

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Programa de Doctorado Teatro y Literatura Española, Hispanoamericana y Portuguesa



Universitat de València

FORMA Y SENTIDO EN ALGUNOS TEXTOS TEATRALES DE ENRIQUE  
BUENAVENTURA.

Tesis Doctoral

Presentada por Miguel Mejía Bedoya

Dirigida por Manuel Vicente Diago Moncholí

Valencia Enero 06 de 2016

FORMA Y SENTIDO EN ALGUNOS TEXTOS TEATRALES DE ENRIQUE  
BUENAVENTURA.

DIRECTOR

DR. MANUEL DIAGO MONCHOLÌ.

AUTOR

MIGUEL MEJÌA BEDOYA.

Departamento De Filología Española.

Universidad De Valencia.

Enero 06 de 2016





FORMA Y SENTIDO EN ALGUNOS TEXTOS TEATRALES DE ENRIQUE  
BUENAVENTURA

AUTOR

MIGUEL MEJÌA BEDOYA.

Trabajo de Tesis Doctoral Para Optar por el Título de Doctor en Filología Española.

Programa de Doctorado:

“Teatro y Literatura Española, Hispanoamericana y Portuguesa”.

Departamento De Filología Española.

Universidad De Valencia.

Enero 06 de 2016



## Dedicatoria

*¡Al todo poderoso antes ahora y siempre!*

*A todos los ángeles de luz que ha puesto y pone en mi solitario camino.*

*A la memoria de mi padre: Gabriel Ángel Bernardo Mejía Ochoa*

*A mi madre: Ana Sofía Bedoya, viuda de Mejía.*

*A mis hermanos: Gabriel León – ausente y víctima de la violencia en Colombia. A Jorge  
Álvaro, Carlos Fernando y Juan David.*

*A Miriam Elena Mejía Londoño: por su inquebrantable presencia, amistad, amor y apoyo  
incondicional.*

*A Karen Andresen Jockisch: por su apoyo, compañía, amor y solidaridad.*

*A Gabriela Vélez gallego: que despertó en mí ser lo que solo una mujer puede despertar.*

*¡¡¡Gracias infinitas a todos los seres de luz!!!!!!*

*Bogotá, Enero 06 de 2016*

## Resumen

El propósito del presente trabajo de investigación doctoral, *Forma y Sentido de algunos textos teatrales de Enrique Buenaventura (1925-2003)*, tiene como objetivo, analizar dichos textos, de uno de los más importantes dramaturgos colombianos del siglo XX, considerado como uno de los innovadores y fundador, entre otros importantes dramaturgos colombianos, del Movimiento Nuevo Teatro Colombiano, que inicia a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta finales de la década de los años Ochenta en Colombia. Como metodología de análisis, se ha aplicado el sistema tradicional de las generaciones literarias, propuesta que parte de la Sociología, la Filosofía y la Estética Literaria, de Lucien Goldmann, con unas variaciones introducidas por Ángel Berenguer, de la Universidad de Alcalá. En la primera parte, se presenta un esbozo de dicho método, ampliado y complementado con otros planteamientos críticos acerca de otras escuelas de análisis literarios, como la Estética de la Recepción, la Semiótica Teatral, el Formalismo Ruso, resumidos por Hans Robert Jauss en su ya célebre lección de 1967, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Así mismo, a partir de la idea del Teatro como Sistema de la Cultura, de Erika Fischer-Lichte y de Anne Ubersfeld y su Semiótica Teatral., visión complementada con algunos planteamientos de Patrice Pavis. En la segunda parte, se presenta un panorama general acerca de la historia política colombiana del siglo XX, de las Artes, como la Plástica, la Literatura y el Teatro de la época. Y en la tercera parte, se propone un esquema de análisis, que intenta redondear la mirada y el estudio crítico propuesto por Berenguer, con el cual se analiza un corpus de siete textos dramáticos de Buenaventura: *A la diestra de Dios Padre* y sus cinco versiones (1958-1984), *Soldados* (1968), *La Maestra* (1968), *La Orgía* (1968), *La Denuncia* (1973), *El Ánima sola* (1988) y *Proyecto Piloto* (1990).

En términos generales, dicha metodología plantea el estudio de aspectos generales sobre el autor a estudiar, tales como su biografía, que comprende los acontecimientos sociales y políticos, el ambiente social, las tendencias artísticas de la época, así como también las literarias y, por supuesto, el teatro de su tiempo. Se amplía estas consideraciones con los objetivos sociales y políticos del autor, su propuesta estética y teatral, así como también sus logros.

El análisis de las obras incluye aspectos como los datos y antecedentes, la síntesis argumental, el conflicto principal y/o los secundarios, el tema, el/los personajes principales, el espacio, el tiempo, el movimiento y la progresión dramática, la estructura ideológica.

### Abstract

The purpose of this doctoral research, *Forma y Sentido de algunos textos teatrales de Enrique Buenaventura (1925-2003)*, aims to analyse those texts of one of the most important colombian playwright in the XX century, who is considered as one of the innovators and founders of Nuevo Teatro Colombiano movement, among some other important colombian playwrights; such movement starts from the second half of the XX century until the end of the decade of the eighties in Colombia. It has been applied the traditional system of literary generations as methodology of analysis, this proposal starts from the Solcology, Philosophy and literary aesthetics of Lucien Goldmann, with some changes introduced by Angel Berenguer, from the Univerniversity of Alcala. In the first part, it is presented an outline of this method, expanded and supplemented by other critical statements about other schools of literary analysis, as the aesthetics of reception, the Theatrical Semiotics, Russian Formalism, summarized by Hans Robert Jauss in his now well-known lesson of 1967, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Likewise, from the idea of theater as a Cultural System, by Erika Fischer-Lichte and Anne Ubersfeld, and their Theatre Semiotics, this vision is supplemented with some approaches from Patrice Pavis. In the second part, it is presented an overview about the colombian political history of the art in the XX century, such as visual arts, literature and theater of that period. In the third part, it is proposed a analysis scheme, trying to round the view and critical study suggested by Berenguer, with which it is analyzed a corpus of seven dramatics texts by Buenaventura: *A la diestra de Dios Padre y sus cinco versiones (1958-1984)*, *Soldados (1968)*, *La Maestra (1968)*, *La Orgía (1968)*, *La Denuncia (1973)*, *El Ánima sola (1988)* y *Proyecto Piloto (1990)*.

Overall, this methodology presents the studies of general aspects about the author to be studied, such as his biography, the artistic trends of the time, as well as literary trends and, of course, the theater of his time. These considerations are expanded with social



and political objectives of the author, his aesthetics and theatrical proposal, as well as his achievements.

The analysis of the works includes things like the data and the background, the plot summary, the main and/or secondary conflicts, the theme, the main characters, the setting, the time, the movement and the dramatic progression, the ideological structures.

## Tabla de Contenido

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción .....                                                                                                                              | 12  |
| 1. Fuentes para el Análisis de Textos Teatrales Contemporáneos. ....                                                                            | 22  |
| 1.1. Sistema tradicional de las generaciones literarias, adaptado a la creación teatral del siglo XX. ....                                      | 22  |
| 1.1.2 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva sincrónica. Consideraciones acerca de la creación teatral desde su objeto..... | 33  |
| 1.1.3. Consideraciones acerca de la creación teatral desde su sujeto. ....                                                                      | 37  |
| 1.1.4. Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva genética. El proceso de la creación teatral.....                              | 38  |
| 1.1.5 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva epistemológica. ....                                                           | 40  |
| 1.1.6 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva diacrónica. La historización de la creación teatral. ....                      | 42  |
| 1.1.7 El concepto de Mediación. ....                                                                                                            | 45  |
| 1.1.8 La Mediación Histórica. ....                                                                                                              | 45  |
| 1.1.9 La Mediación Psicosocial.....                                                                                                             | 46  |
| 1.1.10 La Mediación Estética. ....                                                                                                              | 46  |
| 2. El aporte de Hans Robert Jauss. Algunas de sus críticas a las Escuelas Literarias. ....                                                      | 48  |
| 2.1- La historia de la literatura nacional en Alemania .....                                                                                    | 51  |
| 2.2. La Historia Literaria Positivista.....                                                                                                     | 54  |
| 2.3. La historia de la filosofía.....                                                                                                           | 55  |
| 2.4. Escuelas marxistas y escuelas formalistas .....                                                                                            | 56  |
| 2.5. Escuelas marxistas.....                                                                                                                    | 57  |
| 2.6. El formalismo ruso .....                                                                                                                   | 58  |
| 2.7 La estética de la recepción en su conjunto.....                                                                                             | 64  |
| 2.8. La estética de la recepción en el contexto de las ciencias literaria y humana.....                                                         | 69  |
| 2.10 La estética de la recepción de Jauss como hermenéutica literaria. ....                                                                     | 74  |
| 2.11. Epílogo de Rainer Warning. ....                                                                                                           | 76  |
| 2.12 Horizonte de expectativas.....                                                                                                             | 77  |
| 3. Aspectos De La Semiótica Teatral. ....                                                                                                       | 82  |
| 3.1 El Teatro, un sistema Cultural. ....                                                                                                        | 82  |
| 3.2 El Código Teatral .....                                                                                                                     | 90  |
| 3.3. El Código Teatral Como Sistema .....                                                                                                       | 93  |
| 3.4. Principales Teorías Sobre El Trabajo Del Actor En El Siglo XX. ....                                                                        | 95  |
| 3.4.1 <i>Constantin Stanislavski y el Naturalismo en el Teatro.</i> ....                                                                        | 96  |
| 3.4. <i>Vsevolod Meyerhold.</i> ....                                                                                                            | 98  |
| 3.4.3 <i>Edward Gordon Craig.</i> .....                                                                                                         | 99  |
| 3.4.4 <i>Oskar Schlemmer.</i> .....                                                                                                             | 100 |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.4.5 Bertolt Brecht. ....                                                                                                     | 103 |
| 3.4.6 Jerzy Grotowski.....                                                                                                     | 110 |
| 3.4.7 Eugenio Barba.....                                                                                                       | 113 |
| 4. El Marco Histórico Político Colombiano Del Siglo XX.....                                                                    | 126 |
| 4.1. Primer Periodo: “El Intento de Estado” 1903 – 1953.....                                                                   | 133 |
| 4.2 Segundo Período: “El Intento Desbordado. Final De La Dictadura Rojas Pinilla, Hasta La Actual Coyuntura” (1957- 2001)..... | 136 |
| 5. El Marco Artístico Y Literario. ....                                                                                        | 142 |
| 5.1. Las Artes Plásticas de la Época .....                                                                                     | 142 |
| 5.2 Literatura De La Época. ....                                                                                               | 149 |
| 5.3. El Teatro Colombiano de Su Época.....                                                                                     | 152 |
| 5.3.1 Lorenzo Marroquín (1856-1918).....                                                                                       | 154 |
| 5.3.2. José María Rivas Groot (1863-1923).....                                                                                 | 155 |
| 5.3.4.Ángel María Céspedes (1892-1956).....                                                                                    | 155 |
| 5.3.5 Antonio Álvarez Lleras (1892-1956).....                                                                                  | 155 |
| 5.3.6 Luis Enrique Osorio (1896-1966).....                                                                                     | 157 |
| 5.3.7 Oswaldo Díaz Díaz (1910-1967).....                                                                                       | 158 |
| 5.3.8 Esteban Navajas (1947).....                                                                                              | 160 |
| 5.3.9. Carlos José Reyes (1941).....                                                                                           | 160 |
| 5.3.10. Jairo Aníbal Niño (1941).....                                                                                          | 164 |
| 5.3.11. Santiago García (1928).....                                                                                            | 166 |
| 5.4. Vida y obra de Enrique Buenaventura. ....                                                                                 | 168 |
| 5.5. Pensamiento Estético.....                                                                                                 | 177 |
| 5.6. Pensamiento Ideológico.....                                                                                               | 195 |
| 5.7. La Creación Colectiva. ....                                                                                               | 199 |
| 5.7.1. La investigación y elaboración del texto .....                                                                          | 200 |
| 5.7.2. La división del texto; análisis crítico .....                                                                           | 201 |
| 5.8. Algunos Trabajos Publicados, la Mayoría, todavía Inéditos. ....                                                           | 206 |
| 5.9. Análisis de las Obras. ....                                                                                               | 207 |
| 5.9.1. A La Diestra De Dios Padre. ....                                                                                        | 207 |
| 5.9.1.1. Antecedentes. ....                                                                                                    | 208 |
| 5.9.1.2 Síntesis argumental.....                                                                                               | 208 |
| 5.9.1.3 Conflicto principal.....                                                                                               | 209 |
| 5.9.1.4 Tema de la obra.....                                                                                                   | 210 |
| 5.9.1.5 Personaje principal. ....                                                                                              | 210 |
| 5.9.1.6 Movimientos y progresión dramática. ....                                                                               | 213 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.9.1.7 Estructura ideológica.....                                                      | 214 |
| 5.9.1.8 .Notas acerca de las cinco versiones de <i>A la diestra de Dios Padre</i> ..... | 215 |
| 5.9.2. Soldados.....                                                                    | 235 |
| 5.9.2.1 .Datos .....                                                                    | 235 |
| 5.9.2.2. Antecedentes .....                                                             | 236 |
| 5.9.2.2.1.Temáticos.....                                                                | 236 |
| 5.9.2.2.2 Estéticos .....                                                               | 236 |
| 5.9.2.3 Síntesis argumental de la obra. ....                                            | 237 |
| 5.9.2.4. Conflicto principal.....                                                       | 237 |
| 5.9.2.5 Conflicto secundario.....                                                       | 237 |
| 5.9.2.6. Tema de la obra.....                                                           | 239 |
| 5.9.2.7 Estructura Formal.....                                                          | 240 |
| 5.9.2.8 Personajes .....                                                                | 241 |
| 5.9.2.9. Espacio.....                                                                   | 242 |
| 5.9.2.10 Tiempo.....                                                                    | 243 |
| 5.9.2.11. Movimiento y progresión dramática.....                                        | 244 |
| 5.9.2.12 Estructura ideológica.....                                                     | 245 |
| 5.9.4. La Orgia .....                                                                   | 248 |
| 5.9.4.1. Datos .....                                                                    | 248 |
| 5.9.4.2. Antecedentes.....                                                              | 248 |
| 5.4.9.3. Personajes .....                                                               | 248 |
| 5.4.9.4. Síntesis argumental.....                                                       | 249 |
| 5.4.9.5. Conflicto principal.....                                                       | 249 |
| 5.4.9.6. Conflictos secundarios.....                                                    | 249 |
| 5.4.9.7. Tema de la obra.....                                                           | 252 |
| 5.4.9.10 Personaje principal.....                                                       | 253 |
| 5.4.9.11 Espacio.....                                                                   | 254 |
| 5.4.9.12 El tiempo de la obra.....                                                      | 255 |
| 5.4.9.13 El movimiento y la progresión dramática.....                                   | 256 |
| 5.4.9.14 Estructura ideológica.....                                                     | 256 |
| 5.4.9.15 Orígenes.....                                                                  | 258 |
| 5.9.5. Análisis de “La Maestra”.....                                                    | 260 |
| 5.9.5.1. Fabula o Argumento.....                                                        | 263 |
| 5.9.5.2. Análisis semántico .....                                                       | 268 |
| 5.9.6. La Denuncia .....                                                                | 270 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 5.9.6.1 Datos .....                                        | 270 |
| 5.9.6.2. <i>Antecedentes</i> . .....                       | 270 |
| 5.9.6.3. <i>Síntesis argumental</i> .....                  | 271 |
| 5.9.6.4. Conflicto principal.....                          | 271 |
| 5.9.6.5 <i>Tema de la obra</i> . .....                     | 272 |
| 5.9.6.6. Espacio. ....                                     | 273 |
| 5.9.6.7. Tiempo. ....                                      | 273 |
| 5.9.6.8. Movimiento y progresión dramática. ....           | 273 |
| 5.9.6.8. <i>Estructura ideológica</i> . ....               | 278 |
| 5.9.7. La <i>Ánima Sola</i> .....                          | 280 |
| 5.9.8. <i>Análisis de la obra "Proyecto Piloto"</i> . .... | 282 |
| Conclusiones .....                                         | 286 |
| Bibliografía. ....                                         | 289 |

## Introducción

El propósito del presente trabajo de investigación doctoral, *Forma y Sentido de algunos textos teatrales de Enrique Buenaventura (1925-2003)*, tiene como objetivo, analizar dichos textos, de uno de los más importantes dramaturgos colombianos del siglo XX, considerado como uno de los innovadores y fundador, entre otros importantes dramaturgos colombianos, del Movimiento Nuevo Teatro Colombiano, que inicia a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta finales de la década de los años Ochenta en Colombia. Como metodología de análisis, se ha aplicado el sistema tradicional de las generaciones literarias, propuesta que parte de la Sociología, la Filosofía y la Estética Literaria, de Lucien Goldmann, con unas variaciones introducidas por Ángel Berenguer, de la Universidad de Alcalá. En la primera parte, se presenta un esbozo de dicho método, ampliado y complementado con otros planteamientos críticos acerca de otras escuelas de análisis literarios, como la Estética de la Recepción, la Semiótica Teatral, el Formalismo Ruso, resumidos por Hans Robert Jauss en su ya célebre lección de 1967, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Así mismo, a partir de la idea del Teatro como Sistema de la Cultura, de Erika Fischer-Lichte y de Anne Ubersfeld y su Semiótica Teatral, visión complementada con algunos planteamientos de Patrice Pavis. En la segunda parte, se presenta un panorama general acerca de la historia política colombiana del siglo XX, de las Artes, como la Plástica, la Literatura y el Teatro de la época. Y en la tercera parte, se propone un esquema de análisis, que intenta redondear la mirada y el estudio crítico propuesto por Berenguer, con el cual se analiza un corpus de siete textos dramáticos de Buenaventura: *A la diestra de Dios Padre* y sus cinco versiones (1958-1984), *Soldados* (1968), *La Maestra* (1968), *La Orgía* (1968), *La Denuncia* (1973), *El Ánima sola* (1988) y *Proyecto Piloto* (1990).

Atendiendo a una de las preguntas, sugerencias o requerimientos del evaluador, Doctor Manuel Pérez Jiménez, de la Universidad de Alcalá de Henares, en el sentido de por

qué la elección de estos textos, me permito aclarar que dicha elección ha sido tomada atendiendo al hecho de que se trata de textos representativos de los tres períodos o etapas en que se ha dividido el proceso de trabajo y producción de Enrique Buenaventura y del Teatro Experimental de Cali – TEC -.

En términos generales, dicha metodología plantea el estudio de aspectos generales sobre el autor a estudiar, tales como su biografía, que comprende los acontecimientos sociales y políticos, el ambiente social, las tendencias artísticas de la época, así como también las literarias y, por supuesto, el teatro de su tiempo. Se amplía estas consideraciones con los objetivos sociales y políticos del autor, su propuesta estética y teatral, así como también sus logros.

El análisis de las obras incluye aspectos como los datos y antecedentes, la síntesis argumental, el conflicto principal y/o los secundarios, el tema, el/los personajes principales, el espacio, el tiempo, el movimiento y la progresión dramática, la estructura ideológica.

Es importante aclarar que el objetivo de éste trabajo de investigación no es una reflexión de la puesta en escena en sí, de sus mecanismos de funcionamiento, de la interacción de las diferentes partes que operan en ella ni mucho menos una aproximación teórica con miras a poner en escena las obras analizadas de nuestro autor. Por esta razón, el tipo de análisis empleado no escapa a un cierto orden esquemático. Frente a esta posibilidad, la de estudiar las puestas en escena de Enrique Buenaventura, dicha tarea tal vez sea imposible, por lo efímero del teatro, que dura lo que la representación in situ. De otra parte, porque sus apuntes o cuadernos de dirección se haya dispersos, o peor aún, sin publicar.

Ahora bien, también es cierto que este tipo de análisis empleado tiene sus correspondientes equivalencias con respecto al tipo de análisis empleado en filología hispánica al momento de abordar los textos contemporáneos. En efecto, esta dinámica a seguir, de hecho fue acordada y pactada con el director del presente trabajo de investigación,

Doctor Manuel Diago, del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia, a quién expreso mis más sinceros agradecimientos por sus amables y atentas sugerencias y por el acompañamiento durante la realización del mismo.

La obra teatral de Enrique Buenaventura y el TEC se inscribe en la segunda mitad del siglo XX. Autor prolífico en todas las vertientes del teatro, dramaturgo, director, actor e investigador.

