfrentadas y, fundamentalmente, el método debe contribuir a resolver problemas en las ciencias experimentales, en el mundo, en la vida.

Podríamos, entonces, estar hablando de que el método propuesto y desarrollado por Buenaventura estimula la actividad creativa, desarrolla un trabajo individual en cada una de las especialidades y, 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 entiende el texto dramático como conflicto, como enfrentamiento de fuerzas en pugna.

## **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 su terminología<sup>17</sup>. Estas notas son interesantes puesto que fueron transcritas

del Seminario realizado por Buenaventura y tienen un carácter de síntesis del método, aunque conservan, por su calidad de reelaboración, un carácter coloquial, en donde se cuentan anécdotas y vivencias desde donde se ejemplifica. Reviste importancia el apartado dedicado al juego, para lo cual dijo Buenaventura: “consideraremos dentro de nuestro trabajo de análisis, la improvisación como un método de juego. Un juego en el que juega la vida. De éste ‘jugar de vida’ surgen muchas alternativas-núcleos- que nos servirán para llevarlas al montaje de la obra”<sup>18</sup>. 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 requerirá de reglas regularizadoras.

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 ejecutante, en tanto se establece un conjunto de percepciones 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 se moverá por caminos diferentes, una y otra vez sea reiniciado.

Algo para resaltar aquí es que estas notas van acompañadas, por primera vez, de una parte denominada *Terminología*, y ésta constituye la definición precisa de los conceptos y categorías empleados en el método, que, por demás, dan cuenta del nivel teórico alcanzado en tanto construyen un nuevo lenguaje, como parte del Nuevo Teatro Colombiano, con unos modos de expresión y unos términos significantes.

## 6. A UN PASO DEL UMBRAL: EL MÉTODO, ÚLTIMA VERSIÓN

En los meses de junio, julio y agosto de 1975 se realiza, por parte de la comisión de publicaciones del TEC, una actualización del método, que tendrá por título *Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC*; en éste, el texto dramático de *La Maestra*, aparece como anexo al documento central, que anuncia que, a modo de complementación, y mediante textos anexos, se va a hacer aclaración de ciertos aspectos prácticos y de otros conceptuales.

De este modo, se desprenden tres textos, que aparecen para complementar el mencionado arriba: *Notas sobre el Método (La analogía)*; igualmente, el texto *Anexo número 2*, el cual 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*.

Este conjunto de escritos constituyen la esencia del *Método de Creación Colectiva* concebido por Enrique Buenaventura, planeado a lo largo de una década, puesto a prueba, corregido, para finalmente ser presentado en su versión definitiva en el año de 1975.

En el Texto *Anexo número 2*, el método aparece como un componente operacional, una hoja de ruta, un trazado, un camino; él lo refiere así 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, consciente 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<sup>19</sup>.

En este sentido, el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, en tanto cuando se lleva a escena una obra teatral se ponen en juego muchos lenguajes. De esta manera, el método es una necesidad del trabajo, 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 trabajados antes.

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*, que es fundamentalmente un análisis dramático que permita la construcción del discurso del montaje.
2. *La trama y el argumento*. La primera pretende identificar el orden cronológico y causal de los acontecimientos; el segundo 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.
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 incluida en la secuencia y que se determina por el cambio de una de las fuerzas en pugna; la acción 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.
6. *Acercamiento al texto*. En esta etapa se procede a lo que Buenaventura denomina “la primera vuelta de montaje”, lograda a partir de identificar los núcleos constitutivos de cada una de las improvisaciones y que van adquiriendo una construcción de imágenes teatrales para el discurso del espectáculo.
7. *Segunda vuelta*, es el momento en el cual se trabaja con la totalidad bocetada del discurso de montaje; empiezan a usarse los textos exactos y a definirse los cambios de texto.

En *Notas sobre el método*, 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 planteada en el texto; su materia constitutiva es la acción y se desarrolla por medio de la improvisación. El segundo, *La improvisación*, propone que después del análisis teórico de un texto viene su análisis práctico en el periodo de improvisaciones. El tercer título *Acercamiento al texto*, se divide en tres partes: a) análisis, b) improvisación y c) elaboración, artificio y montaje; de tal manera que la resultante de trabajar dialécticamente estos tres aspectos hace del montaje una síntesis. 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.

Por otro lado, en el *Texto Anexo 2*, Buenaventura propone un ejemplo del proceso de acercamiento al texto a partir de la improvisación; del proceso modélico planteado, el Maestro Buenaventura propone unas conclusiones generales sobre la base de oponer la situación virtual y la situación analógica.

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.

## CONCLUSIONES

Se quiere destacar la contribución que hace Buenaventura en el panorama de los métodos existentes para la enseñanza del teatro en Colombia y resaltar la diferencia propuesta por él mismo entre un método para la formación de actores y un método para la Creación Colectiva, el cual, 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.