Nos ocupamos en esta investigación del análisis de siete de las obras, más importantes y significativas de Buenaventura, en particular: “*En la diestra de Dios Padre*” (1958), “*Soldados*” (1968), “*La Maestra*” (1968), “*La orgía*” (1968), “*La denuncia*” (1973), “*El ánimo sola*” (1988) y “*Proyecto Piloto*” (1990). Estas obras fueron estrenadas por la propia compañía que dirigió Buenaventura, El Teatro Experimental de Cali, conocido por sus siglas, TEC.

“*En la diestra de Dios Padre*” que data de 1958, corresponde a una obra de la primera etapa del autor. Considerada por algunos investigadores del teatro colombiano, como la base o columna vertebral del trabajo dramático y de puesta en escena de Buenaventura y de su grupo, el Teatro Experimental de Cali. De hecho, de este mismo texto, se llegaron a realizar cinco versiones que datan desde 1958 la primera versión, de 1960 la segunda versión, de 1962 la tercera versión, de 1975 la cuarta versión y finalmente, de 1984 la quinta versión. A todo esto, Buenaventura sostiene que el trabajo de reescritura obedeció, en parte, a las experiencias con el público, después de cada representación de la misma. Se añade a este hecho, que este texto proviene de otro de carácter narrativo, como lo es el cuento homónimo, de Tomás Carrasquilla, autor colombiano del siglo XIX, precursor del modernismo literario en Colombia, pero que algunos críticos encasillaron como costumbrista, dado que recogió en sus obras, el sentimiento y la idiosincrasia de las gentes del campo, de la región de Antioquia, departamento de Colombia. Justamente, en este largo proceso, que fuera, en cierto modo, un



reclamo del mismo texto teatral que se escribió inicialmente, se puede comprender que no se trató de una mera “adaptación” al lenguaje teatral, del cuento de Carrasquilla, como se llegó a pensar por parte de algunos críticos en Colombia. Es a partir de la estética brechtiana y su formulación de un teatro político, conceptos que Buenaventura estudió y analizó con sumo cuidado, para, posteriormente, aplicarlo a su larga trayectoria como autor y director teatral. Para el caso de *En la diestra de Dios Padre*, la aplicación de los principios estéticos e ideológicos del Brecht, dieron como resultado un nuevo texto de carácter social. De hecho, ya desde sus inicios, cuando la obra se estrenó por primera vez, se la consideró como la muestra y expresión del surgimiento de un teatro nacional en Colombia.

“*La orgía*” y “la Maestra”, hacen parte de la colección de piezas titulas, “*Los papeles del infierno*”, publicadas en 1968. Las obras “*Soldados*” y “*La denuncia*”, son el resultado de los primeros inicios de la aplicación del método de la creación colectiva. “El ánimo sola” y “Proyecto Piloto”, hacen parte de un experimentado y consolidado Teatro Experimental de Cali.

“*Los papeles del infierno*” abordan la teatralización del problema de la violencia en Colombia, período que va de 1947, para algunos, 1948 para otros, año del asesinato del líder liberal, Jorge Eliecer Gaitán, hasta 1957 aproximadamente.

Estas obras se estrenaron en Colombia en 1968, con la dirección del mismo Buenaventura y su grupo, el TEC, en el marco del Festival de Teatro Nacional de Bogotá, recibiendo el galardón, entre otros, al mejor grupo con obra nacional.

Hablar de Buenaventura es hablar del Nuevo Teatro colombiano, movimiento que inicia su actividad en 1950 hasta 1990. Ya en el prólogo del libro: Marco De Marinis (1988), *El Nuevo Teatro, 1947 – 1970*, se encuentra una delimitación muy clara y precisa acerca de estas experiencias, - las del nuevo teatro -, “por lo demás muy distintas entre sí, fue desde un principio la búsqueda de una renovación profunda y radical del modo de hacer y concebir el

teatro con respeto a las convenciones estereotipadas de la escena oficial” (De Marinis, 1988, p. 14). Continúa De Marinis aclarando que este movimiento recibió en su momento otras denominaciones por parte de los críticos, tales como, “teatro de vanguardia”, teatro de investigación”, teatro experimental”, que en algunos casos los mismos protagonistas al interior de dicho movimiento apenas aceptaron. Independientemente de las denominaciones, de los rótulos, de las etiquetas, lo que interesa es que fue un movimiento internacional, tanto en el Sur, en el Centro como en Norteamérica y Europa, el nuevo teatro ha tratado de:

Contraoponerse al teatro oficial, comercial en el intento de hacer surgir nuevas alternativas, no solo en el plano del lenguaje, las forma y los estilos, sino también – si no sobre todo, al menos en algunos casos – en cuanto a los modos de producción...” (De Marinis, 1988, p. 14).

Como ciudadano colombiano que soy, no puedo evitar lamentar que en su estudio sobre el nuevo teatro, el señor De Marinis no se haya ocupado de los efectos y consecuencias de este movimiento en Latinoamérica, aunque me parecen lógicas sus argumentaciones al momento de justificar por qué eligió ciertos autores y ciertas latitudes. En sus propias palabras, De Marinis acota:

“(...) la etiqueta de ‘nuevo teatro’ no constituye como tal un juicio de valor artístico y la inclusión en ese ámbito de un nombre en lugar de otro no responde a criterios estéticos de calidad, sino más bien a criterios históricos relevantes o pertinentes” (De Marinis , 1988).

Afortunadamente, para una comprensión y conocimiento de la historia del teatro colombiano, el crítico español, José Monleón, desarrolló, desde finales de la década de los cincuenta, una amplia labor de divulgación del teatro latinoamericano en España. En sus propias palabras:

Me da la impresión, haciendo un poco de historia, que después de la guerra civil, hubo una época en la que el conocimiento del teatro latinoamericano en España fue escaso y, en general, muy poco atento a lo contemporáneo. Quizá ése ha sido un rasgo habitual en el modo de acercarse de la sociedad española, demasiada veces, a América Latina (Giella, 1984, p.87).

Continúa Monleón aclarando que el concepto de América latina como realidad histórica, con sus movimientos, con la integración de países diferentes es una aproximación reciente para la sociedad española, posibilitada por el sector progresista de entonces, en

contraposición del tradicional, para quienes Latinoamérica era una cosa inmóvil históricamente, un asunto del pasado, sin admitir las correspondientes evoluciones y cambios, propias de estas sociedades. Un papel importante en esta nueva actitud fue posibilitada por el mismo exilio español hacia países latinoamericanos. Continúa Monleón descifrando las claves acerca del interés por parte de los españoles en el exilio sobre el teatro latinoamericano. Indudablemente la cuestión política jugó un papel preponderante:

Paulatinamente empezamos a establecer la lectura social e histórica de esos textos; y en mi opinión, el interés por el teatro latinoamericano contemporáneo, crece en la medida que una serie de gente española comienza a sentir que ese teatro tiene un determinado contenido, una determinada posición, que es un teatro más o menos de resistencia, que es un teatro, en definitiva, que se enfrenta con una serie de principios que también tenemos aquí, en nuestro propio gobierno, o sistema, o clase dominante (Giella, 1984, p. 87).

Cabe resaltar la claridad con que Monleón establece un paralelo entre las realidades históricas latinoamericanas y la misma española, al menos tratadas a nivel dramaturgico del momento. Y es supremamente gratificante que, en ese momento, un intelectual español del teatro y la cultura, admita que:

Luego va a venir la aproximación fundamental, referida a la concepción y organización de la actividad teatral, a la idea del grupo como concepción y organización de la actividad teatral, a la idea del grupo como cooperativa, a la creación colectiva, a trabajar en espacios ajenos al teatro a la italiana; toda una concepción vital del teatro, paralela a la identificación política con el mejor teatro joven latinoamericano.....” (Giella, 1984, p. 90).

En relación directa con Colombia, las experiencias y reflexiones de Monleón acerca del movimiento teatral colombiano son de subrayar. En sus propias palabras aclara:

Colombia representó el teatro latinoamericano para los españoles durante mucho tiempo, y en ese sentido el festival de Manizales fue un fenómeno clave. Manizales afectó a todos los grupos y personas que pasamos por allí. Es posible que uno haya seguido haciendo correcciones, pero entre las capas que crean nuestra conciencia teatral y cultural hay dos fundamentales: una, el encuentro con los grandes escritores críticos de América Latina; y la otra, la experiencia personal del encuentro de los diversos países que se reunían en Colombia, que pese a su distinta procedencia, participaban de una nueva concepción del teatro (Giella, 1984, pp. 91-92).

Como aspecto a resaltar, valga la reflexión que extrae Monleón acerca del teatro independiente español y sus intentos de romper con la estructura tradicional de hacer teatro y la experiencia que se encuentra en Colombia, es decir, una actividad colectiva, que para Monleón, en ese momento, era cuestionable, con toda comprensión, por lo novedoso de la

misma. Pero, indudablemente, esto era un punto de contacto con la realidad española, con la diferencia que aún no se había alcanzado en España, aunque ya existía como proyecto. Ahora bien, en cierto sentido, la observación de Monleón de que todo aquello fue producto de un teatro político hoy perdido, no es posible de compartir, por cuanto el teatro latinoamericano sigue en sus luchas reivindicativas, pese a la caída del muro de Berlín, de la Unión Soviética, del desprestigio de la revolución cubana. Así como Monteleón concluye, en la expresión del nuevo teatro latinoamericano y su propia percepción de este, el nexos teatro-vida es incuestionable.

Es así como Monteleón verifica que el uso de los espacios con carácter de teatrales, trascienden las salas convencionales, de la misma manera que García Lorca planteaba la liberación del teatro. Y de la misma manera, en Manizales, Monteleón verifica sobre la nueva relación con el público, sobre las rupturas convencionales. Cabe destacar que, para Monteleón, la contribución más notable del teatro latinoamericano de aquella época fue el aporte de un sistema de teorización internacionalmente conocido como la creación colectiva.

Al respecto anota:

Salvando las excepciones, las creaciones colectivas solían potenciar la dimensión informativa, la nueva visión e interpretación de la historia a la luz de los datos hasta entonces desconocidos o manipulados. También planteaban la necesidad de implicar y comprometer a cuantos participaban en el espectáculo (Giella, 1984, p. 94).

Como es entender, no todo lo que llevara el rótulo de creación colectiva en aquel entonces, fuese sinónimo de calidad; de hecho, muchas producciones de entonces se camuflaron bajo esta denominación, para aprovecharse de la situación, pero, consideramos que esto queda al margen de aquellas otras que si lo consiguieron efectivamente. Es así como Monteleón da testimonio de nombres como el de Santiago García, otro importante dramaturgo y director colombiano de la época que, conjuntamente con Enrique Buenaventura y otros, desarrollaron ampliamente este método en cuestión. Acerca del nexos teatro y política de la época, no cabe duda que esto formó parte del ideario revolucionario de la misma. De hecho,

se subrayan dos claves básicas al momento de ejercer la creación teatral, (...) “la clave nacional y la clave latinoamericana. Son obras que expresan problemas propios, pero que son conectables con el resto del continente” (Giella, 1984, p. 96).

Otra contribución importante del señor Monteleón acerca de la historia del teatro colombiano y concretamente de la que hacemos mención, ha sido la apertura de espacios en la revista, *Primer Acto* (Primer acto, número 183, Madrid, 1980, pp. 73-122) publicación española que dirige el mismo crítico; aquí se han reseñado importantes artículos-entrevistas que recogen los planteamientos teóricos de la creación colectiva, escritos por investigadores como J.L. Alonso de Santos y el propio Monteleón, entre otros.

Por esto mismo, en presente trabajo de investigación, ofrecemos al lector un panorama de las contribuciones de Buenaventura en relación con su dramaturgia, que se ajusta a las propuestas estéticas del movimiento antes mencionado. Una visión que, como hemos indicado, abarca siete textos claves en el proceso de producción dramaturgía del siglo XX colombiano.

Como aspecto innovador, Buenaventura es conocido nacional e internacionalmente por ser el promotor, en Colombia y en el extranjero, del Método de Creación Colectiva, junto con otros dramaturgos colombianos.

Es por tanto, un director, un autor, que con toda certeza, forma parte de la vanguardia teatral en Colombia, al introducir en sus creaciones elementos nuevos en el trabajo creativo.

Entre estos elementos, cabe destacar la preocupación por el desarrollo de la dramaturgia nacional colombiana que se ocupa de su historia, tradiciones, cultura e identidad propias.

Lo que no significa que Buenaventura no haya bebido del teatro universal o que, en su labor de más cuarenta años de teatro incursionado en otros autores, otros textos, otras dramaturgias, otras propuestas escénicas.

De hecho, gracias a sus inquietudes juveniles, es como conoce en Argentina las teorías de Stanislavski y Brecht, entre otras. Y así, en sus múltiples viajes que realizó por Latinoamérica, se nutrió de importantes conocimientos que luego aplicó, experimentó y compartió en Colombia.

De otra parte, los recientes estudios sobre el teatro latinoamericano, en general, bien sobre la dramaturgia, bien sobre la puesta en escena, tal como señala Víctor Viviescas, investigador colombiano, coinciden en calificar esta actividad como el resultado de un proceso en crisis en el continente. Concretamente a partir de los años ochenta y noventa, esta crisis es un hecho palpable entre las agrupaciones más representativas de los diferentes países del entorno latinoamericano.

En términos generales, apunta Viviescas que, la mencionada crisis se ha caracterizado:

Como traición o abandono de una cierta tradición instaurada; como maduración de los gérmenes sembrados en el teatro de los años sesenta y setenta; como transformación y recuperación de los mismos gérmenes, mediante una adecuación de éstos a un contexto histórico y político transformado; como reificación de un teatro universalista y no comprometido políticamente, en la recuperación de una senda obstruida por el teatro político universitario; como cesura, ruptura con la tradición y experimentación e invención de una nueva teatralidad allende las tradiciones; como inscripción en la corrientes nuevas y renovadoras del teatro generado en los países del primer mundo. (Viviescas, *El teatro y su mundo*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 109-110).

Como rasgos diferenciadores de estas valoraciones, Viviescas señala como punto de partida dos hechos, el primero tiene relación directa con la idea de teatro político, popular, independiente o nuevo teatro o de creación colectiva, que se practicaba en los sesenta y setenta por grupos universitarios e independientes. El segundo punto tiene que ver con los cambios a nivel de la concepción de la teatralidad a partir de los ochenta, entendida como prácticas no fáciles de identificar con las convencionales hasta entonces, por lo mismo, difíciles de clasificar. Es así como se ha llegado en la época en mención a hablar de un teatro antropológico, considerado desde lo discursivo, lo imaginario, lo práctico en sí mismo.

Otro tanto sucede con la consideración barroca y carnavalesca, una más como la evolución propia de la modernidad transformada en postmodernidad y, finalmente, como un

planteamiento postsemiótico que no se dejaría encajar en la idea de postmodernidad. Estos diferentes enfoques sobre teatro latinoamericano en la Actualidad, también convergen en el actual teatro colombiano. Dadas las limitaciones de este trabajo de investigación, no vamos a desarrollar estas tesis por cuanto nos alejaría de nuestro objetivo inicial. Solamente hacemos mención de ellas aquí mismo, para constar que, considerado el problema desde la actualidad, el tema del teatro de Buenaventura se inscribe en la perspectiva histórica y merece nuestra atención y consideración, pero, no es éste nuestro objetivo por el momento.

Los años en que fueron representadas algunas de estas obras en España, nos referimos específicamente a *La Orgía*, representada en 1975, *Soldados*, *A la diestra de Dios Padre* y *La denuncia*, representadas en 1977, se conocen históricamente como la transición política española. Sin entrar en el campo del debate histórico que superaría los límites de esta investigación, fue un período histórico comprendido entre los años 1975-1982, de intensa actividad teatral. Gracias a la apertura que posibilitó la democracia, numerosas compañías del otro lado de la mar desembarcaron en la península con el ánimo de intercambiar experiencias y presentar sus producciones teatrales ante un público ávido de cosas nuevas. El profesor Manuel Pérez, en su interesante artículo “Autores iberoamericanos de la escena madrileña de la transición política: Aportaciones a una historia del teatro latinoamericano contemporáneo”, publicado en la revista *Teatro*, de la Universidad de Alcalá, número 2/92, ofrece un completo resumen de los autores y de las obras que se estrenaron en Madrid durante la transición.

Esperamos que este trabajo de investigación contribuya de manera positiva para dar a conocer a un artista de talla internacional.

Como aclaración, nos hemos valido de las últimas versiones de los textos, pues como fue habitual en Buenaventura, su insatisfacción con lo realizado y, ante todo, con el resultado de las confrontaciones con el público en su momento de sus obras, llegó a realizar varias versiones de un mismo texto.

## 1. Fuentes para el Análisis de Textos Teatrales Contemporáneos.

### *1.1. Sistema tradicional de las generaciones literarias, adaptado a la creación teatral del siglo XX.*

En sus inicios, la presente investigación acerca de algunas producciones dramáticas más relevantes de Enrique Buenaventura, autor colombiano del siglo XX, parte de las experiencias como alumno de Tercer Ciclo, en el Departamento de Filología Española, de la Universidad de Alcalá y, posteriormente, en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia. El método de análisis parte de la aplicación de los planteamientos teóricos y metodológicos para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX, propuestos por el profesor e investigador teatral de la misma Universidad de Alcalá, Ángel Berenguer, consignados en la revista de estudios teatrales, *Teatro*, volumen 13/14, de junio de 1998 a junio de 2001, publicación de la Universidad de Alcalá y en las Actas del Coloquio Internacional de Bordeaux: Teatro y Territorios. España e Hispano América, publicación de la Université de Bordeaux III y la Maison Des Pays Ibériques, en 1997.

En el primer documento citado, Berenguer señala como uno de sus principales objetivos, “la aplicación del sistema tradicional de las *generaciones* literarias, adaptado a la creación teatral del siglo XX”. (Berenguer, 1998-2001, p. 9). Esta declaración alude a la intención clara de establecer un “estudio sistemático de la creación teatral”, estudio que pretende incluir algunas reflexiones acerca de la creación del dramaturgo, así como también del correspondiente análisis de la misma. En este orden de ideas, Berenguer plantea la existencia de cuatro perspectivas desde las cuales es posible analizar la creación dramática, entre otros métodos de análisis, que den cuenta de la génesis de la creación del dramaturgo, inscrito en un mundo y una sociedad particular al momento de concebir su obra textual. Las fuentes de este tipo de estudios o formas de análisis de Berenguer, provienen de las teorías de Lucien Goldman, filósofo rumano del siglo XX, estudioso del marxismo a contra corriente,



que sostuvo enfrentamientos contra los estructuralistas, radicado en Francia, crítico literario que utilizó las teorías del marxismo dialectico, proponiendo un análisis sociológico de las formas de la literatura; y que, frente a las cuales, Berenguer establece un principio de distanciamiento, según el cual

Los autores no pueden reunirse bajo un epígrafe generacional que no explica sino uno de los aspectos (a veces el menos significativo, como veremos) de todos aquellos que intervienen en el complejo proceso de la creación artística. Por otra parte, esa propuesta no tiene en cuenta el material más importante de la creación artística, que es el proyecto estético a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en sus obras. (Berenguer, 1998-2001 p. 10).

La crítica de Berenguer es válida, en la medida en que él mismo subraya la intensión conservadora de los estudios acerca de la creación teatral propuestos bajo una perspectiva generacional clásica, con intensiones claras pedagógicas acerca del proceso de creación dramática, dejando al margen otros aspectos importantes en la creación y constitución de la obra de arte dramática involucrados en el mismo, más allá de la pretensión del establecimiento de “partidas de nacimiento” de un estilo o propuesta estética creativa, en relación con el siglo en curso, que retoma sus inicios del XX y que se deben mejorar de cara al XXI en el que ahora vivimos.

Ahora bien, haciendo el ejercicio de búsqueda de las fuentes de las fuentes, se puede decir que Goldmann, en su texto: “*Para una sociología de la novela, 1967*”, como él mismo subraya, parte a su vez de los planteamientos de George Lukács, filósofo, pensador e intelectual húngaro del siglo XX, con estudios críticos en estética y literatura, y una vasta formación en Hegel y Marx. Estudiante del teatro y la novela y crítico literario. Sus planteamientos están consignados en su obra: “*La teoría de la novela, sin fecha*”. El otro autor analizado por Goldmann es René Girard, filósofo francés, autor de la teoría de la mimesis y de la violencia como forma simbólica, entre otras obras. Goldmann parte de su texto: “*Mentira romántica y verdad novelesca, 1961*”. A partir de estos autores, Goldmann

construye sus hipótesis sociológicas, según las cuales, es posible establecer una “homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal, establecida sobre el intercambio, y, de otro, a la existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones posteriores”. (Goldmann, 1967. p. 16)

Según Lukács, apunta Goldmann, en la base de la forma, de la estructura de la novela, en general, descrita por este, el aspecto fundamental que caracteriza a estas, es la existencia de un *héroe problemático*. En consecuencia, Goldmann anota que: “La novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada...” (Goldmann, 1967, p.16.), -o según Lukács-, “demoníaca”, - en la medida en que significa también, la búsqueda de valores reales en un mundo, de igual forma, en proceso de degradación, a un nivel más avanzado y de un modo distinto. En cierto modo, el concepto de *héroe problemático*, aplicado al género dramático, se podría decir que entra en concordancia con lo que en la estructura dramática del teatro, constituye la base de su génesis, es decir, la noción de conflicto entre los personajes. La génesis del concepto de conflicto dramático ha sido expuesta, ampliamente, por otros autores, que abarcan desde Aristóteles, aunque en los tiempos más actuales, el mismo haya tomado otros rumbos, como en las llamadas *Nuevas Dramaturgias*, de cuyo caso, no nos ocuparemos. En relación con la búsqueda del personaje problemático de los *valores reales*, o auténticos, estos no coinciden con los que así considera el lector o crítico literario, sino más bien con los que, al interior de la estructura de la misma novela, conforman su universo, aunque no los enuncie de forma implícita. De este modo, se va configurando el rompimiento o ruptura entre el protagonista y el mundo en que habita, que según Goldmann, Lukács analiza para determinar que entre la degradación del protagonista y la de su mundo:

..Deben engendrar a la vez una *oposición constitutiva*, fundamento de esta ruptura insuperable, y una *comunidad suficiente* para permitir la existencia de una forma épica. La sola ruptura radical habría desembocado en la tragedia o en la poesía lírica, y la ausencia de ruptura, o la existencia de una ruptura simplemente accidental, habría conducido a la epopeya o al cuento. Situada entre las dos, la novela ofrece una naturaleza dialéctica en la medida en que, por una parte, participa, precisamente, de la comunidad fundamental del héroe y del mundo que supone toda forma épica, y, de otra, de su ruptura insuperable. La comunidad entre el héroe y el mundo es consecuencia del hecho de que ambos se encuentran degradados respecto de los auténticos valores; la oposición es consecuencia de la diferencia de naturaleza entre una y otra degradación. (Goldmann, 1967, p. 17).

A partir de las anteriores consideraciones, Goldmann apunta que en el tiempo del individualismo, en una sociedad, marcada por los convencionalismos y una actitud conformista, surge la novela como nuevo género literario, cuyos protagonistas son asesinos o dementes, en suma, personajes *problemáticos* o *demoníacos*, que caracterizarán a este género. Esta vía de análisis, permite a Lukács construir una tipología de la novela occidental en el siglo XIX, que esquematiza en tres categorías:

a) La novela del “idealismo abstracto”, caracterizada por la actividad del héroe y por su conciencia excesivamente estrecha respecto de la complejidad del mundo (Don Quijote, Rojo y Negro). b) La novela psicológica, orientada hacia el análisis de la vida interior, caracterizada por la pasividad del héroe y su conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho de lo que el mundo convencional en que vive puede proporcionarle. A este tipo pertenecen Oblomov y La educación sentimental. Por último, c) La novela educativa, que termina por una autolimitación que siendo, sin duda, una renuncia a la búsqueda problemática, no constituye, sin embargo, ni una aceptación del mundo de convención ni un abandono de la escala implícita de valores; es una autolimitación que debe caracterizarse por la calificación de “madurez viril” (Wilhelm Meister, de Goethe o Der grüne Heinrich, de Gottfried Keller. (Goldmann, 1967, p. 17-18).

Cabe destacar que, según Goldmann, Lukács introduce una cuarta tipología de novela que surge a partir de 1920 y que requiere otro tipo de análisis por cuanto en esta se dan ya transformaciones al interior del mismo género novelesco hacia formas nuevas, como las que introduce Tolstoi, más relacionadas con la epopeya. (Goldmann, 1967).

Por el lado de los estudios de René Girard, informa Goldmann que datan cuarenta años después de los de Lukács; en estos, Goldmann haya coincidencias con los de este. A diferencia del crítico húngaro, Girard denomina la búsqueda del héroe como “idólatra”, en el mismo sentido de búsqueda de valores auténticos por un personaje igualmente *problemático*, que hace parte de una sociedad degradada. Las categorías filosóficas empleadas por Girard en

sus análisis, provienen de las modificaciones que este hace de los conceptos de Heidegger, nos anuncia Goldmann. En este orden de ideas, Girard da un giro a la distinción heideggeriana de la dualidad que existe para él entre lo ontológico y lo òntico, por la dualidad entre lo ontológico y lo metafísico, para referirse al tipo de búsqueda auténtica o inauténtica, más próximas a Lukács. A diferencia de Heidegger que niega la idea de avance y retroceso en su terminología, Girard introduce en su postura ontológica y metafísica, conceptos más ligados con los de Lukács, en el sentido de hablar de una relación acorde con los conceptos de progreso y regresión. Como el mismo Goldmann afirma, las diferencias entre el pensamiento de Heidegger y el de Girard, superan el espacio de análisis entre las mismas, por tratarse de sistemas filosóficos, asunto acerca del cual, nos adherimos en tanto que nuestro objetivo es otro. No obstante, Goldmann nos aporta elementos diferenciadores substanciales que valen la pena tener en cuenta. Mientras Heidegger habla del Ser, Lukács habla de Totalidad. Entre ambos conceptos, la ruptura se establece a partir de todo aquello acerca de lo cual se puede hablar, de los juicios de hecho, lo cual remite a un tiempo indicativo, y los juicios de valor, tiempo imperativo. Es en esta diferenciación en la que Heidegger sostiene la existente entre lo ontológico y lo òntico. Así las cosas, la metafísica se ocupa de un pensar en indicativo, es decir, de los juicios de hecho, de lo òntico. De las distinciones entre ontológico y òntico-Heidegger- y totalidad, metafísica, teoría de lo moral-Lukács-, surgen posturas diferentes entre ambos filósofos en el ejercicio de una filosofía de la historia, en cuanto a posibles relaciones entre estas categorías. Por una parte, Lukács plantea un devenir del conocimiento que incluye esperanza de progreso y una posibilidad de regresión. En su concepción filosófica de la historia, progreso es o se da en la vecindad entre su concepto de totalidad y el pensamiento positivo; y del otro lado, lo que él denomina regresión, es el resultado de un alejamiento entre estos dos elementos, que para Lukács son inseparables. De aquí que la misión de la filosofía sea introducir como categoría la totalidad, para fundamentar todas las

investigaciones parciales y todas las consideraciones sobre datos positivos. En contraposición, Heidegger sienta una separación más radical entre el ser y lo dado:

Entre lo ontológico y lo òntico, entre la filosofía y la ciencia positiva, eliminando de esta forma toda idea de progreso y de regresión. Viene a parar, también, a una filosofía de la historia, pero a una filosofía abstracta de dos dimensiones, lo auténtico y lo inauténtico, la apertura hacia el Ser y el olvido del Ser. Como se ve, si bien la terminología de Girard es, ciertamente, de origen heideggeriano, la introducción de las categorías de progreso y de regresión le aproxima a las posiciones de Lukács. (Goldmann, 1967, nota 4 de pie de página, p.19).

En relación con la tipología de la novela que propone Girard, está fundamentada en la degradación de su mundo-el de la novela-, como el resultado de un mal ontológico que se haya en correspondencia con el aumento del mal metafísico o de la degradación del deseo. A esta interpretación, Girard añade que dicha degradación se manifiesta por una *mediatización* que incrementa la diferencia entre el deseo metafísico y la supuesta búsqueda auténtica o la “transcendencia vertical”. Un ejemplo de esta *mediatización* o *mediación*, según Girard: en *Don Quijote*, la interposición de las novelas de caballerías y la persecución de ideales de caballeros. Y en el *Marido eterno*-Dostoievski-, el cruce del amante entre el marido y sus deseos por la esposa. Por su parte, Goldmann no considera que la teoría de la mediatización sea tan universalmente válida, como sostiene Girard. Por el contrario, su concepto de degradación sí que lo considera muy pertinente, a tal punto que en la génesis del género novela, dicho concepto de degradación sienta un precedente en los estudios de la forma primera, de la estructura de la novela, a partir de la cual se derivan otras degradaciones. (Goldmann, 1967).

Para la construcción de su tipología de la novela, Girard propone dos formas de mediación:

Externa e interna, caracterizada la primera por el hecho de que el agente mediador es exterior al mundo en que se desarrolla la actividad de búsqueda del héroe (las novelas de caballería en *Don Quijote*), y la segunda, por la circunstancia de que el agente mediador forma parte de este mundo (el amante, en el *Marido eterno*). (Goldmann, 1967, p.20).

Lo que Goldmann subraya es que al interior de estos dos grupos propuestos por Girard, subyace el hecho de una degradación en progreso, evidenciada por la vecindad en aumento entre el héroe novelesco y el agente mediador, y por otra parte, el alejamiento cada vez mayor entre este héroe y la *transcendencia vertical*. Así mismo, señala la existencia de una diferencia capital entre Girard y Lukács. Como ya se ha dicho antes, al caracterizar la novela como una búsqueda degradada de valores reales en un mundo sin autenticidad, dicha novela será biográfica y una crónica social. Y en estas novelas, el autor se sitúa de forma diferente respecto del mundo que ha construido, en relación con otras formas literarias. Para el caso de Girard, éste denomina esa posición *humorismo*, y en contraposición, *ironía*, en Lukács. Para ambos filósofos, es menester que el autor supere la conciencia de sus personajes y que ya sea mediante el *humor* o la *ironía*, en el lenguaje estético, los excesos, estos serán la impronta constitutiva de la creación novelesca. (Goldmann, 1967).

Ahora bien, respecto a la esencia misma del exceso, hay divergencia entre ambos. Según la estética de Girard, cuando el autor escribe su obra, abandona el mundo de la degradación para reencontrarse con lo auténtico, con la transcendencia vertical. Como prueba de ello, afirma que los personajes de las novelas grandes, al final de estas, tienden hacia dicha transcendencia. Y que en el caso de finales abstractos, estos se dan a causa de que en la conciencia del autor sobrevive un pasado ligado a dicha abstracción. También argumenta que dicha abstracción es posible que se deba a un lector ilusionado. (Gerard, 1967).

La estética de Lukács sostiene que toda forma de arte, en general, y la forma literaria, en particular, surge de la urgencia de manifestar contenidos esenciales, en cuyo caso, el artista o autor no debería rebasar el estado de degradación. Si así ocurriera, entonces para el caso de la literatura, la historia de esta degradación se expresaría de una forma más o menos entretenida. Goldman nos aclara el pensamiento estético de Lukács, el cual plantea que si la obra de arte surge de un universo degradado, el proceso de creación imaginaria estará

marcado por los excesos de igual forma degradados, abstractos, alejados de una realidad concreta. Por medio del arte de la ironía, el autor debe penetrar a todos sus personajes, cuya naturaleza demoníaca conoce, así como también sus conciencias degradadas. Por esta vía, ahondando en la degradación como sustrato de las historias, en lo demoníaco o idólatra, el artista o autor conseguirá expresar contenidos esenciales. (Goldman, 1967)

El procedimiento de Goldmann, de analizar, cotejar y contrastar simultáneamente las propuestas estéticas en torno a la novela de Lukács como de Girard, para detectar puntos de convergencia y de divergencia entre ellos, le permite afirmar que el sentido de la forma de la novela que estos dos críticos proponen es el de un género de la literatura en el cual los valores reales o auténticos pueden ser siempre discutibles, además, estos valores deben ser encarnados por personajes que en todo caso, no podrán moverse en el terreno de lo concreto y lo consiente. Y la existencia de estos valores se hayan en la conciencia del autor que los presenta de una forma abstracta, conceptual, como parte de su experiencia ética. Dicho con más contundencia, Goldmann afirma que la problemática de la novela radica en lo que en la conciencia del autor existe de sentido de lo ético y de sentido de lo abstracto. Y como parte esencial de sus recursos estéticos, el autor debe dar la impronta a su obra de una realidad basada en la ausencia, mediatizada para Girard, o no tematizada, (Goldmann, 1967) es decir, degradada para Lukács, que afirma: “la novela es el único género literario en que la *ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra.*” (Goldmann, 1967, p. 22).

Por otro lado, Goldmann introduce un serio interrogante a los sociólogos y críticos literarios de la época, considerados serios, que está relacionado con un grupo de autores estimados a su vez como transformadores del género novela en el siglo XX y que de alguna manera, por las temáticas que trataron en sus obras, están en relación directa con el problema de la cosificación, tratado por Marx y los marxistas posteriores. Se trata de Kafka, Camus y Robbe-Grillet, entre otros. La estética de la literatura del absurdo del siglo XX, trata el tema

de la cosificación, asunto que fue analizado en la segunda mitad del siglo XIX, pero que aparece como expresión artística después de la primera guerra mundial. Al respecto, Goldmann anota que esto debió verse más como un problema que como una explicación.

Ahora bien, si durante su primera etapa la novela se presenta como biografía y crónica social, dicha crónica intentaba reflejar la sociedad de la época. Para darse cuenta de esto, nos dice (Goldman, 1967) no hace falta ser sociólogo. Pero es a partir de los análisis de Lukács y Girard, que sin ser sociólogos, permitirán avanzar en el estudio sociológico de la novela. La primera pregunta problema que ha debido formularse un estudio desde la perspectiva sociológica de la novela, según (Goldmann, 1967) es ¿cuál es la relación entre la forma novela y la estructura social en la que surge? La hipótesis de Goldmann es que la novela, como forma literaria: “es la trasposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado”. (Goldmann, 1967, p.24)

Goldmann (1967) demuestra su hipótesis a partir de los conceptos de *valor de uso* y *valor de cambio*, de la filosofía de Marx. Establece una homología entre la producción mercantil y la producción artística. Si la imposición o tendencia es la producción de valores de cambio, proceso considerado como degradación, más que de uso, siempre existirán *individuos problemáticos*, en este caso, los creadores en todos los niveles, apunta (Goldmann, 1967) Sobre todo cuando el creador no entra en el juego o se traga la ilusión- llamada por Girard, la mentira- romántica de la ruptura entre la esencia y la apariencia, siempre estará en una situación degradante en cuanto a la valoración de sus productos. Y es aquí donde la novela conecta con esta realidad social. En la estructura de la novela se hace una réplica de lo que pasa en la sociedad, los personajes se ven degradados por la obtención de los valores de uso, la mediación, para acceder a los valores de cambio. (Goldmann, 1967) apunta que se trata de una misma estructura pero que se manifiesta en dos planos diferentes. Y aquí se vuelven a encontrar los planteamientos acerca de la cosificación. Y con ello, el hecho de que



la novela sea el resultado o producto de la realidad económica. De hecho, (Goldmann, 1967) afirma que la mayoría de los trabajos de sociología de la literatura, tanto de tendencia marxista tradicional como no marxistas, detectan los vínculos entre las más importantes producciones literarias y las expresiones de la conciencia colectiva de los diferentes sectores sociales, al interior de las cuales han surgido.

En términos generales, se establecieron cuatro ideas o tesis diferentes que sirven para esquematizar el asunto, para marcar diferencia entre una concepción marxista de la literatura y otras consideraciones sociológicas. Pero marxistas o no marxistas coinciden que el arte, la literatura o la filosofía solo puede expresar lo social teniendo como mediadora la conciencia colectiva:

a) La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, a un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo, conciencia que es preciso concebir como una realidad dinámica, orientada hacia un cierto estado de equilibrio. b) La relación entre el pensamiento colectivo y las grandes creaciones individuales literarias, filosóficas, etc, reside no en una unidad de contenido, sino en una coherencia más desarrollada y en una homología de estructuras que puede expresarse por contenidos imaginarios extremadamente diferentes del contenido real de la conciencia colectiva. c) La obra correspondiente a la estructura mental de tal o cual grupo social puede ser elaborada en ciertos casos, muy raros a decir verdad, por un individuo que haya tenido escasa relación con el grupo. El carácter social de la obra reside, ante todo, en que un individuo sería incapaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que se correspondiese con lo que se denomina una "visión del mundo". Tal estructura no puede ser elaborada más que por el grupo, siendo el individuo únicamente el elemento capaz de desarrollarla hasta un grado de coherencia muy elevado y transponerla al plano de la creación imaginaria, del pensamiento conceptual. d) La conciencia colectiva no es ni una realidad primera ni una realidad autónoma; se elabora implícitamente en el comportamiento global de los individuos que participan en la vida económica, social, política. (Goldmann, 1967, p. 27).

No siendo este un ejercicio de análisis de las teorías marxistas de la crítica literaria, dejamos aquí a Goldmann.

Retornando a Berenguer, las cuatro perspectivas para el estudio de autores y de sus obras teatrales, es decir, de los textos dramáticos, planteadas por Berenguer, son la *perspectiva sincrónica*, a través de la cual se pueden establecer postulados acerca del objeto de las obras y de los mismos sujetos que activan dichos procesos, concretamente, el autor

teatral o dramaturgo. Este procedimiento permitiría llegar a la comprensión y conocimiento de las razones de las obras y de los autores.

Esta delimitación del sujeto y el objeto de la creación dramática, posibilita una reconstrucción, desde una *perspectiva genética*, esto es, del proceso del acto creador en relación con el autor teatral como individuo y el grupo social-perspectiva individual y transindividual- o sea, la suma de los otros individuos que interactúan, en palabras del propio autor, “en la configuración del universo imaginario de toda obra artística” (Berenguer, 1998-2001, p. 11).

En tercer lugar, Berenguer propone una *perspectiva epistemológica*, que permitirá abordar de manera directa el análisis y el estudio de la creación teatral. Ahora bien, en todo proceso creativo intervienen diferentes factores, cuyos alcances y posibilidades hay que organizar dentro de un sistema que posibilite lograr aclarar las complejas relaciones que existen entre la obra como objeto final y aquel que la inicia o la origina, esto es, el sujeto que además es quien determina al mismo tiempo el desenlace final de dicho proceso.

En cuarto lugar, la *perspectiva diacrónica*, mediante la cual se plantean las cuestiones o problemas propios a la historización de la creación teatral, tarea exigente cuyas respuestas hay que rastrear a través de otros estudios o análisis historizadores-si existieren- que se hayan pronunciado a estas problemáticas.

Ahora bien, cabe resaltar que el método o sistema interpretativo que propone Berenguer, expuestos en estos artículos de las revistas mencionadas y de los que nos ocuparemos a continuación, son una parte que sigue una línea coherente que se puede rastrear a lo largo de otros artículos del mismo autor consignados en otras publicaciones, en las cuales expresa o amplía sus argumentos en torno a su método de análisis.

### ***1.1.2 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva sincrónica.***

#### ***Consideraciones acerca de la creación teatral desde su objeto.***

De acuerdo con el *Pequeño Diccionario Larousse* (2001, p. 925), la entrada Sincronía, significa: “1. Circunstancia de coincidir hechos o fenómenos en el tiempo. 2. Carácter de los fenómenos lingüísticos observados en un estadio de lengua dado, independientemente de su evolución en el tiempo. Contrario: Diacronía”. Por su parte, David Crystal, en su *Diccionario de Lingüística y Fonética*, (Octaedro, 2000, p.517), apunta:

**Sincrónico** Una de las dos dimensiones temporales básicas de la investigación LINGÜÍSTICA introducidas por el lingüista suizo Ferdinand de SAUSSURE; la otra es la DIACRÓNICA. En la **lingüística sincrónica**, se estudian las lenguas en un punto teórico en el tiempo: se describe un ‘estado’ de la lengua, independientemente de los cambios que puedan estar teniendo lugar. Por ejemplo, uno podría llevar a cabo una descripción sincrónica de la lengua de Cervantes o de la del siglo XVIII o de la del español actual. La mayoría de las descripciones sincrónicas pertenecen a etapas lingüísticas contemporáneas, pero desde Saussure se ha destacado su importancia como paso previo a un estudio diacrónico. Si no se especifica lo contrario, se asume que las investigaciones lingüísticas son sincrónicas. (Crystal, David, Octaedro, 2000, p.517).

Así mismo, A. J. Greimas y J. Courtés, en su: “*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*”, señalan:

1. El término **sincronía** lo propuso F. de Saussure, en oposición a diacronía, para denominar a la simultaneidad, como criterio de reunión (para estudios sistemáticos) de un conjunto de hechos lingüísticos que constituyen, así, un estado de lengua. 2. La sincronía ha sido un concepto operatorio, en la medida en que ha permitido fundar el concepto de sistema lingüístico (concebido como una jerarquía relacional cuyo funcionamiento está asegurado por su propia organización interna); pero si ha sido útil para reflexionar sobre el sistema, no permite, en cambio, analizarlo. Efectivamente, la noción de sincronía es tan imprecisa como, por ejemplo, la de presente. Una metáfora inventada por el sujeto hablante en el momento mismo de hablar, ¿es un fenómeno de origen sincrónico o diacrónico? Un estado de lengua-por lo tanto, dura varios cientos de años y comprende transformaciones internas (denominadas conversiones por L. Hjelmslev) numerosas y variadas. La lingüística actual opera con la acronía, pues el concepto de sincronía ya no es operatorio. (Greimas y Courtés, Gredos, 1990, p.380).