En el caso de Buenaventura, se evidencia un afán de perdurabilidad en las obras, la democratización de los métodos, la construcción de una obra y de un tipo de personajes paradigmáticos que nos puedan identificar en el ámbito teatral, como es el caso del Buscón de Quevedo, Hamlet de Shakespeare, el Pícaro de Cervantes y de Lope, Colombina y Arlequín de la *Comedia dell'Arte*, por mencionar solo algunos, que, para nuestro caso colombiano, correspondería a un pícaro o *traqueto*, fenómeno acuciante de esta modernidad e instalado en una ideología de la sobrevivencia, el negocio y enfrentamiento de múltiples adversidades; pero también, y como lo deja ver el trabajo de Buenaventura, es urgente caracterizar personajes que construyan nuestra identidad, como en el caso de Peralta de Carrasquilla, los soldados de Cepeda Samudio, la vieja del entierro de Buenaventura, inspirada en la Mama Grande, los mendigos de *El Menú*, metáfora de nuestra clase política, entre otros, que configuran un sistema de valores simbólicos fundamentales en la identificación de nuestra cultura e historia, permitiendo la definición de un conjunto de personajes característicos de una identidad para el teatro colombiano.

Ahora, esta preocupación de buscar una identidad no es exclusiva de los personajes representados, pues se materializa, de una manera mucho más sistemática y recursiva, en la propuesta de un método alrededor de 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 cual 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 tiene varios elementos diferentes a los que hasta ese momento se habían aplicado en la enseñanza teatral en el país. El primero de ellos es su sistematicidad, dinamismo y desarrollo, que se irá complejizando como corresponde a todo sistema y como lógica natural de un producto reflexionado y creado paso a paso; de esta manera, podemos encontrar en él un sistema articulador vinculante de los diferentes momentos que, aunque autónomos, están necesariamente en relación con el objetivo general de producir una síntesis en el montaje teatral; de

esta manera, se pueden aislar partes constitutivas de 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, pues 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 para posibilitar la apropiación de nuestra realidad y la creación de otras.

En conclusión, y para dar mayor claridad a los planteamientos anteriores, a continuación 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
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

## NOTAS Y CITAS

- \* Este artículo es producto de la tesis doctoral titulada: *Aportes pedagógicos del Maestro Enrique Buenaventura (1958-2003) a la educación teatral en Colombia*.
1. ÁLVAREZ DE ZAYAS y GONZÁLEZ (2002). *Didáctica General*. Medellín: Editorial Magisterio, p. 52.
  2. BUENAVENTURA, Enrique (1986a, agosto- diciembre). *Programa Académico del Taller Central*. Cali, p. 29.
  3. BUENAVENTURA, Enrique. (1966b) "Cómo se monta una obra en el TEC", en: *Revista Letras Nacionales*. No. 8, (mayo- junio), p. 30.
  4. Ibid.
  5. BUENAVENTURA, Enrique (1966a). *Carta a los nuevos directores de obras del TEC*. Cali: (s.p.i.), p. 1.
  6. Ibid., p. 1.
  7. Ibid., p. 5.
  8. Ibid., p. 6.
  9. BUENAVENTURA, Enrique (1968). *Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio*. Cali: (s.p.).
  10. Ibid.
  11. Ibid.
  12. BUENAVENTURA, Enrique (1975c, enero- febrero). *Apuntes para un Método de trabajo colectivo del TEC*. Cali. (s.p.i.).
  13. Hablamos del método de Stanislavsky, posteriormente de Bertolt Brecht, la adecuación que hace Lee Strasberg de las acciones físicas de Stanislavsky, el método de Augusto Boal, el método de Grotowski, la metodología del Odín Theater. Como se puede ver, sólo uno de ellos latinoamericano.

14. BUENAVENTURA, Enrique (1975c, enero- febrero). *Apuntes para un Método de trabajo colectivo del TEC*. Cali: (s.p.i.).
15. Ibid.
16. Varias 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.
17. BUENAVENTURA, Enrique (1975). "Proyección del trabajo. Notas sobre el Método. TEC", en: *Trabajo Teatral*, Cali, No. 4, (enero-febrero), p. 7.
18. Ibid.
19. BUENAVENTURA, Enrique (1974<sup>a</sup>, 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, p. 1.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE ZAYAS y GONZÁLEZ (2002). *Didáctica General*. Medellín: Editorial Magisterio, 121 p.
- BUENAVENTURA, Enrique (1966b) "Cómo se monta una obra en el TEC", en: *Revista Letras Nacionales*. No. 8, (mayo-junio), pp. 28-32.
- \_\_\_\_\_ (1966a). *Carta a los nuevos directores de obras del TEC*. Cali: (s.p.i.).
- \_\_\_\_\_ (1968). *Utilizar el teatro universal para crear un teatro propio*. 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.).
- \_\_\_\_\_ (1974<sup>a</sup>, 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.
- \_\_\_\_\_ (1986a, agosto-diciembre). *Programa Académico del Taller Central*. Cali: (s.p.i.). 4 p.
- \_\_\_\_\_ (1975) "Proyección del trabajo. Notas sobre el Método. TEC", en: *Trabajo Teatral*, Cali, No. 4, (enero-febrero), pp. 37-57.
- \_\_\_\_\_ (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.).
- BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, J. (1971) "Apuntes para un Método de Creación Colectiva", en: *Trabajo Teatral*, Cali, No. 1-2, pp. 44-95.