En esta segunda acepción del término sincronía, los autores citados introducen otras nociones o términos no menos importantes, como son ‘operatorio’, ‘sistema’, y ‘acronía’ que ellos mismos definen así:

**OPERATORIO** u (**OPERACIONAL**). El calificativo **operatorio** se emplea con tres acepciones diferentes, pero no contradictorias: a) un concepto o una regla se dice que son operatorios cuando, aun estando insuficientemente definidos y no integrados todavía en el cuerpo de los conceptos y/o en el conjunto de reglas, permiten, sin embargo, ejercer un hacer científico aparentemente eficaz; aplicados a los conceptos, **operatorio** e **instrumental** son, en esta acepción, casi sinónimos; b) a nivel de una teoría ya formalizada, una regla se dice que es operatoria cuando es explícita, está bien definida, y un autómata es capaz de ejecutarla; c) una teoría –la teoría semiótica, por ejemplo–, en su conjunto, es considerada como operatoria si ha previsto los procedimientos de aplicabilidad. (Greimas y Courtés, 1990, p. 292). **SISTEMA**. 1. El sistema es uno de los dos modos de existencia (complementario al de proceso) de los universos estructurados o estructurables. L. Hjelmslev da a este concepto un alcance universal: supera no solamente al ámbito de la lingüística, sino también el de la semiótica; asimismo, designa bajo el nombre de paradigmática al sistema semiótico. 2. A F. Saussure, el término sistema le permite definir el concepto de lengua (= ‘sistema de signos’) en la medida en que, tradicionalmente, aquél designa un todo coherente cuyos elementos dependen unos de otros”. (Greimas y Courtés, 1990, p. 389-390).

**ACRONÍA**. El término acronía se opone a los conceptos de sincronía y diacronía, que designan, según, F. de Saussure, dos dimensiones cuasiautónomas de la investigación lingüística. La acronía sirve para afirmar el carácter atemporal de las estructuras lógico-semánticas, al tiempo que la no pertinencia de la dicotomía saussuriana. En efecto, por un lado, todo es temporal en semiótica, comenzando por el acto del lenguaje; pero la duración no juega en él ningún rol: la metáfora ‘espontánea’ e individual solo requiere un segundo para ser producida, mientras que la misma metáfora, inscrita ‘en la lengua’ (tordo → aturdir, por ejemplo), necesita muchos siglos para imponerse (...). En consecuencia, desde el punto de vista de la teoría semiótica, cabe considerar a las estructuras semióticas profundas como acrónicas, mientras que las estructuras discursivas-más superficiales-precisan de la temporalización. (p. 22-23).

Ahora bien, centrándonos en nuestro autor, este investigador propone definir el concepto de teatro y obra teatral escrita como un proceso de creación que mediante la representación ante un público receptor produce un espectáculo. En sus propias palabras:

De esta manera el dramaturgo aparece como el primer elemento activo de un proceso de comunicación que el mismo pone en marcha y dentro del que desempeña una evidente función de emisor. A través de su labor creadora, el autor configura su obra como un universo de carácter imaginario cuya comunicación al receptor se produce, de modo pleno, únicamente cuando se sirve de los códigos activados por la representación. Con respecto a ésta, el texto codificado constituye el instrumento y, a la vez, el resultado de la fijación por el autor de su proyecto espectacular. (Berenguer, 1998-2001, p. 12).

En otras palabras, a lo que refiere, es a la validez y diferenciación entre el texto dramático escrito como objeto virtual de representación, separado del texto espectacular de la representación, cuya responsabilidad recaerá sobre el director de la puesta en escena y de cuyo caso no nos ocuparemos por cuanto estamos analizando a un autor acerca del cual los registros o cuadernos de dirección de puesta en escena no han sido publicados aún, y en cierto modo, su existencia es confusa y dudosa, por estar envuelta en procesos de herencias

familiares, que obstaculizan su acceso, estudio y análisis. De lo anterior, podemos colegir que todo intento de historización y sistematización, en términos epistemológicos de la labor del dramaturgo como creador, es un ejercicio de aproximación, toda vez que la categoría científica de “creador”, rebasa todo intento de análisis. Al respecto, anota Berenguer:

Éste debe ser entendido –el creador-, entonces como el sujeto activo de la producción del objeto obra que por sí mismo, reiteramos, constituye la materia sobre la que debe actuar la historización de la creación dramática en el modo que, más adelante, vamos a exponer. Por otra parte, resuelve la necesidad de historiar el proceso teatral desde su origen hasta su realización, no importando en absoluto el espacio de tiempo existente entre la escritura y la realización escénica de un texto teatral. Sin embargo, como ha ocurrido en varias ocasiones en la historia del teatro español del siglo XX, no puede crearse un sistema que se plantee seriamente la historia del teatro basándose exclusivamente en la escritura teatral o en la publicación de textos nunca realizados plenamente (puestos sobre un escenario).” (Berenguer, 1998-2001, p. 13).

Para el caso concreto de Enrique Buenaventura, aunque se pueden constatar las evidencias escritas de sus puestas en escena en prensa local, nacional e internacional, con algunas dificultades para su consulta sistemática por parte de este investigador, con su agrupación Teatro Experimental de Cali –TEC-, tanto de sus propios textos como de otros autores, es un hecho innegable que en lo referente a una publicación de su amplia producción dramática, es aun prácticamente inexistente. Aparte de las obras publicadas en revistas especializadas como *Conjunto*, *Gestos*, *Primer Acto* y otras, no es posible hallar una edición que reúna sus obras dramáticas completas. No obstante, se señala que acerca de la trayectoria creadora de Enrique Buenaventura, no existe lugar a dudas. Y a la vez, debemos afirmar que los estudios y análisis teatrales de su obra, en los términos que define estos estudios la investigadora María Teresa Julio, en su texto: “*La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel. Edition Reichenberger, 1996”, son insuficientes. Al respecto, anota esta investigadora:

Las aproximaciones al análisis teatral de las diferentes escuelas o corrientes literarias, artísticas, filológicas y lingüísticas se caracterizan por atender a los diferentes elementos constitutivos de la actividad teatral: el Formalismo se centra en los aspectos formales del mensaje (dicotomía fondo/forma), el Estructuralismo considera la obra en sí misma como un todo organizado, la Estética de la Recepción incorpora la figura del receptor, la Semiótica estudia cualquier sistema de signos usado en la sociedad, etc. A medida que surgen nuevas propuestas metodológicas aparecen enfoques cada vez más extensos y

comprehensivos que intentan explicar no sólo la creación, sino también la recepción de textos. (Julio, 1996, p. 8).

Más adelante, apoyados en Hans Robert Jauss y su célebre ensayo *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, de 1967, intentaremos ofrecer un resumen general de estas perspectivas de análisis del hecho teatral, aclarando que nos atenemos en este estudio al tipo de análisis sociológico literario propuesto por Berenguer en los estudios señalados. Cabe señalar que María Teresa Julio no menciona los análisis del fenómeno teatral que se proponen desde las corrientes o enfoques de los Estudios Culturales, la Antropología Teatral, la Sociología del Teatro, entre otros, propuestos por investigadores de talla internacional como Patrice Pavis, en textos como: “*El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, 1994”; “*Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*, 1998”, Richard Schenner, Jean Duvignaud, “*Sociología del teatro*, 1981”, Eugenio Barba, Nicola Savarese “*El arte secreto del actor*, 1990” o Marco de Marinis “*Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, 1997”.

Ahora bien, esto en cuanto atañe a los estudios y análisis de investigadores europeos sobre el problema teatral en Europa propiamente dicho, que debemos subrayar, en cierto modo, siguen siendo “etnocentristas”, en el sentido del término que anotara ya Levi Strauss, en sus estudios antropológicos y que omiten, de forma clara y evidente, los estudios y análisis acerca de la problemática teatral en América Latina... En el campo hispánico y latinoamericano, los estudios y análisis de la obra teatral de Enrique Buenaventura, aunque de escasa circulación y o citación de parte de expertos europeos, la situación ha cambiado considerablemente. Podemos afirmar que la situación ha cambiado como consecuencia de los análisis y estudios de los mismos investigadores latinoamericanos, que han contribuido con análisis acerca de la vida y obra de nuestro autor, Enrique Buenaventura. Más adelante nos referiremos a estos temas.

### ***1.1.3. Consideraciones acerca de la creación teatral desde su sujeto.***

Desde la perspectiva analizada para el caso español, (Berenguer plantea como una ventaja, analizar obras de autores en cuyo caso éstas hayan representado un avance en el contexto de la historia del teatro, para efectos de avanzar en el proceso de historización de las mismas, con la salvedad de las dificultades que podrían representar los modelos historizadores que se basen en la clasificación de autores poco fértiles en su proceso de producción. “Cuando me refiero a *períodos fértiles* en la creación de un autor estoy haciendo hincapié en las obras que significan un avance definitivo en el proceso general de la historia del teatro español del siglo XX”. (Berenguer, 1998-2001, p. 14).

Para el caso de Enrique Buenaventura, (Beatriz Rizk ha establecido tres períodos fundamentales para el análisis y la comprensión de su producción dramaturgica que más adelante expondremos. Lo que intenta diferenciar Berenguer de un modo riguroso es la relevancia de las obras escritas y sus puestas en escena en unos períodos determinados frente a la existencia misma de los autores y la urgencia de precisar los tiempos en los que la creación ha marcado dicha diferencia. Es a partir, según Berenguer, de estas diferencias temporales que se pueden establecer períodos representativos en cuanto a la labor creativa de un autor, por medio de los cuales es posible establecer su visión del mundo y el /los lenguajes teatrales que utiliza para expresar dicha visión, así como las posibles variaciones evolutivas en cuanto a su sistema creativo. Respecto a estas variaciones, anota Berenguer que:

Por lo general los elementos más representativos de la labor creadora de un autor suelen aparecer en un periodo concreto de la misma y no se ven sustancialmente alterados por obras realizadas en momentos anteriores o posteriores de su trayectoria (por más dilatada que ésta sea), a no ser que aquellas obras evidencien el desplazamiento de estilo y mentalidad, que suele marcar de manera inequívoca el inicio de una fase creadora, repito, distinta de la precedente. (Berenguer, 1998-2001 p. 15).

Dicho lo anterior, para lograr los objetivos de una historización teatral, independiente del autor, en de suma importancia analizar la producción de las obras por períodos, con el

concepto o la herramienta metodológica y sistemática de las *mediaciones* que atraviesan la creación artística y teatral en términos generales. En palabras del propio Berenguer:

Estas *mediaciones* constituyen el eje central de este método de trabajo y determina a su vez diferentes fases en la creación de los autores. También constituyen, por lo mismo, los marcos comunes y precisos sobre los que es posible asentar la parcelación y sistematización de la creación teatral general. Desde ahora deseo aclarar que el concepto de *mediación* y sus distintas materializaciones constituyen (como ya queda dicho) la columna vertebral del sistema metodológico... (Berenguer, 1998-2001, p. 15).

#### ***1.1.4. Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva genética. El proceso de la creación teatral.***

Si aceptamos el hecho teatral como proceso de comunicación, iniciado por el autor-creador, al otro lado de dicho proceso se halla el receptor o público, que a su modo, también participa en la configuración del sentido de las obras:

Este *receptor/generador* del sentido teatral posee un carácter colectivo que debe ser tenido en cuenta por el historiador del teatro. En efecto, es necesario ir más allá de las aproximaciones generalizadoras que, pese a todo, introducen elementos de indudable valor relativos al carácter, composición y respuesta del público teatral. Pienso que la comprensión de los mecanismos que intervienen en el proceso creador resulta posible únicamente si se toma en consideración el concepto de *sujeto transindividual* (un grupo social que comparte una mentalidad), no solo como destinatario y, por tanto, verdadero receptor de aquel proceso, sino también como instancia activa y, por lo mismo, ineludible en la explicación del origen del mismo (Berenguer, 1998-2001. p. 16).

Esta inclusión del público, considerado aquí desde la categoría del receptor teatral, es gracias a la fundamentación sociológica del método de análisis empleado, dado que para la sociología, los grupos sociales son parte esencial en sus estudios y a la vez, son considerados los portadores *de las visiones del mundo*, acerca de las cuales, se podría decir que el creador o dramaturgo teatral es un:

Transmisor cualificado de la relación que ese grupo establece con otros grupos y con la propia existencia, lo que da lugar a la creación de una mentalidad desde la que el grupo se constituye como el *sujeto transindividual* al que me refería más arriba". (Berenguer, 1998-2001, p. 16).

Esta tesis entra en conexión con los planteamientos de Berguer y Luckmann cuando se refieren a la construcción del conocimiento social como un hecho colectivo. Por lo tanto, en toda intención de sistematización, es menester el estudio de dicha dimensión en los procesos



de la creación artística, con la finalidad de establecer los nexos entre estilo y contenido en la producción artística de todo creador y en sus configuraciones de las visiones del mundo de las cuales forma parte y que de un modo u otro, expresa en sus obras. En este orden de ideas acerca del concepto de creación artística o teatral más propiamente de la que venimos reflexionando, en el proceso de creación como tal, es posible que el dramaturgo no elija siempre de manera conscientemente aquellos elementos con los cuales va a expresar su mensaje. Dicho de otro modo: existen lenguajes artísticos fundamentados en unos códigos específicos, los de la escenificación en nuestro caso, que han evolucionado de acuerdo a las distintas épocas de la historia del arte y que el dramaturgo adquiere bien por el estudio, la ejercitación, la intuición o el talento personal. De este modo, cada artista se expresa con un lenguaje que permita a su vez su expresión personal o visión del mundo con la cual se identifica o pertenece en un momento determinado. Es así como cobra legitimidad la producción teatral de un dramaturgo, en tanto que es coherente con formas, tradicionales o innovadoras, rupturistas, rompedoras de paradigmas.

Se sigue de todo ello la necesidad de que los modelos aplicados al estudio de la creación teatral de uno o varios autores contenga, junto a la descripción de los elementos ideológicos y estéticos presentes en sus obras, la puesta en relación de éstos con los factores sociológicos que los generan y los justifican, esto es, con aquellos que conforman la *visión del mundo* de la que un autor participa y que aparece materializada en sus creaciones. Por lo mismo, resultaran insuficientes los acercamientos al hecho teatral y a su creación que omitan estas relaciones y lleven a cabo descripciones aisladas, bien sea del plano ideológico de las obras, bien de los rasgos que conforman el plano estético”. (Berenguer, 1998-2001, p. 17).

Infortunadamente, las consideraciones anteriores, trazadas desde una perspectiva de análisis desde el campo sociológico para un verdadero y efectivo estudio y análisis del hecho teatral, de la creación teatral, en el caso del ejercicio de una crítica fundamentada en una perspectiva tan solo generacional –ordenamiento de autores por año de nacimiento, acontecimientos históricos – no garantiza resultados tan eficaces como los obtenidos con el método que estamos exponiendo. Al respecto, es válido afirmar que aquellas críticas de corte generacional, tanto en España como en Hispanoamérica, han contribuido precariamente a la

historia del teatro. Esta situación es perceptible en la medida en que no aportan al concepto de *las visiones de mundo* que en el análisis sociológico si se hacen visibles con el estudio de los diferentes grupos sociales que conforman una sociedad y con el estudio de las creaciones teatrales de aquellos autores que las representan. Así mismo, esta perspectiva permite una comprensión genética de las obras que desde la consideración generacional no se logra, en tanto que su objetivo es la homogeneización de los autores y sus obras, tratamiento que diluye las diferencias y/o afinidades existentes entre autores de una misma generación u otra. El otro ejemplo que cita Berenguer está relacionado con el teatro producido por las dramaturgas, excluidas del esquema historizador hegemónico, que recientemente son objeto de estudios y análisis específicos.

#### ***1.1.5 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva epistemológica.***

En el “*Compendio de Epistemología*”, edición de Jacobo Muñoz y Julián Velarde, de la Editorial Trotta, Madrid, 2000, p. 203-204, se dice que el término deriva del griego *episteme*, que es un tipo (o clase) de conocimiento, al lado de otros, como la *dianoia*, el *nous* (Platón), la *katálepsis* (estóicos: Sexto Empírico), la *techne*, la *fronesis* y la *Sofía* (Aristóteles):

“Pero la *episteme* constituye, en la teoría (filosofía) del conocimiento (epistemología) de los griegos, el auténtico conocimiento, el paradigma o modelo al que se asemejan o se aproximan los restantes tipos...” (Muñoz y Velarde, 2000, p. 203-204).

Y más adelante se agrega que la *episteme* se distingue de la *doxa* (opinión o creencia). En lo que atañe a los estudios teatrales, Berenguer nos alerta sobre aquellos que lo hacen de un modo insuficiente, enfatizando solo en los aspectos formales e insistiendo en la clasificación de los autores con base a criterios ajenos a su tarea creativa y no profundizando en aquellos aspectos que combinan análisis formales, planteamientos estéticos, ideológicos y sobre todo, *la visión del mundo* que proyectan en sus textos y que representan como grupo

social, su mentalidad que en definitiva aclara sus relaciones con el *entorno* en que se inscriben. En algunos casos se incurre en opiniones no calificadas, lo contrario a la perspectiva epistemológica o *episteme*. Así mismo, otro rasgo diferenciador en el análisis con criterios epistemológicos y sociológicos, como ya se ha dicho, es la consideración del papel del público-receptor –*sujeto transindividual*– como coadyuvante del proceso de constitución de sentido de los textos.

En efecto, en el proceso de creación teatral es preciso considerar la existencia de un grupo social que genera la *visión del mundo* transmitida a través de la obra por el dramaturgo, quien actúa de este modo como *emisario* (esto es, *emisor segundo*) de aquel *emisor primero* o colectivo. Será preciso, pues, pasar desde la afirmación corriente de que los autores de la *Tendencia Innovadora* del primer tercio de siglo escriben para la burguesía al postulado, explicativo en mayor medida, de que las obras de estos autores materializan de manera especialmente adecuada la *visión del mundo* de aquella burguesía, con las específicas influencia de contenido y lenguaje escénico que ello ejerce sobre sus obras”. (Berenguer, 1998-2001 p. 20).

De igual modo, el análisis que estamos exponiendo, hace hincapié en priorizar los elementos a considerar en dicho análisis. Por ejemplo, para el caso de los aspectos psicosociales de los textos, conviene dosificar su estudio y enfocarlos de tal modo que contribuyan al esclarecimiento del proceso creador teatral como tal y emplear mayor atención a los componentes estéticos que utiliza el autor en la configuración de su *visión del mundo* mediatizada por dichos códigos específicos del lenguaje escénico y dramaturgic. La base del teatro y del texto teatral es su carácter de obra de arte codificada a partir de unos referentes imaginarios, individuales y/o colectivos. Y en último término:

El estudio de la creación teatral lleva en sí mismo la exigencia de una operación selectiva. Para ello será necesaria la adopción de unos criterios destinados a garantizar la relevancia de las creaciones consideradas en el análisis. Como es sabido, los factores extrínsecos habitualmente tomados en cuenta (cantidad, frecuencia y tipo de las representaciones, fortuna editorial, etc.) justifican por su misma versatilidad la desconfianza que en general producen. Frente a ellos, la explicación genética establece como medida de la importancia de una obra teatral el nivel de adecuación entre la mentalidad que transpone y el lenguaje escénico puesto en juego por el dramaturgo. De hecho, estoy hablando de que la calidad de una obra teatral estará relacionada con su extrema *coherencia* estructural y con su enorme *riqueza* a la hora de incluir los elementos que afectan a la relación del *sujeto transindividual* con la sociedad donde se inserta. (Berenguer, 1998-2001 p. 20).

***1.1.6 Estudio y análisis del texto teatral desde una perspectiva diacrónica. La historización de la creación teatral.***

Hemos venido exponiendo un método de análisis del texto teatral propuesto por el investigador Ángel Berenguer, de la Universidad de Alcalá de Henares, que junto con los aspectos antes enunciados y los que a continuación vamos a esbozar, constituyen unos protocolos a tener en cuenta para efectos de una sistematización y una periodización del teatro español del siglo XX. Guardando las proporciones y las distancias, hemos tomado este modelo como punto de partida para el análisis de un corpus definido de obras del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura. Llegados a este punto, nos parece oportuno subrayar que nuestra intención no es la de proponer una historización del teatro colombiano del siglo XX, muy limitada por cierto frente al caso español. Debemos señalar que para los efectos del tema en cuestión de esta investigación, *forma y sentido de algunos de los textos teatrales de Enrique Buenaventura*, el método del profesor Berenguer nos ha facilitado una ruta de análisis que es aplicable al corpus de sus obras seleccionadas. Aunque en la exposición de dicho método el profesor Berenguer sea más denso, al final se ha contado con un modelo de análisis, propuesto por el también profesor de la Universidad de Alcalá, Manuel Pérez, del mismo Departamento de Filología Española, mucho mejor condensado en un esquema de análisis que resulta a todas luces una mejor herramienta didáctica y pedagógica más práctica de aplicar. Más adelante daremos cuenta de este esquema y los puntos que de este hemos retomado para nuestro análisis particular. Se aclara que esto no significa para nada restar valor a las argumentaciones del profesor Berenguer que como ya hemos dicho antes, bien ha expuesto en diferentes artículos publicados en revistas especializadas.

Como aspecto a resaltar de su crítica a otros métodos de análisis más convencionales, tanto en España como en Latinoamérica, y por lo tanto menos efectivos, señala Berenguer la insuficiente fundamentación teórica respecto a las consideraciones intrínsecas al acto creador que implica la dramaturgia *per se*, y al hecho mismo de los componentes del lenguaje escénico o teatral, omisiones imperdonables que se deben al desfase respecto de las teorías teatrales surgidas en Europa, concretamente en Francia, según Berenguer, donde los estudios teatrales, en su dimensión teórica, han contribuido con nuevas teorías para el análisis y que en el caso del método de las generaciones, no se han tenido en cuenta. Valga de nuevo recordar que los nuevos aportes para los estudios teatrales surgidos en Europa a partir de los años sesenta, no han tenido en cuenta las creaciones teatrales de autores latinoamericanos. En este mismo orden de ideas, Juan Villegas, investigador chileno radicado en los Estados Unidos de Norteamérica expresa la misma preocupación al respecto, en su texto “*Para un modelo de historia del teatro*, Ediciones de Gestos, Irvine, California, 1997, afirma lo siguiente:

Los numerosos libros y ensayos publicados en inglés, italiano o francés sobre la “esencia” del teatro o sus elementos “constituyentes”, la proyección de las teorías semióticas, del discurso, de la recepción o del destinatario, no han dado origen a una secuela de planteamientos teóricos cuyas bases o fundamentos prácticos radiquen en lo hispánico. Aún más, son relativamente pocos los practicantes del discurso crítico en lengua española que se abocan a los problemas teóricos con respecto al “teatro” que han incorporado la proyección de las teorías lingüísticas, semióticas o de la crítica cultural. En términos generales, dentro de los estudios sobre el teatro, tanto españoles como hispanoamericanos, se ha dado una gran despreocupación por la autorreflexión del discurso teórico, es decir, el examen crítico, descriptivo o interpretativo del discurso *sobre* el teatro. (Villegas, 1997, p 17).

Como ya se ha subrayado antes, el ‘fenómeno teatral latinoamericano’ no ha sido objeto digno de consideración por parte de investigadores europeos, que si se han ocupado del análisis de otros géneros, como la novela, con más aplicación. De igual modo, (Villegas, 1997) apunta que el modelo de análisis para la historización del teatro hispánico aplicado ha sido el generacional, por demás, discurso hegemónico, que con teorías importadas, no ha concedido al teatro su lugar merecido en la historia de la literatura y el arte. En palabras del propio Villegas:

En términos generales, podría decirse que en la actualidad, en relación con el teatro hispánico, se da una pluralidad de discursos críticos. Hay académicos ingleses, norteamericanos, franceses, rusos, italianos, españoles o latinoamericanos escribiendo sobre él, cada uno de los cuales utiliza una estrategia metodológica de acuerdo con las escuelas dominantes en sus contextos culturales o de los modelos definidores de sus espacios académicos. De este modo, podemos encontrar aplicación de estilística, el método arquetipo, estructuralismo, semiología, etc. La tendencia más general, sin embargo, ha sido leer los textos dentro de una subentendida validez universal o pertenencia a un ámbito cultural de occidente, en el cual se aplican los mismos códigos estéticos y los sistemas de valores que a textos producidos en condiciones históricas y contextuales diferentes. En general, ha habido una tendencia a utilizar los métodos configurados desde la perspectiva de modelos fundamentados en textos y en sistemas ideológicos no hispánicos. El discurso crítico producido en Estados Unidos hasta hace pocos años, por ejemplo, bajo la presencia de las tendencias estetizantes y no comprometidas del espacio académico norteamericano, ha tendido a desideologizar y deshistorizar los textos, sacándolos del contexto social e histórico en que fueron producidos. Fenómeno relacionado con la desvinculación de las humanidades en las universidades norteamericanas con los problemas sociales y político y el predominio del “New Criticism” y las escuelas estructuralistas. Las estrategias metodológicas asociadas al “New Criticism” contribuyeron a reforzar la carencia de connotaciones sociales e ideológicas de los textos. La orientación estructuralista canalizaba hacia el descubrimiento de las estructuras atemporales y supuestamente universales. Un examen de los escasos textos hispánicos o latinoamericanos seleccionados, por ejemplo, para los cursos de literatura comparada en las universidades norteamericanas evidencia que los textos elegidos tienden a ser aquellos que pueden ser interpretados de acuerdo con los códigos estetizantes de Europa. Por otra parte, el discurso teatral hispánico –con pocas excepciones– no ha sido seriamente considerado por la crítica extranjera. Excepciones a esta norma la constituyen algunos textos clásicos de la Edad de Oro y, en el periodo contemporáneo, Federico García Lorca y Fernando Arrabal. Los estudios sobre Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre provienen predominantemente de hispanistas. Lo cual sucede también con algunos dramaturgos latinoamericanos, tales como René Marqués, Jorge Díaz, Osvaldo Dragún y otros considerados en el medio hispánico como “grandes” escritores. Estos autores, sin embargo, no se constituyen en centros de interés fuera de este espacio cultural relativamente reducido. Aunque, en principio, la constatación puede resultar descorazonadora, un desplazamiento de la perspectiva permite cuestionar el fenómeno”. (Villegas, 1997, p. 18-19).

En consonancia con la idea del desplazamiento de la perspectiva para el análisis del teatro latinoamericano, es que nos adherimos nosotros al análisis del corpus de obras de Enrique Buenaventura.

Ahora bien, retomando a Berenguer, desde la perspectiva diacrónica, los criterios analíticos e itinerarios pertinentes para la sistematización del teatro en *tendencias* que proponen son:

1. La inscripción de la producción teatral en el eje temporal, que plantea la doble dimensión de la historia general (solo en España) y de las condiciones históricas concretas del periodo en el que se inscribe la creación teatral historizada (*mediación histórica*).
2. La toma en consideración del también complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral (y, al mismo tiempo, como emisor de una realidad imaginaria con la que pretende afectar a la realidad conceptual que le rodea) que transpone en su obra (con una conciencia real o con una falsa conciencia) la mentalidad del *sujeto transindividual* en el que se inserta (*mediación psicosocial*).
3. El análisis de cada actividad creadora en el interior de una serie solidaria, en la que cada autor se beneficia de la obra de quienes le preceden y pone de algún modo su labor al servicio de quienes conviven con él. En este apartado se debe establecer la constatación del carácter dual de la relación posible entre las labores creadoras que son coetáneas, de manera que, en el interior de un mismo período, la obra de uno o varios autores aparezca realizada desde una relación de similitud con la de algunos y desde una evidente relación de diferencia, e incluso de oposición, con respecto a la de otros autores. En ello está la esencia del producto artístico, que no puede separarse del concepto de la realidad que se expone en determinadas obras expresando *visiones del mundo* cuya coherencia y riqueza expresiva constituirán los factores esenciales para determinar el valor de toda obra artística (*mediación estética*)". (Berenguer, 1998-2001p.22).

### ***1.1.7 El concepto de Mediación.***

En relación con el concepto de *mediación*, ya expuesto en el artículo '*Teatro, producción artística y contemporaneidad*', publicado en el número 6/7 de diciembre de 1994 /junio de 1995, de la Revista Teatro, de la Universidad de Alcalá, se define dicho concepto como el resultado de hechos, experiencias e ideas que atraviesan a un individuo, en este caso, al autor teatral y que permiten su adscripción a un grupo humano en concreto o posible de determinar. Es en el intercambio o cruce de fuerzas, estímulos e influencias entre el *sujeto individual* y el *sujeto transindividual* de los que venimos hablando que se produce el espacio en el que es posible contextualizar la labor creadora y que a su vez debe captar la atención de todo investigador para poder acertar en su búsqueda de las fuentes genéticas de las obras que se someten a análisis por esta vía.

### ***1.1.8 La Mediación Histórica.***

En lo que concierne a la *mediación histórica*, por medio de ella sería posible establecer los bandos o sectores al interior de una mentalidad específica en el marco de los diferentes grupos sociales y sus modelos de respuestas ante los diferentes procesos históricos, que en definitiva se verían reflejados en la creación teatral, materialización de estos hechos,

directa o indirectamente, consideradas diacrónicamente. Dicho de otro modo, en cada sociedad se dan diferentes períodos históricos y en cada período histórico se da la existencia de diferentes grupos o fuerzas al interior de dicho conglomerado social que son portadores de sus *visiones de mundo* respectivas. La comprensión de estas *visiones* resulta fundamental para el análisis de los autores y de las obras de cada período. En el caso de la sociedad española, los grupos sociales existentes para el primer tercio de siglo son la aristocracia, la alta burguesía, la pequeña burguesía y el proletariado que el teatro de la época encuadra entre otras *visiones del mundo* como son la *conservadora*, la *liberal* y la *progresista* que a su vez permiten explicar las diferentes *tendencias* teatrales en dicho período. En el caso colombiano se da la existencia de dos tendencias políticas que determinan la historia, la liberal y la conservadora.

#### ***1.1.9 La Mediación Psicosocial***

La *mediación psicosocial*, que abarca al creador como persona, como individuo y el entorno que le rodea, también sirve para el análisis y determinación de otras *tendencias* como la *vanguardista* o la *realista*, que son otras opciones estéticas en las que se pueden inscribir los autores y las obras como resultado de las diferentes tensiones entre el medio social y la experiencia interior del creador teatral.

#### ***1.1.10 La Mediación Estética.***

En el caso de la *mediación estética*, se entraría a considerar las diferentes opciones que toma un autor o deja de tomar si es el caso en relación con el conjunto de teorías, sistemas o lenguajes artísticos que hacen parte de la historia del arte y del teatro, que proporcionarían las claves para las configuraciones de su universo artístico mediante un tratamiento estético determinado o en cambio, de las derivas transformadoras que sobre estos aspectos han propuesto otros autores creadores precedentes o coetáneos. Así mismo, el análisis de esta mediación estética permitiría establecer si el autor objeto de estudio se adhiere a



planteamientos estéticos tradicionales o por el contrario, innova y entra en ruptura con estos. El objetivo es establecer el grado de conciencia con el que el autor decide construir su proyecto de creación y cómo decide apropiarse de modelos o parámetros estéticos o distanciarse de los mismos, planteando una alternativa o nuevo paradigma estético. En resumen, se trata de identificar el estilo en el marco del proyecto creador del artista teatral, aspectos que para Berenguer no estaban presentes en otros métodos de análisis.

## 2. El aporte de Hans Robert Jauss. Algunas de sus críticas a las Escuelas Literarias.

Antes de resumir este estudio crítico de Jauss, hace falta una breve introducción a lo que entendemos por la disciplina de la historia de la literatura. La redacción de una historia de la literatura representa sólo una parte del trabajo de investigaciones del campo científico que corresponde a la ciencia de la literatura.

La ciencia de la literatura, en su conjunto, se ocupa principalmente de la teoría, crítica e historias literarias. Ésta última corresponde, pues, al ordenamiento diacrónico, continuo y sucesivo de textos literarios. Para este cometido, la historia literaria debe evitar de convertirse en una mera acumulación diacrónica de obras maestras y autores consagrados.

En el discurso *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (Jauss. 2000) que, en 1967, fue pronunciado por Jauss como lección inaugural en la Universidad de Constanza y revisado y ampliado para la publicación de 1970, se articula por primera vez la preocupación de establecer una historia literaria diferente a los márgenes propuestos por la tradición de la historiografía literaria alemana y de otras naciones europeas. En este desafío a la ciencia literaria se desarrolla “la primera formulación programática de las líneas maestras de la nueva corriente de estudios de la recepción” (Acosta, Luis. 1989, p. 14).

Al lector de este artículo se le plantea en seguida la pregunta sobre el planteamiento de Jauss de hacer especial hincapié en la recepción literaria en vez de hablar simplemente de la teoría literaria; además no se entiende a primera vista porque destaca ya en el título la historia literaria.

Esto se debe a la circunstancia de que la estética de la recepción entiende la obra literaria como un fenómeno histórico. Pero no sólo la obra es un fenómeno histórico sino también la actividad del lector, quiere decir, la recepción corresponde al horizonte de su tiempo.

Al tiempo que al lector se le asigna una función histórica, la historia de este fenómeno es entendida como un proceso constituido por dos vertientes, una de las cuales es la de la recepción y la otra la de la producción. En él toman parte activa, además del escritor, también el simple lector o el lector crítico; el surgimiento de la obra literaria, de igual manera que su recepción, tiene lugar dentro de un determinado contexto y horizonte históricos configurados por el autor, los lectores y los lectores críticos. (Acosta, Luis. 1989, p. 19).

Jauss (2000) inicia su estudio con determinadas críticas de la historia de la literatura. Este procedimiento tiene sentido porque los historiadores de la literatura son en primer grado lectores que se encuentran en su horizonte histórico y que escriben sobre literatura desde el contexto de su propio horizonte.

Vistas así, las historias literarias se convierten en una fuente de primera mano con cuya ayuda el teórico de la recepción puede analizar las interpretaciones que realizan los historiadores que, en el fondo, según lo expuesto por Jauss, no son más que lectores críticos de obras literarias. A contrario de la opinión de lectores que normalmente no publican sus interpretaciones, las de los historiadores literarios tienen la gran ventaja para la ciencia literaria de poder ser consultados por estar fijadas en libros. Y, además, la preocupación de redactar historias de literatura o la no aportación de ellas dentro del campo de la ciencia literaria dejan entrever una cierta implicación ideológica y, en su calidad de formar parte de la ciencia literaria, pueden ser analizados los modelos teóricos implícitos o explícitos en ellas.

Generalmente, las historias de la literatura del siglo XIX parten de una época literaria clásica -un siglo de oro- para cada literatura nacional. En la interpretación tradicional de la historia de la literatura, la época clásica es precedida de épocas preparatorias y seguida de periodos de declive y decadencia ya que, según esta visión, la literatura clásica queda establecida como la culminación de la literatura. La historia tradicional de la literatura valora, pues, sucesivas épocas literarias anteriores o posteriores desde el punto de vista de unas obras literarias con una estética que los historiadores de la literatura consideran como eterna e insuperable.

A contrario de esto, Jauss pone de relieve la necesidad de considerar, estudiar e interpretar obras literarias en su contexto histórico porque únicamente de esta manera se puede llegar a una valoración más objetiva y justa de cada obra literaria. Y, por supuesto, rechaza la valoración de una obra literaria según normas y cánones de la historia literaria tradicional. La aportación de Jauss pronunciada en el año 1967 acerca del hecho histórico de la obra literaria no ha dejado de aportar una nueva perspectiva dentro del campo de la ciencia de la literatura porque realza la dialéctica inherente que se origina en medio del proceso de la producción de obras literarias, la comprensión o interpretación por parte del lector y el contexto histórico en que fueron escritas y fueron o son interpretadas.

Jauss ofrece en el capítulo “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” una visión en forma resumida de las disciplinas de la teoría y de las historiografías literarias desde su formación como disciplinas académicas en el siglo XIX hasta el presente de 1967. Este texto es un intento de superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y estético. Jauss nos confronta con la problemática de una teoría de la historia, una teoría de la literatura y, así mismo, una teoría de la historia de la literatura. Una muestra evidente de la acentuación del pensamiento histórico de Jauss es la observación que realiza sobre la evolución de los distintos métodos de la historiografía literaria que plantearon la problemática inherente a la descripción de la literatura en su evolución histórica.

Describe y critica de una forma sucinta las propuestas más destacadas de la ciencia literaria en su evolución histórica; realizando, pues, una concisa y resumida historia de la historia de la literatura. La teoría de la historia de la literatura es para Jauss el punto consustancial donde fluyen los discursos teóricos de la historia y de la literatura. Destaca que la historia de la literatura he de asumir que la literatura está inmersa en un proceso histórico que exige en cada momento la renovación de la perspectiva específica acerca del hecho literario. Pone de relieve la necesidad de una ciencia literaria de “fundamentar el juicio

estético requerido por su objeto, que es la literatura como una de las artes”. (Jauss, Hans. 2000 p. 138).

Las descripciones y críticas de Jauss (2000) se refieren, de un modo cronológico, a la historia literaria nacional de Alemania, la escuela del historicismo, la historia literaria positivista, la filosofía de la historia, las tendencias marxistas dogmáticas y no dogmáticas, el formalismo ruso en su calidad de ser antecesor del estructuralismo, la escuela inmanente hasta llegar a la situación coetánea de 1967. Como conclusión de este recorrido plantea Jauss la obligación de los historiadores de la literatura de replantearse su cometido, ya que, a su modo de ver, no corresponden a los planteamientos exigidos para una historia de la literatura en la actualidad.

En lo siguiente, vamos a reflejar las críticas que plantea Jauss a las distintas escuelas de la ciencia literaria que surgieron en Alemania, Rusia y, en la situación de los sesenta, ya de una forma más internacional por el continuo y cada vez más creciente intercambio de perspectivas y propuestas teóricas, en el campo de investigación literaria.

### ***2.1- La historia de la literatura nacional en Alemania***

Entendemos que las críticas de Jauss (2000) dirigidas a la historia de la literatura nacional alemana pueden aplicarse al conjunto de las historias literarias europeas formuladas en el siglo XIX. Jauss refleja la problemática de una historia literaria de carácter predominantemente nacional la que, en el siglo XIX, se desarrollaba en Alemania para poder responder a las exigencias de la burguesía alemana respecto a la creación de un estado alemán unificado, un hecho de suma importancia que transcurre desde la idea universal de la filosofía ilustrada del siglo XVIII y que a continuación se descompone paulatinamente en una multiplicidad de historias de individualidades nacionales y que, finalmente, se restringe, en Alemania, al mito literario de que son precisamente los alemanes quienes han sido llamados a

sucedier realmente a los griegos. Ésta exigencia de la búsqueda del espíritu nacional alemán que toma a la cultura griega como modelo no se superado en el presente, Jauss la resume de este modo: “Los patriarcas de la disciplina (filológica) veían el fin supremo de ésta en presentar, en la historia de las obras literarias, la idea de individualidad en su camino hacia sí misma.”(Jauss, Hans. 2000, p. 137).

La historia de la literatura del siglo XIX está fuertemente influenciada por la filosofía de de la historia idealista, de la historiografía de la ciencia del espíritu: “En la época de Gervinus y Scherer, De Sanctis y Lazón, escribir la historia de la literatura nacional se consideraba la obra culminante de la vida de un filólogo.”( Jauss, Hans. 2000, p. 137). Jauss subraya en esta manera de plantearse la historia de la literatura como demostración del espíritu de un pueblo, la crítica fundamental dirigida a la supuesta objetividad de los filólogos y la falta de atención al hecho literario en sí que necesariamente ha de contemplar la estética, singularidad y especificidad de la obra literaria.

Asimismo, destaca Jauss (2000) que el cometido de la historiografía literaria del siglo XIX en el momento actual de los años sesenta del siglo XX ha perdido todo sentido. Además, ante el creciente desinterés por la historia de la literatura escrita a la manera de tradición histórica del siglo XIX, “es verdad que, incluso hoy, las revistas especializadas están aún llenas en general de artículos que responden a una problemática de la historia literaria. Sin embargo, sus autores se ven expuestos a una doble crítica.”( Jauss, Hans. 2000, p. 138 ).

Este conjunto de críticas se refiere al hecho de que la manera de presentar la historia de la literatura es simplemente anticuada por ocuparse de problemas aparentes que ya no tienen ninguna relación con los intereses o problemas actuales del lector o estudiantes interesados en conocer el devenir de obras literarias. “Pero una descripción de la literatura que siga un canon ya sancionado y ponga sencillamente en sucesión cronológica la vida y la obra

de los escritores no es, como observó Gervinus,<sup>1</sup> una historia; apenas llega a ser el almacén para una historia”.(Jauss, Hans. 2000 p. 139) Lo que muestra que Gervinus reflexionaba sobre la problemática existente entre la historia y la historia de la literatura. El canon literario establecido a través de la compilación de las así llamadas obras maestras, que queda reducido durante el siglo XIX a las obras de Schiller y Goethe, no puede corresponder a las exigencias de la ciencia literaria actual y, aparte de esto, tampoco es capaz de corresponder a los gustos e intereses del público lector de la segunda mitad del siglo XX.

Además, añade Jauss que la historia de la literatura se encuentra paralizada en dos generaciones anteriores, por lo que evita dar respuesta a las exigencias de los lectores que quieran conocer con más profundidad tanto la historia como la actualidad de la literatura:

Y, si el historiador literario, obligado al ideal de la objetividad, se limita a la exposición de un época pasada, deja para el crítico competente en la materia el juicio acerca de la literatura de su propia época aún no concluida y se atiene al canon seguro de las ‘obras maestras’, en general, dentro de su perspectiva histórica, quedará rezagado en una o dos generaciones respecto al desarrollo más reciente de la literatura (Jauss, Hans. 2000, p. 140).

La literatura de carácter tradicional, la filología y la crítica literaria tradicionales se encontraban en plena crisis a finales de los años sesenta. Habían perdido la razón de corresponder a un mundo que reclamaba cambios sustanciales en todos los ámbitos; el de la política, de formación y cultura por lo que Hans Magnus Enzensberger (Premio Príncipe de Asturias de 2002) pronosticaba en 1968 la muerte de la literatura. Un hecho que, afortunadamente no se ha cumplido porque tanto los autores como los eruditos literarios universitarios tuvieron que, para salvar su cometido, adaptarse a los cambios exigidos por una sociedad que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial se encuentra en un proceso de continua transformación.

---

<sup>1</sup> Geog Gottfried Gervinus (1805 – 1863) es el representante más destacado del historicismo filológico alemán. Publicó entre 1835 y 1842 la *Geschichte der poetischen National-alaliteratur der Deutschen*. (Historia de la historia nacional poética de los alemanes).

Resulta ser importante, considerar la propuesta de Jauss dentro del contexto que se dio en Alemania a finales de los años sesenta: la disciplina de la historia literaria se encontraba en plena decadencia por lo que encontraba escasa resonancia en el mundo académico de las filologías que se dedicaban en mayor o menor grado, a interpretaciones inmanentes de textos literarios, y donde las historias literarias servían únicamente, a modo de manual de consulta, a la burguesía ilustrada. En general, se puede apuntar un escepticismo generalizado acerca de la utilidad de las historias de la literatura. Resumiendo lo dicho, Jauss expone

La labor de la historia literaria del siglo XIX se llevó hasta el final con la convicción de que la idea de individualidad nacional constituía 'la parte invisible de cualquier hecho' y que esta idea permitía asimismo presentar la 'forma de la historia' [Wilhelm von Humboldt]. (Jauss, Hans. 2000, p.144).

El pensamiento de Humboldt influencia de una manera extraordinaria las concepciones de la historia del espíritu acerca de la historia del hombre: "La humanidad es para Wilhelm von Humboldt como un gran organismo que se desenvuelve históricamente, revelando sucesivamente sus potencialidades y llevando a culminación sus tesoros espirituales." (Ferrater Mora, José. 1994) Asimismo, Humboldt había destacado la importancia del estudio de la literatura porque veía en ella la demostración de estos tesoros espirituales.

## ***2.2. La Historia Literaria Positivista***

La orientación hacia el positivismo en la ciencia literaria es, según Jauss, condicionada sobre todo por la crisis de las presuposiciones del idealismo aplicadas a la ciencia de la literatura. La historia literaria, a finales del siglo XIX toma prestados los métodos de las ciencias naturales exactas lo que significaba la aplicación del principio de la explicación meramente causal a la historia de la literatura que "dio excesiva importancia a la investigación de las fuentes y disolvió la peculiaridad específica de la obra literaria en un haz de 'influencias' que podían intercambiarse a voluntad" (Ferrater, 1994, p. 145). La ciencia literaria positivista se encargaba de la descripción y clasificación de obras literarias bajo el



denominador común de exponer las condiciones externas de la obra artística en el ámbito de lo heredado, aprendido, y lo vivido por el escritor.

### ***2.3. La historia de la filosofía***

Ante la amenaza de perder importancia dentro de las universidades a causa de la creciente influencia de las ciencias naturales exactas, la historia de la filosofía reaccionó oponiéndose a la explicación causal de la historia positivista a través de una "estética de la creación irracional" (Ferrater, 1994, p. 145) y buscó la coherencia de la literatura en retomar ideas y motivos supra temporales y de validez, aparentemente, eterna. Jauss critica esta postura filosófica porque considera que la literatura corresponde a hechos básicamente históricos. Realza que el pensamiento que de valores eternos y ahistóricos también ayudó a preparar y fundamentar una historia de la literatura racista "etnicista" (Ferrater, 1994, p. 145) tal como se impuso durante el nacionalsocialismo alemán entre 1933 y 1945.

En la década de los años cincuenta, que son para Jauss los años de la desideologización, la exposición de la literatura en su historia y en su relación con la historia pragmática se hallaba fuera del interés de la historia de las ideas y de los conceptos. La historia de la filosofía de la posguerra aspiraba "secretamente a una renovación de la historia de la filosofía en el espejo de la literatura." (Ferrater, 1994, p. 145). Consiguientemente, tampoco en este campo del pensamiento se tomó en cuenta la singularidad y especificidad del fenómeno literario.

Al mismo tiempo, el método inmanente de la obra artística se desvincula de la tendencia filosófica idealista de la posguerra. Pero este método que sí analiza e interpreta obras literarias es criticado por Jauss puesto que llega a neutralizar:

La práctica de la vida de la historia, buscando de nuevo el centro de gravedad del saber [de la literatura] en el origen o continuidad supratemporal de la tradición, (...).El reconocimiento de lo permanente en el cambio continuo exime de la molestia de tener que entender la historia. La continuidad de la herencia antigua elevada a idea suprema aparece en la obra monumental de Ernst Robert Curtius, (...) Por encima de lo que Curtius llama 'la cadena indestructible de la tradición de la mediocridad' se eleva un clasicismo intemporal de las obras maestras y se deja tras de sí la historia como terra incógnita (p.145)

Esta vez, ya que el inmanentismo se salva por considerar literatura desde dentro de su singularidad y especificidad, la crítica jaussiana se refiere tanto a la falta de la perspectiva histórica como a la recuperación de un clasicismo intemporal de las obras maestras lo que aquí, de nuevo, Jauss cuestiona.

Como respuesta crítica, aparecen ahora los planteamientos de la sociología de la literatura de carácter predominantemente marxista que empiezan a tener repercusión a partir de los años sesenta en el debate científico de la literatura lo que, por ejemplo, se refleja en la extensa proliferación de historias sociales de la literatura.

#### ***2.4. Escuelas marxistas y escuelas formalistas***

Las escuelas marxistas y escuelas formalistas son, sin duda para Jauss las corrientes teóricas del siglo XX que más han influenciado su orientación hacia la estética de la recepción. Jauss (2000) recoge algunos aspectos de la escuela marxista y de la formalista para la posterior explicación de la importancia de la estética de la recepción y de la historia de la recepción. De ambas escuelas le interesa el hecho de que se apartan del ciego empirismo del positivismo y de la metafísica estética de la historia de la filosofía. Sin embargo, echa en falta que ninguna de las dos escuelas haya presentado una historia de la literatura: Las teorías literarias marxista y formalista, debido a su carácter unilateral, cayeron finalmente en una aporía cuya solución habría requerido establecer en una nueva relación la concepción histórica y la estética.

## 2.5. Escuelas marxistas

Respecto a la teoría literaria marxista ortodoxa, Jauss critica una de sus presuposiciones básicas que niegan a la literatura y a las artes en general la existencia de una historia propia e independiente de las estructuras económicas. Las transformaciones dentro de la teoría literaria de índole marxista que ha superado paulatinamente las restricciones históricas impuestas por la teoría ortodoxa del reflejo, han de interpretarse, tal como explica Jauss,

Como un proceso en el que la estética marxista procede a defender, con retraso de siglos, la idea largo tiempo reprimida del carácter *formador* de realidad por parte del arte' en contra de la reducción de la obra de arte a una mera función reproductora. (Ferrater, 1994, p. 148).

Jauss destaca especialmente, a lo largo de este artículo, la idea de que la literatura es capaz de crear una realidad propia e independiente de la realidad 'real', por lo que la literatura no puede ser considerada como un mero reflejo de la sociedad, sino que la literatura expresa, implícita e indirectamente, la posibilidad de orientar al hombre hacia una nueva percepción del mundo que podría provocar el hecho de que se replantease las ideas fijas y los prejuicios característicos de su situación histórica.

Después de haber criticado al marxismo dogmático, Jauss cita a Karl Marx porque encuentra en él indicaciones que muestran la relación dialéctica entre obra y público. Asimismo, la cita de Marx (1959) sirve para la descripción de la estética de efecto de la que parte Jauss a lo largo de este capítulo:

El objeto de arte, al igual que cualquier producto, crea un público con sentido artístico y capacitado para gozar de la belleza. Por lo tanto, la producción no produce solamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto." (Marx. Obras, Tomo XIII, p. 624).

Jauss, (2000) pues, hace el intento de criticar la teoría literaria marxista ortodoxa con sus propias armas. Mientras que ésta se aferraba a las cuestiones del porqué y el qué de las obras artísticas que en este contexto son equivalentes a las condiciones sociales de la producción (la estética de producción) y el sentido histórico de la misma (estética de la obra),

Jauss, al contrario, se centra en los efectos (estética de efecto) de obras literarias. El sentido expresado por una obra literaria resulta ser polisémico, de múltiples significados. Este carácter polisémico se evidencia básicamente a través de las distintas y siempre cambiantes interpretaciones de una misma obra que diferentes lectores/intérpretes realizan a lo largo del proceso de la historia de la recepción de la obra literaria.

## **2.6. El formalismo ruso**

Los comienzos del formalismo ruso se dieron a conocer en Rusia a partir de 1916. Mientras que las primeras traducciones al alemán o francés del formalismo ruso se realizan a partir de 1964. Por lo tanto, en el momento de redactar este ensayo, Jauss se refiere a un método de investigación literario muy poco conocido en el ámbito de la ciencia de la literatura alemana y francesa.

Jauss destaca como muy positivo el hecho de que el formalismo ruso:

Se hallaba bajo el signo de una rigurosa acentuación del carácter artístico de la literatura. La teoría del método formal elevó de nuevo a la literatura a la categoría de objeto autónomo de la investigación al librar la obra literaria de todos los condicionantes históricos y determinar de una manera puramente funcional, como 'suma de todos los medios artísticos empleados en ella', tanto su realización específica como la nueva lingüística estructural" (Jauss, 2000, p. 154)

El primer formalismo ruso (1915-1920) se caracteriza por la estrecha cooperación entre lingüistas e investigadores de la literatura por el interés compartido en el lenguaje y, sobre todo, en el lenguaje poético. De este modo se creó un diálogo interdisciplinario entre varios investigadores cuyo cometido común se centra en el lenguaje.

Los formalistas parten del estudio del lenguaje para el que establecen la oposición entre las categorías del lenguaje poético y del lenguaje práctico. El lenguaje práctico es el lenguaje 'automatizado' de la vida cotidiana, mientras que el lenguaje poético provoca un distanciamiento del lenguaje práctico. Este distanciamiento en la

obra literaria supone que el lector haya de diferenciar la forma, el lenguaje poético específico y reconocer el procedimiento formal inherente a la obra artística.

De ello se sigue que la recepción del arte no puede consistir ya en el ingenuo goce de lo bello, (...), De ese modo, el proceso de percepción en el arte aparece como un fin en sí mismo, la perceptibilidad de la forma como su distintivo específico y el *descubrimiento del procedimiento* como principio de una teoría que en la consciente renuncia al conocimiento histórico ha hecho de la crítica artística un método racional, obras de permanente categoría científica (Jauss, 2000, p. 155).

Jauss interpreta la teoría del formalismo del modo que le sirva de fundamento para el posterior desarrollo de la estética de la recepción. Junto al formalismo pone de relieve que lo propio y característico de la literatura consiste en que ella utiliza un lenguaje diferente, distante al conocido. A través de esta dicotomía esencial entre dos formas de lenguajes llega a la conclusión de que, por fin la teoría literaria comienza a tratar la problemática fundamental de la literatura que deriva del uso de un lenguaje diferente. Según esto, el cometido central de las investigaciones literarias consistiría en el análisis del lenguaje poético.

En el primer formalismo ruso, Jauss echa en falta la perspectiva diacrónica. No obstante, señala que la historicidad de la literatura reaparece en el momento de elaborarse mejor el método formalista:

Lo literario de la literatura está condicionado no sólo sincrónicamente por la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, sino también diacrónicamente por la oposición a lo existente previamente en el género y la forma anterior en la serie literaria. Si la obra de arte 'es percibida sobre el fondo de otras obras de arte y por medio de la asociación con ellas', como lo formuló Víctor Sklovskiy, la interpretación de la obra de arte debe tener también en cuenta su relación con otras formas existentes antes que ella. (Jauss, 2000, p. 156).

De este modo, el formalismo comenzó a interesarse por la diacronía de la literatura y plantea en vez del concepto de *tradicón* que corresponde al concepto de un proceso rectilíneo, continuo, orgánico-teleológico un principio dinámico de *evolución literaria*.

La concepción de una continuidad a modo de crecimiento perdió su antigua preeminencia en la historia del arte y de los estilos. El análisis de la evolución histórica descubre en la historia de la literatura la autogeneración dialéctica de nuevas formas, y describe el desarrollo supuestamente pacífico y gradual de la tradición como un proceso con cambios bruscos, rebeliones de nuevas escuela y conflictos de géneros en competencia. (Jauss, 2000, p.157).

Por lo que el formalismo rechaza el concepto de épocas literarias unitarias ya que esta presunción corresponde a una mera especulación metafísica. En cada época coexisten, según Victor Sklovskiy y Yuriy Tinyanov, varias escuelas literarias. Pero en las historias de la literatura tradicionales normalmente sólo una de ellas representa la cima canonizada de la literatura dejando aparte otras literaturas que son escritas al mismo tiempo.

La propuesta del formalismo "se halla ya muy cerca de una nueva comprensión de la historia de la literatura en el terreno del origen, canonización y decadencia de los géneros. Enseñó la nueva manera de ver la obra de arte en su historia, es decir, en el cambio de sistemas de géneros y formas literarios..." (Jauss, 2000, p. 156).

Pero, añade Jauss, todavía hacía falta ver la literatura en su historia, es decir

En el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica. La historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales; la evolución de la literatura, como la del lenguaje, no se ha de definir sólo de modo inmanente, por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con el proceso general de la historia (Jauss, 2000, p. 157).

Jauss (2000) se plantea la conexión de la historia de la literatura con la historia pragmática como un nuevo reto para la ciencia de la literatura ante el abismo que existe entre conocimiento histórico y conocimiento estético. Ahora, pues, llega por fin a su propuesta central que radica en el papel del lector dentro del triángulo semiótico de obra-escritor-lector. Expone que los métodos de la escuela marxista se limitan al círculo cerrado de una estética de producción y los del formalismo a un círculo igualmente cerrado de la exposición o representación:

Con ello privan a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto. Los lectores, los oyentes y los espectadores, en suma, el factor del público, desempeñan un papel sumamente exiguo en ambas teorías literarias. (...) Ambos métodos yerran respecto al lector en su genuino papel igualmente inalienable en relación con su conocimiento tanto estético como histórico - en su función de receptor al que va destinado primordialmente la obra literaria". (Jauss, 2000, p. 157).

Jauss (2000) realiza la participación del lector en la constitución del sentido de la obra artística. En este contexto da lo mismo si se le clasifica como crítico, escritor, o historiador de la literatura, en suma y ante todo, puede resumirse su función en la de ser lector. Jauss recupera la función del lector porque sin un destinatario activo de la obra literaria ésta quedaría relegado en el olvido:

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera" (Jauss, 2000, p. 158).

Jauss (2000) presupone para la literatura un proceso comunicativo, quiere decir, una relación de diálogo permanente entre obra y receptor que se encuentran inmersos en un proceso continuo que sólo termina en cuanto una obra deja de ser leída. Son, pues, los lectores que deciden sobre la aceptación de una obra literaria y, con ello, sobre su continuidad en la historia:

La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión acerca de la importancia de una obra y hace visible su categoría histórica (Jauss, 2000, p. 159).

Jauss (2000) prosigue en fundamentar la importancia del lector en la valoración estética de una obra. En el fondo, parece presuponer un tipo de lector especialista en literatura que sepa valorar y tenga amplios conocimientos de literatura: "La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una comprobación del valor estético por comprobación con obras ya leídas " (Jauss, 2000, p. 159).

A continuación añade Jauss siete tesis que resumen en parte lo anteriormente expuesto y en parte añaden puntos nuevos:

### Primera tesis:

Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de 'hechos literarios' establecida post festum, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación de diálogo es también el primer hecho primario para La historia de la literatura, pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otro modo: antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de los lectores. (Jauss, 2000, p. 160).

En la primera tesis de *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* es donde Jauss se enfrenta tanto a la estética autónoma del método de la interpretación inmanente como a la estética de producción marxista. No sólo en esta cita sino también a través de toda esta contribución de Jauss, se evidencia su posición teórica a favor de la consideración de la perspectiva del lector, del recipiente; y también, a contrario del modelo de la estética de la producción, nuestro autor constata que la literatura no refleja miméticamente la realidad porque la obra literaria, gracias a su polisemia no para de dirigir continuamente nuevas propuestas al lector que éste ha de incluir y reflexionar dentro de su horizonte de expectativas antes de poder fundamentar su propio juicio.

### Añadimos el comentario que hace el profesor Luis Acosta al respecto:

La historia de la literatura no puede limitarse, al igual que hiciera el positivismo, a la presentación de una serie determinada de fenómenos literarios, como si se tratara de hechos de la naturaleza; su tarea consiste, más bien, en la consideración del proceso que constituye la producción y recepción de la obra u obras, del que forman parte no sólo el escritor, sino también el crítico y, por consiguiente, el lector. Por otra parte, la obra literaria no se configura como una realidad independiente y de naturaleza autónoma que se ha constituido de una vez para siempre, sino que es una realidad, cuya naturaleza puede configurarse de manera distinta según los actos de lectura realizados por distintos receptores". (Acosta, 1989, p. 128).

### Segunda tesis:

El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae a la amenaza del psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de la relación objetivable de las expectativas que nace para cada obra en la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje producido en el momento histórico de su aparición (Jauss, 2000 p. 163).



Se trata de la fórmula con la cual se puede describir el sistema referencial de expectativas, dentro del que se da la recepción de una obra. Jauss sostiene que hay medios de naturaleza tanto empíricos como literarios, a partir de los cuales puede deducirse la disposición del lector o lectores, en cualquier caso previo al contacto con la obra, y sus reacciones posteriores. Cuando el lector acomete la acción de la lectura de una obra, se encuentra en posesión de un conocimiento sobre la realidad genérica a que esa obra pertenece. La obra está dotada de una serie de símbolos y señales, en gran parte identificables por el hecho de pertenecer al horizonte de expectativas en que se mueve el lector.

#### Tercera tesis:

El horizonte de expectativas de una obra, que puede reconstruirse según hemos dicho, permite determinar su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia en un público predeterminado. Si denominamos distancia estética a la existencia entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un 'cambio de horizonte' debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada. (Jauss, 2000, p. 166).

El hecho de poder determinar el carácter estético de una obra a partir de observación y reacción del público, aunque se trate sólo de un público específico, es una de las peculiaridades más sobresaliente de la teoría de la recepción.

#### Cuarta tesis

La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar su creación y recepción de una obra en el pasado permite, por un lado, formular preguntas a las que daba respuestas el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector. Este planteamiento corrige las normas generalmente desconocidos de una comprensión clásica o modernizante del arte y evita tener que recurrir, como en un círculo vicioso, a un espíritu general de época. Muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy de una obra, hace consciente la historia de la recepción (presentando ambas posiciones) y, de este modo, pone en tela de juicio el hecho, en apariencia obvia, de que, en el texto literario, la creación se le antoja al intérprete como algo intemporalmente presente y su sentido objetivo, acuñado de una vez por todas, como algo directamente accesible en todo momento, y pone en juicio este hecho como si se tratase de un dogma platonizante de la metafísica filológica. (Jauss, 2000, p. 171, 172).

El lector o crítico actuales, al reconstruir el horizonte en que apareció la obra, puede plantear las cuestiones a las que dio ya una respuesta. Teniendo en cuenta este aspecto, una historia de la literatura ha de tener en cuenta el proceso diacrónico y que la literatura se elabora también de naturaleza sincrónica lo que conduce a contemplar la relación entre el desarrollo de lo literario y el proceso general de la historia. Se trata de los aspectos que constituyen los contenidos de las tres tesis restantes. (Acosta, 1989, p. 132).

Terminamos ya con la cuestión de las tesis expuestas por Jauss y concluimos este apartado con una cita del profesor Acosta:

Si hubiera que resumir en pocas palabras los contenidos elaborados en las siete tesis anteriores, habría que decir que se reducen básicamente a tres. El primero de ellos se refiere a una concepción no sustancialista de la obra literaria; el segundo a la manera crítica de objetivación de la misma; y el tercero, al concepto de horizonte de expectativas, directamente relacionada con el cual está la función social y comunicativa del fenómeno literaria” (Acosta, 1989, p. 138, 139).

### ***2.7 La estética de la recepción en su conjunto.***

La estética de la recepción contemporánea fue desarrollada sobre todo en la Universidad de Constanza por Hans Robert Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926). Las aportaciones de la Escuela de Constanza (Acosta, 1989), se desarrollan a partir de una continuación crítica de determinadas tendencias del estructuralismo de Praga y, por otro, como una réplica a la interpretación de obras literarias de modo inmanente y a las diferentes estéticas de producción de carácter marxistas.

Destacan las desventajas de una estética inmanente que se ocupa de la supuestamente correcta interpretación de un texto literario. Critican a la estética marxista por su inclinación a identificar en el texto literario de índole polisémico sólo uno de sus posibles significados. Según esta perspectiva, la estética marxista se ocupa de las condiciones sociales y el significado histórico, el 'por qué' y el 'qué' de una obra. Al contrario, Jauss trata de destacar

sobre todo el efecto que la obra literaria produce en el lector. Los teóricos de Constanza descubren al lector como una instancia o real (empírica) o ideal (construida)

La relación del aspecto receptivo con el productivo y el representativo se perfila así mismo como condición necesaria para renovar la historia de la literatura, el otro ámbito propuesto por Jauss. A esta cuestión dedica enteramente su conocido ensayo "*La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*", en el que pone de manifiesto la profunda desacreditación en la que, según su criterio, había caído la historia de la literatura, y sugiere los procedimientos que pueden devolver a la historia a la historia la posición central en los estudios literarios (Iglesias Santos, Montserrat, 1994, p.44).

Jauss (2000) propone como importante la necesidad de redactar una nueva historia de la literatura que se centre en la recepción literaria a lo largo de la historia. Los teóricos de la estética de la recepción fundamenta su teoría en el concepto de un 'exceso de sentido' (polisemia) del texto literario que se concretiza sólo parcialmente en cada lectura o interpretación. Llega a explicar que un procedimiento básico de la estética de la recepción se encuentra en el cambio de sentido de textos literarios. Este cambio de sentido se deriva de la manera de interpretar y concretizarlo. Lo cual quiere decir, que el texto en sí, materialmente permanece inalterable. Pero, sin embargo, el sentido del texto puede alterar sustancialmente ya que es el lector el que confiere un sentido determinado a la obra literaria. Este sentido dependerá del momento histórico de la lectura y de las presuposiciones y conocimientos de cada lector.

Jauss (2000) parte de algunos aspectos de la estética de Kant porque considera valioso que la contribución de este filósofo no impone el análisis desde la perspectiva de la obra o del autor, sino desde el punto de vista del contemplador de la obra de arte. Por eso, Jauss puede ser considerado como un innovador de la posición kantiana ya que insiste en la perspectiva del contemplador / recipiente.

La obra literaria es para Jauss (2000) esencialmente polisémica porque contiene los más diversos aspectos lingüísticos, culturales, ideológicos y estéticos. Y resulta que todos estos aspectos se entremezclan también en el ámbito de las recepciones sucesivas por lo que se hace imposible constatar para un texto literario un único sentido.

De este modo, se puede explicar el por qué las teorías de la recepción se inclinan hacia un pluralismo de significados, mientras que las teorías de la producción literaria vuelven siempre a la pregunta genética de la producción y del significado de un texto literario: ¿en qué contexto histórico nació una obra y qué posiciones, intereses y contradicciones expresa? según lo expuesto por Jauss (200) es necesario relacionar de una manera dialéctica la producción y la recepción.

Jauss (2000) expone en su *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972) un debate sobre la teoría negativa de Adorno. Destaca que es importante desarrollar una estética crítica que incluya, por un lado, la 'distancia estética', (negatividad) y que, por otro, dé cuenta del disfrute estético y de las tareas didácticas o creadoras de normas de la literatura.

La obra de Jauss (2000) *Experiencia estética y hermenéutica literaria* del año 1982 es un compendio de la estética de la recepción. Asimismo, hay que resaltar que la estética de la recepción ha dado lugar a una gran cantidad de investigaciones orientadas a la recepción, cuyo espectro abarca desde el análisis del lector implícito hasta la pragmática y la sociología de la recepción que son propuestas de la teoría de la literatura de proseguir dentro de la línea establecida por Jauss.

Al final hay que destacar que la noción 'Estética de la recepción' intenta unir a dos principios teóricos heterogéneos: Mientras que el principio de Jauss parte de la hermenéutica de Gadamer, la fenomenología de la literatura de Iser se basa en la filosofía de Husserl y en la estética literaria de Ingarden. Mientras que Jauss se inclina hacia la recepción de una obra concreta desde el punto de vista histórico-hermenéutico, Iser trata el efecto de textos literarios desde el punto de vista fenomenológico-histórico.

La denominación general de 'Estética de la recepción' que se ha impuesto por causas prácticas e institucionales no debería dejar de lado la diferencia metodológica entre una la recepción que parte de la investigación de la recepción histórica concreta (Jauss) y la teoría fenomenológica de efectos, que trata el potencial efectivo de textos (Iser).

Jauss critica que Gadamer privilegie la tradición literaria y la autoridad de obras clásicas. Jauss contrapone a la supremacía de la tradición y su pretensión de verdad, una nueva 'productividad dialogante' y una 'dialéctica abierta de pregunta y respuesta', entre texto y lector. Las investigaciones de Jauss se centran en la recepción productiva de un autor (autor igual a lector) de una obra determinada.

En su estudio *Historia de la recepción como provocación de la historia de la literatura* (1967) pretende Jauss provocar, a través de una historia de la literatura orientada en el lector a la 'estética de autonomía' de la interpretación inmanente y a la estética de producción' de los marxistas.

Jauss postula que la experiencia de la obra literaria a través del estudio de la recepción por parte de sus lectores debería convertirse en un nuevo fundamento de la historia literaria y de la ciencia literaria en su conjunto. Jauss eleva su teoría hacia un cambio de paradigma que para él equivale a una alternativa del paradigma clásico (la antigüedad o el clasicismo como ejemplo y sistema de normas).

El punto de partida de Jauss es la *Crítica del juicio* (1790) de Kant. En esta obra, Kant desarrolla el concepto de lo bello desde el punto de vista del contemplador o, como diríamos hoy del receptor. Jauss constata esta idea en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* donde destaca que el interés de Aristóteles y de Kant respecto al espectador es una excepción en la historia de la estética: "Las dos grandes excepciones, dentro de la tradición filosófica, las constituyen la poética aristotélica, en la antigüedad, y la *Kritik der Urteilskraft* de Kant. (Jauss, 1986, p. 12).

Al contrario de la estética de producción en la tradición de Hegel, Jauss parte de la idea de que la literatura no refleja la realidad miméticamente (y tampoco como idea o ideología), sino que aquella dirige, por su polisemia siempre nuevas preguntas al lector, que pueden llevar a la situación de que el horizonte de expectativas del lector cambie. La noción horizonte de expectativas, en este contexto se refiere al conjunto de suposiciones y expectativas, normas y experiencias culturales que guían al lector en el momento de leer y comprender literatura. El lector se deja influenciar por sus pre-juicios (Gadamer) o sus conocimientos previos.

E igual que Gadamer, también Jauss destaca el hecho de que un texto literario es interpretable y de que la interpretación no es reducible a conceptos. La pluralidad de interpretaciones posibles produce el carácter estético del texto. Lo que presenta al lector la oportunidad especial de cuestionarse sus propios pre-juicios. Acerca de un análisis y una historia de la recepción de la literatura expone Jauss: "Precisamente la pluralidad de posibles interpretaciones produce el carácter estético del texto. Este hecho le proporciona a un análisis de la recepción la posibilidad de recoger y detallar los pre-juicios (las pre-comprensiones) de diferentes clases de lectores." (Jauss, 1975, p. 334).

Este pasaje muestra la manera de cómo se complementan dos teoremas de Kant: La plurisemia del texto (sin concepto) garantiza el cambio de significado (o sentido histórico). Esto destaca la pluralidad sin fin preciso y lo fructífero de la recepción desde la perspectiva del lector. Dicho de otra manera: El análisis de la recepción literaria tiene sentido porque el texto literario exige siempre diferentes modos de lectura; estos modos de lectura, reflejados en las más diversas interpretaciones escritas son el material para el teórico de la recepción.

## ***2.8. La estética de la recepción en el contexto de las ciencias literaria y humana.***

Desde el marxismo a la crítica tradicional, desde la sociología de la literatura, la fenomenología, el estructuralismo y, sobre todo, la hermenéutica, casi toda perspectiva metodológica del área literaria ha respondido, de alguna manera, al desafío de la teoría de la recepción. (Iglesias, 1994, p. 35).

La influencia de la estética de la recepción ha configurado un panorama que poco tiene de homogéneo y que abarca enfoques y teorías divergentes, desde la semiótica, el psicoanálisis, la fenomenología, la sociología o la hermenéutica, entre otros. (Iglesias, 1994, p. 35). Esto puede mostrar que Jauss, a lo mejor tuvo razón cuando en 1969 anunciaba que la estética de la recepción significa un cambio de paradigmas (cambio de paradigma entendido por Jauss como equivalente a corriente o escuela) de la ciencia literaria.

Jauss presenta un esquema de la evolución de la ciencia literaria estableciendo tres paradigmas anteriores:

(1) El primero es el clásico-humanista según el cual las obras se juzgaban como aceptables cuando imitaban satisfactoriamente a los textos clásicos.

(2) Este paradigma es sustituido en los siglos XVIII y XIX por el histórico positivista.

(3) Tras la Primera Guerra Mundial emerge el tercer paradigma, el estético-formalista. De las explicaciones causales e históricas se pasa ahora a la concentración en la obra misma, que se convierte en objeto autosuficiente de la investigación. El cuarto paradigma, - igual a la teoría y estética de la recepción - debe satisfacer las siguientes demandas:

(4) 1º: la interpretación, mediación y actualización del arte del pasado, quiere decir, una visión transformada y cambiada del arte del pasado.

2º: la unión de los métodos estructural y hermenéuticos, que conduce a la hermenéutica (desde Gadamer, Jauss fue alumno de Gadamer) a contemplar propuestas del estructuralismo.

3º: la inclusión de la así llamada literatura popular y de masas, lo que ampliaría el objeto de investigación a fenómenos literarios hasta ahora no contemplados. Lo que llevaría a cuestionar el canon tradicional. (Iglesias, 1994, p. 39).

Demandas que, desde nuestro punto de vista, tienen efectivamente amplias repercusiones, no solo en el cometido de la ciencia literaria sino también en el de otras ciencias humanas:

-La Semiótica (la ciencia del signo): establece modelos de comunicación, donde el texto se entiende como inmerso en un proceso dinámico, constituido por la confluencia de obra, autor y lector, es decir, como un proceso de comunicación. La semiótica, por su parte, pone un énfasis creciente en el papel del emisor y del receptor en cuanto miembros de una actividad cultural; no en vano se trata de una de las disciplinas que muestra más puntos de conexión con la estética de la recepción. El concepto de código cultural utilizado, entre otros por Eco y Lotman, guarda profundas semejanzas con el horizonte de expectativas. (Véase más abajo).

-La lingüística: en ella adquiere enorme fuerza la orientación pragmática, que ya no establece como unidad de comunicación mínima el signo o la palabra, sino el conjunto del acto de habla, incluido su *asentamiento social*.

-La teoría social: Por ejemplo, Apel, Luhmann y Habermas incorporaron los parámetros de la interacción, y revalorizaron el acto comunicativo como condición indispensable para la comprensión de la experiencia humana.

En efecto, la estética de la recepción ha abierto las puertas a las ciencias que centran el debate en la lengua, comunicación y comprensión del hombre y que entienden que para



este objeto de estudios hace falta plantearse un cierto eclecticismo, lo que quiere decir, un debate científico dirigido por la interdisciplinariedad. La estética de la recepción demuestra lo fructífero que resulta esta aproximación de principios teóricos de distintas procedencias dentro de un mismo esquema, al mismo tiempo que el desarrollo o hasta la superación de los mismos, será la gran aportación de la Escuela de Constanza, y dentro de ella, de dos de sus máximos representantes: Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. (Acosta, 1989).

Jauss ha demostrado este método interdisciplinario de forma convincente. Ha estado abierto a las más diversas teorías, las ha estudiado y ha sacado de ellas lo que le era útil para poder formular la teoría de la recepción, una teoría que se encuentra en permanente proceso de hacerse. Toma planteamientos de la teoría de la interpretación de textos (hermenéutica), de la teoría de la comunicación, de la fenomenología filosófica y del formalismo (estructuralismo). Jauss mismo trabajaba como un ecléctico, pero ha contribuido a entender el eclecticismo, o mejor dicho, la interdisciplinariedad como una forma de trabajo necesaria y acorde a nuestros tiempos.

La cita final que sólo aparece en forma de pie de página puede inducir a reflexionar sobre la situación académica: "La bibliografía que sobre la Estética de la recepción se ha ido acumulando la hace casi inabarcable, aunque sus efectos no se hayan dejado sentir en el ámbito español en la medida en que lo han hecho en otros lugares," (Iglesias, 1994, p. 37).

Esto también se debe en gran parte a la falta de traducciones o a la aparición tardía de traducciones de obras de la ciencia literaria extranjera y, por lo tanto, con esta problemática ya entraríamos en una problemática inherente al intercambio de teorías escritas en lenguas distintas.

Aceptando con Jauss que las consecuencias de la estética de la recepción no justifican de ninguna manera una pretensión de universalidad y, en consecuencia, no constituyen en sí "una panacea que venga a resolver las dificultades de la de la ciencia literaria de los últimos

decenios, significa, no obstante, un renovación profunda tanto en el aspecto teórico y epistemológico como en el aspecto práctico y de procedimiento."(Acosta, 1989, p. 203). Se trata de algo que no ha podido ocurrir por casualidad, antes al contrario, ha sido producto de una profunda reflexión y de una necesidad imperiosa por adaptar al desarrollo de la ciencia literaria al que paralelamente se estaba produciendo en otros campos del saber.

Además del reconocimiento de una estética de producción y, junto a ella, de otra de la representación, con las implicaciones de tipo teórico y científico que ambas han traído consigo, una de las grandes aportaciones de la estética de la representación es el hecho de que a partir de ahora, se haya empezado a hablar de una estética nueva. Una estética que no es que venga a suplir o superar los fundamentos de las anteriores, sino que, por el contrario, ha surgido con la idea de completar las posibilidades existentes, al tiempo que evolucionar hacia delante dentro del proceso de desarrollo permanente. (Acosta, 1989, p. 204). Se trata pues de una manera de entender la ciencia literaria a la manera que ésta asimila ideas, conceptos y propuestas de otras dentro y que aporta nuevas ideas, a través de un proceso permanente de comunicación, de diálogo. La estética y teoría de la recepción, inmerso en un proceso de comunicación inacabable ha ejemplificado la validez de este proceder al conjunto de las ciencias humanas.

### ***2.9. La estética de la recepción entre hermenéutica y fenomenología***

La estética de la recepción contemporánea que fue desarrollada sobre todo en la Universidad de Konstanza por Jauss (1921) e Iser (1926) se le puede interpretar como una continuación crítica de determinadas tendencias dentro del Estructuralismo de Praga y por otro lado, como una réplica a la interpretación de obras literarias inmanentista y a las diferentes estéticas de producción del Marxismo y de la teoría crítica. (Adorno).

Los teóricos de Konstanza no sólo descubren al lector como una instancia real (empírica) o ideal (construida), sino que también las desventajas de una estética inmanentista o marxista, con su inclinación de identificar el texto literario polisémico con uno sólo uno de sus significados. La estética inmanentista pregunta por la correcta interpretación. La estética marxista pregunta por las condiciones sociales y el significado histórico (el 'porqué' y el 'qué' de una obra). Jauss e Iser preguntan por el potencial efectivo (Wirkungspotencial) de obras polisémicas que se desarrollan durante la recepción histórica. Jauss parte explícitamente de la estética de Kant que no parte del punto de vista del productor sino del punto de vista del *contemplador* de la naturaleza y de la obra de arte.

A Jauss e Iser se les puede considerar como innovadores de la posición Kantiana porque insisten en la perspectiva del contemplador o del recipiente, lo que les lleva a negar la monosemia de la obra. Demasiados intereses lingüísticos, culturales, ideológicos y estéticos se mezclan en el ámbito de la recepción, por lo que resulta imposible fijar un texto en un solo significado.

Así, se puede explicar que las teorías de la recepción se inclinan hacia un pluralismo de significados, mientras que las teorías de la producción literaria vuelven de nuevo siempre a la pregunta genética de la producción y del significado de un texto literario: ¿en qué contexto histórico nació una obra y qué posiciones, intereses y contradicciones expresa? Según Zima (Jauss) sería conveniente pues relacionar dialécticamente la producción y la recepción.

Jauss expone en su *pequeña apología de la experiencia estética* (1972) dentro de su debate de la teoría negativa, que le es importante desarrollar una estética crítica que incluya, por un lado, la 'distancia estética' (negatividad) y por otro lado que dé cuenta del disfrute estético y de las tareas didácticas o "creadoras de normas" de la literatura.

La obra de Jauss *Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (1982) es el intento de un compendio general de la estética de la recepción. Asimismo hay que resaltar que la estética de la recepción ha dado lugar a una gran cantidad de investigaciones orientadas a la recepción, cuyo espectro abarca desde el análisis del lector implícito hasta la pragmática y la sociología de la recepción que son intentos de proseguir dentro de la línea establecida por Jauss e Iser.

Al final hay que destacar que la noción 'estética de la recepción' intenta juntar dos principios teóricos heterogéneos: mientras que el principio de Jauss parte de la hermenéutica de Gadamer, la fenomenología de la literatura de Iser se basa en la filosofía de Husserl y en la estética literaria de Ingarden. Mientras que Jauss se inclina hacia la recepción de un autor desde el punto de vista histórico-hermenéutico. Iser trata el potencial efectivo de textos literarios desde el punto de vista fenomenológico- histórico.

La denominación general de 'Estética de la recepción' que se ha impuesto por causas prácticas e institucionales no deberían dejar de lado la diferencia metodológica entre la teoría de la recepción, que parte de la investigación de la recepción concreta histórica (Jauss), y la teoría fenomenológica de efectos, que trata el potencial efectivo de textos (Iser).

Una idea básica de la estética de la recepción es: el cambio del significado de los textos literarios hay que buscarlo en el hecho de la interpretacionabilidad y concretización. Los teóricos de la estética de la recepción parten de la idea del 'exceso de sentido del texto literario.

### ***2.10 La estética de la recepción de Jauss como hermenéutica literaria.***

Jauss critica que Gadamer privilegie la tradición literaria y la autoridad de obras clásicas. Jauss contrapone a la supremacía de la tradición y su pretensión de verdad de Gadamer, una nueva 'productividad dialógica' y 'dialéctica abierta de pregunta y respuesta'

entre texto y lector. Jauss se encuentra en la tradición de las ciencias del espíritu, cuyos miembros siempre se han negado a coger métodos y terminologías de las ciencias naturales y sociales. Las investigaciones de Jauss se centran en la recepción productiva de un texto determinado por algunos escritores. Crítica de Zima: El interés de Jauss se fundamenta en el lector como autor. Los análisis de recepción Jauss no difiere mucho de las interpretaciones social-históricas.

En su conocida obra *Historia de la recepción como provocación de la historia de la literatura* (1967), Jauss pretende provocar, a través de una historia de la literatura orientada al lector a la 'Estética de autonomía' de la interpretación inmanentista y la 'estética de producción' de los marxistas: "Una innovación de la historia literaria." Dice en la 6ª tesis "...” (p. 171). "La experiencia de la obra literaria a través de sus lectores" deberá convertirse en un nuevo fundamento de la historia literaria y de la ciencia literaria completas. Dos años más tarde, Jauss eleva su pretensión teórica diciendo que su teoría implica un "cambio de paradigma" que para él es equivalente a una alternativa del paradigma clásico ("La antigüedad como ejemplo y sistema de normas") y del paradigma del historicismo y de la "estética immanentista". (Jauss, 1969) Lo importante por ahora no es discutir la noción 'cambio de paradigma' de Kuhn, sino la cuestión por el significado estético (la importancia estética) de la perspectiva del lector aplicada por Jauss.

El punto de partida de Jauss es la Crítica del juicio de Kant donde Kant desarrolla el concepto de lo Bello desde el punto de vista del contemplador, del receptor. Jauss constata esta idea en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, en la cual resalta que el interés de Aristóteles y Kant en el espectador (Contemplador) es una excepción en la historia de la estética: "La gran excepción en la tradición filosófica es en la antigüedad la poética de Aristóteles. En los tiempos modernos La Crítica del juicio de Kant (p. 17).

Al contrario de la estética de producción de Hegel el primer Jauss parte de pensamiento de que la literatura no refleja la realidad miméticamente (tampoco como idea o ideología (Weltanschauung), sino que ella dirige por su polisemia siempre nuevas preguntas al lector, que pueden llevar a que el horizonte de expectativas (en el sentido de Gadamer) cambie. Como antes Gadamer, también Jauss destaca el hecho de que un texto literario es interpretable y de que la interpretación no es reducible a conceptos. Aplicado a un contexto de un texto de Brecht, Jauss completa esta idea.

### ***2.11. Epílogo de Rainer Warning.***

Jauss (1921, 1997): En la obra *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. (1967), Jauss intentaba provocar sobre todo al estructuralismo, el que entonces se proponía describir la literatura sistemáticamente. Jauss conoce este mecanismo descriptivo, pero es consciente de que se trata solo de esto, de un mecanismo descriptivo. De ninguna manera se pueda alcanzar el texto literario como documento de una experiencia estética que lleva el índice histórico. Para esto era necesaria la hermenéutica de Gadamer: para Jauss era importante el 'ahora' (nunc) del intérprete y encontró ideas básicas en Gadamer: La comprensión como: 1. Reflexión de la diferencia temporal- histórica, como 2. Actualizadora, como 3. Rejuvenecedora recuperación de experiencias pasadas para la actualidad, como 4. 'Aplicación'.

Esta aplicación presupone encontrar la pregunta a la que el texto fue entonces respuesta. Sin embargo, esto no es procedimiento de reconstrucción objetiva, sino un proceso dialógico. Él que pregunta no puede abstraerse de su propio horizonte de pregunta y no debe abstraerse porque sólo de esta manera puede ser actualizado la respuesta del texto para la actualidad del que pregunta.

En esta 'lógica de pregunta y respuesta' de Gadamer se encuentran una serie de problemas metodológicos porque no puede determinar los criterios para una recepción adecuada o no adecuada. Gadamer encontró la solución en el hecho (clásico) de que el texto controlara la gama de posibles aplicaciones. Jauss, al contrario, sustituye el concepto de Gadamer por la historia de recepciones: La historia de las recepciones es el sucesivo desarrollo del potencial de sentido que se encuentra en el texto. Y la propia recepción está influida por recepciones anteriores.

Aplicación en Gadamer es una fuerza expresiva normativa – clásica en cuya historia efectiva participa. En Jauss, aplicación se basa en las relaciones actuales de la comunicación social (cf. Habermas). La comprensión gana de esta forma un *ímpetus* de la Ilustración ya que el pasado es interrogado en cuanto a un descubrimiento sucesivo de problemas de la comprensión de sí mismo en la actualidad.

El esfuerzo de Jauss es fundamentar la experiencia estética en una moralidad posesiva. No en el Tú privilegiado, sino en el Otro contingente es donde la comprensión ha de probar su eficiencia. Jauss desarrolla una hermenéutica que se pregunta por el fundamento moral del trato comprensivo de un cualquier otro.

### ***2.12 Horizonte de expectativas.***

En una hipótesis de sociología de la literatura es necesario considerar que la obra de arte se inscribe en un sistema complejo de necesidades, expectativas, gustos, lecturas, modelos de comportamiento, etc., que constituyen, en su conjunto, lo que Jauss – véase *La historia de la literatura de literatura como provocación de la ciencia literaria* – llama el horizonte de expectativa del público, es decir, del fruidor. Además, por una serie de condicionamientos bastantes diversos ('el género' en el cual encasillar un texto determinado, las presiones de la industria editorial, para citar dos suficientemente alejados entre sí) el

fruidor se ‘forma una idea’ del libro, lo descodifica de acuerdo con algunos estereotipos, exige acaso hasta la solución de algunos problemas personales suyos. Así se explica la satisfacción de los lectores más ingenuos cuando se encuentran con productos de estética *Kistch*, cursis, o de amplio consumo.

Para Weinrich sería preciso escribir una historia de la literatura desde la perspectiva del lector. Él alega precisamente la atención que muestra Aristóteles por las reacciones del público (por ejemplo de cara al antinatural enfrentamiento entre padre e hijo, entre amigos y hermanos); también la retórica clásica está centrada sobre el público y los medios que se han de emplear para persuadirlo o conmocionarlo. Señala Weinrich:

Una elaboración ulterior de este bosquejo para un panorama más amplio de la literatura, en sus numerosas manifestaciones históricas, podrá producirse en el futuro por la interpretación de textos. Sin embargo, no por las interpretaciones ‘inmanentes’ que no tengan en cuenta lo que existe más allá del texto, sino por las interpretaciones que analicen también las presuposiciones en cuanto constitutivas del horizonte de las expectativas del lector. El concepto de horizonte de expectativas, expresado por Karl Mannheim, ha sido incluido en la ciencia de la literatura por Jauss, que se sirve de él sobre todo en un sentido general. Desde este instante en que una obra literaria se presenta como formando parte de una categoría literaria determinada, ya se proyecta en un horizonte de expectativa que para el lector – para el lector experto, naturalmente- es el resultado de su familiaridad con esta categoría” (cf. Público).

**El Público.** Ha sido sobre todo la sociología de la literatura la que ha puesto de relieve la importancia del público no sólo en el momento de la recepción del mensaje, sino también en la fase de su proyecto, de su hacerse. ¿Existe un ‘horizonte de expectativas’, como dice Mannheim, que condicione al artista en la producción de su obra? Para Jauss (*La literatura como provocación*) y Weinrich la respuesta es afirmativa, porque la expectativa de los lectores es siempre un vector fundamental del texto artístico:

Desde el momento en que una obra literaria se presenta como formando parte de un categoría literaria determinada., ya se proyecta en un horizonte de expectativa que para el lector- para el lector experto, naturalmente- es el resultado de su familiaridad con esta categoría (Weinrich)

Pero (se podrá objetar) la obra ¿acaso no está condicionada ante todo por su relación (adhesión – evasión, aceptación- renovación- rechazo) con el género literario, o con el código cultural, o con las instituciones lingüísticas y retóricas, como mantiene la crítica semiológica?



En este caso, la contribución que debería hacer la sociología tendría que ser la de componer un plano tipológico de las relaciones obra-sistema que se pueda confrontar con el diagrama de la 'serie de interpretaciones' (Eco), es decir, de las descodificaciones de los lectores, distintas e históricamente determinadas.

La escuela de Burdeos, promovida por Escarpit y a la que adscriben tan buenos hispanistas, ve la literatura esencialmente como un acto de comunicación, propiciado por el libro, la representación o la lectura pública, que se inserta en un 'mercado' específico para satisfacer una necesidad de consumo. En el seno de esta hipótesis metodológica,

La obra literaria es el resultado de la acción del autor y del lector es el coronamiento de un esfuerzo, por no decir que de un trabajo común. (...) El contenido de la comunicación cambia al receptor. La obra literaria, el libro, el impreso, son lo que el lector hace de ellos. Leer es construir (N. Robine)

Esta concepción es bastante común también más allá de las fronteras de la teoría sociológica, y tiene más de un punto en común con la noción 'obra abierta' (Eco) o con la de la 'irresponsabilidad del texto' (Barthes), típicas de la *nouvelle critique*. Resume bien este punto de vista el siguiente párrafo de Guglielmi: "la idea de que todas las obras forman parte de la misma temporalidad, aunque ésta sea dinámica, de que son reconocibles en nuestro horizonte, con sus connotos de objetividad, aparece hoy como una petición de principio, porque existe siempre la presencia y el trayecto del conocimiento de quien se vuelve hacia el pasado para determinar su sentido, para establecer qué debe recordarse y qué debe, por el contrario, quedar oculto. El mecanismo memoria/olvido funciona de diferente manera en cada ocasión: es decir, en un momento determinado se recuerda lo que se quiere recordar; lo demás se olvida. Y el umbral entre el olvido y la memoria cambia de lugar según la situación histórica del intérprete y según una pluralidad de series temporales. Esta es la consecuencia que se puede extraer de la tesis de Jauss. Aquí, el intérprete es un movedizo punto de fuga que no reproduce tanto el pasado, en su 'objetividad' cuanto lo produce y lo provoca.

Esto no acumula en sí el sentido de la historia (no la concibe como totalidad), sino que se instala en el interior de la temporalidad y deja abiertas las posibilidades de ésta. El hecho de que las distinciones entre autor y destinatario (intérprete) son puramente funcionales exigiría, para establecerlo con claridad, un estudio mucho más profundo y fino.

Es evidente, por lo demás que no sólo todos los autores son ante todo unos destinatarios, sino que también que cualquier texto nuevo reside en el espacio de la recepción y responde a otros textos, mientras que su duración y validez está a su vez, en relación con su capacidad, históricamente mutable, de suscitar respuestas: (*De De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*).

Es indudable que todo escritor apunta a establecer una relación con su destinatario más o menos ideal, más o menos extensa, además de la relación consigo mismo o con un interlocutor privilegiado (el 'tú' de tantos poemas, como en Fray Luis, nombrado específicamente). En determinadas épocas (que podríamos llamar 'orgánicas') como la Edad Media, el autor tiene un conocimiento muy preciso de su público, del mundo de valores a que se refieren los destinatarios, de su horizonte de expectativas, etc. Podríamos decir, con Satre, que la obra de arte tiene en sí la imagen idealizada del lector.

Este conocimiento mutuo comienza a decrecer desde el principio del siglo XIX: hoy la fragmentación social e ideológica de público, unida a la difusión masiva de los 'productos culturales', comporta una serie de problemas nuevos en la decodificación de los textos, es decir, en el proceso de lectura. El público recibe la obra en distintos niveles, desde el de los contenidos, el más tosco, hasta los aspectos parciales (de carácter histórico. social, documental, psicológico, etc.), y a veces distorsiona el sentido al sobreponer al texto códigos de interpretación totalmente extraños a la intención del autor.

De estas consideraciones, se deduce la importancia de conocer objetivamente al público, en sus estratificaciones sociales, en sus gustos, en sus modos de goce, en los

mecanismos de aceptación o de rechazo de las obras. El *optimum* de la lectura no es la comunión o identidad entre los valores del escritor y del lector, sino un correcto proceso de reproducción de los códigos y subcódigos que la obra activa, es lo que se podría denominar una, participación crítica sobre el sentido del texto y sobre la *Weltanschauung* (Cosmovisión) del auto. Pero este tipo de acercamiento es más un objetivo ideal que una modalidad habitual, por cuanto presupone una preparación cultural compleja en la vertiente del público lector-receptor, El éxito de artefactos *kitsch* y el rechazo de las obras que se anticipan a su tiempo (proféticas) demuestra que los procedimientos de fruición y de desciframiento, la vida misma de los mensajes estéticos están profundamente condicionados por el público, aun cuando aparezca aceptable una visión relativista del significado global de las obras coincidente con los tipos, extremadamente diversos de lectura y recepción.

### **3. Aspectos De La Semiótica Teatral.**

#### ***3.1 El Teatro, un sistema Cultural.***

El concepto del teatro como sistema cultural es una propuesta de Erika Fischer-Lichte (1999) la cual desarrolla ampliamente en su texto: *Semiótica del teatro*. El punto de partida, por lo tanto, será el trazado por esta importante investigadora alemana en la introducción a la citada obra, considerada ya por algunos críticos como un "clásico de la semiótica teatral".

Para Fischer-Lichte, (1999) desde una perspectiva antropológica, el teatro nunca ha dejado de ser, de estar, de existir. Todos los pueblos, todas las culturas, todas las civilizaciones lo han llevado dentro de sí. No como se concibe y entiende ahora, pero si en la forma de rituales, ceremonias, danzas mágicas, y aun en las elaboraciones de tipo mítico. Cazadores, recolectores, cultivadores de la tierra, de la pesca, hasta nuestros días y por todas las cuatro direcciones del planeta han tenido y tienen que ver con el teatro. Fischer-Lichte subraya como un hecho único y especial, la atención que genera el teatro desde el ámbito de la multidisciplinariedad, a tal punto que todas las ciencias sociales, en el transcurso de sus investigaciones sobre otros pueblos y los propios, han confirmado este hecho.

La Antropología ha encontrado fuentes para sus estudios sobre el género; la Sociología ha retomado elementos para sus interpretaciones del hombre como ser social; la Psicología ha extraído el contenido psíquico latente.

Se entiende por sistemas culturales aquellos cuya función básica o central es la satisfacción de las necesidades, como las operaciones realizadas en torno a la procura de los alimentos, del vestido, de las herramientas para el trabajo, para el comercio, para la construcción de la vivienda, etc. Y, en otros aspectos, para las necesidades de tipo religioso, comunicativo, mítico, ansia de infinito, etc. Si bien es cierto que el teatro no procura satisfacer necesidades corporales primarias, no por esto deja de formar parte de la cultura y de sus sistemas culturales. Se subraya la diferencia del teatro en relación con los otros sistemas

por cuanto estos son producidos por razón de un rendimiento específico, en cambio el teatro es creación de sí mismo, lo cual ya significa.

La distinción entre naturaleza y cultura estriba grosso modo en que esta última es un invento del hombre. Y en todo lo que el hombre inventa, fabrica, la noción de significado brota casi al mismo tiempo. Es así que todas las operaciones de los sistemas culturales son producción de significados. Por lo tanto, la función del teatro también es la de crear significado.

La producción de significados está asociada con los sentidos. Los seres humanos perciben los productos culturales precisamente porque tienen que ver con la cultura y perciben también lo mismo en otras culturas. Esto se logra porque se va al corazón de los significados: Los signos.

En su *Fundamentos de una teoría de los signos*, Morris (1938) anuncia que un signo esté compuesto primordialmente de tres factores:

- El que porta el signo.
- Lo designado-denotado.
- El que lo interpreta.

Entre estos tres factores se establecen tres relaciones en forma de binomio:

- 1) La relación entre portadores de signos y el signo en sí, dimensión sintáctica.
- 2) La relación signo/objeto representado/idea, dimensión semántica.
- 3) La relación del signo/usuarios de signos, dimensión pragmática.

La semiosis es el proceso por el cual un signo adquiere significado. Esto se logra gracias a las tres dimensiones antes señaladas, cuyo producto es la tridimensionalidad.

Cuando un signo es relacionado por un usuario con algo, dentro de un contexto de signos, surge el significado. Esto se altera cuando:

- a) Se da la situación de signos en / de contextos diferentes;

b) Se establecen relaciones equivocadas;

c) Usuarios diferentes.

Al variar una de las tres dimensiones, el significado del signo se altera, pues el significado es una categoría semiótica.

Esta característica se entiende el que usuarios diferentes den a un mismo signo, diferentes significados.

Cada cultura atribuye a sus signos unos significados con sus respectivas cargas de sentido, estable y común a todos, esto es, la denotación. Significados adicionales, pues los hay, siempre, se llaman connotaciones. Distintas de acuerdo al contexto, la cultura, las clases sociales, partidos políticos, ideológicos, religiosos, aún en el plano del individuo, se comprueba que las connotaciones posibilitan cambios más fuertes y rápidos que los denotados.

En los significados operan partes objetivas que valen intersubjetivamente en cada cultura y partes subjetivas que cada usuario maneja. De este modo, las denotaciones y las connotaciones se cuecen en la historia, en la herencia cultural, de grupo, de clase, en el individuo. Los significados están condicionados por la historia, por el individuo. Las connotaciones aún más.

Al estar determinados y limitados por la cultura en nuestras posibilidades experimentales y si todavía aún se nos comunica con el exterior (influencias externas), se pensaría en una estabilidad y en una homogeneidad de los significados producidos por los diferentes sistemas culturales propios. Caso contrario, la inestabilidad y la heterogeneidad de significados es propia de una cultura que no regula las experiencias de sus individuos y que permite el contacto con otras culturas. Al minimizar los significados comunes se produce -la escisión del significado entre denotado y connotado en esta cultura. No es el caso de la primera, con significados estables porque un signo creado por un sistema cultural, alude a

todo el sistema de significados de esa cultura. Para el caso de la segunda cultura, esta tenderá a eliminar las situaciones en las que debe ser válido el denotado solo o unido a determinados connotados. Y además, seleccionará un número limitado de significados (complejo denotado-connotado), que debería ser igual para todos y obligatorio, pues son los valores básicos de la cultura.

Para ambas culturas y para otras mixturas, vale que sus distintos sistemas culturales produzcan significados y que sus estabilidades y obligaciones sean condicionadas históricamente.

Un sistema cultural no produce significados aislados entre sí, como independientes, sino que están inscritos en un contexto, entre ellos mismos y con otros significados producidos por otros sistemas culturales; no se constituyen arbitrariamente, sino por reglas determinadas y por un código.

El código es un sistema de reglas general por medio del cual se producen e interpretan signos, así como también contextos. Cuando nos relacionamos con un mismo código, obtenemos significados comunes. Y al contrario, al utilizar códigos diferentes, surgen divergencias en cuanto a los significados con respecto al mismo signo.

Distinguimos entre los llamados códigos internos y externos. Los internos sirven de base respectivamente a un sistema cultural, incluso en caso extremo a una creación de ese sistema, como por ejemplo una obra autónoma de arte. Los códigos externos son la base de muchos de los sistemas culturales de una cultura, incluso de todos ellos." ( Fischer-Lichte, 1999, p.19).

La función del código interno de un sistema cultural es regular:

a) La validez de los signos que porta una creación con significado, o sea, que regula la creación material.

Sintácticamente, determina cuáles unidades pueden ser combinadas entre sí, cómo y en qué condiciones:

- La referencialidad de esas unidades, a qué:

- Contexto de los sintagmas diferentes posibles;
- Semánticamente, de forma aislada y en qué circunstancias;
- Pragmáticamente, quién puede utilizar estas unidades, en qué situación y en qué condiciones.

“De esta forma el código de cualquier lengua como el alemán, inglés, chino, etc. regula:

- a) Qué creaciones fonéticas hay que identificar como las unidades mínimas con significado, es decir, como palabras de esa lengua;
- b) Las combinaciones posibles de esas palabras para la construcción de sintagmas;
- c) La coordinación de significados con estos signos fonéticos, tanto como significado léxico como de contexto;
- d) Las posibilidades de uso de expresiones (sintagmas).

Tanto la producción, como la comprensión de expresiones dentro de una lengua funcionan de acuerdo con un código al que llamaremos código interno de una lengua. Esto es válido por analogía para todos los sistemas culturales; regula el proceso de la creación de significado, ya que en cada código interno específico se basa toda producción e interpretación de los signos. Cuando se antepone un hipercódigo a varios de estos, en el sentido de que sirve de base a la creación e interpretación de su sistema de normas, para que la cultura pueda entender en un segundo nivel de interpretación la función y sentido de los significados creados por sistemas culturales aislados, es decir, en base al hipercódigo, entonces se podrá hablar de un código externo. Lévy-Strauss, por ejemplo, ha demostrado que los códigos de distintos sistemas culturales, como por ejemplo de la lengua, las relaciones de parentesco e imposiciones matrimoniales, las costumbres gastronómicas y los mitos de distintas tribus suramericanas, están estructurados respectivamente según un código común a todos los que le sirven de base. (Fischer-Lichte, Erika, pp 19-20).

Cuando encuentran su aplicación el código interno y externo de una cultura, se constituyen ampliamente los significados de los signos o bien sus contextos creados por los sistemas culturales.

Los sistemas culturales funcionan en cada cultura con códigos de variabilidad en cuanto a su estabilidad. Unos más que otros. La lengua, por ejemplo, es muy estable. La moda (la indumentaria, por ejemplo), cambia constantemente, sobre todo en nuestro tiempo.

En la relación dialéctica entre código y mensaje y en su condicionante, la historia, se halla la inestabilidad potencial de todo código.

Al fundar el código, se crean significados y se formulan mensajes. De esta forma, los mensajes formulados pueden ser de tal modo que permitan una reestructuración del código



que les sirve de base. Como ejemplo, los cambios ocurridos en la astronomía, concretamente el cambio de una teoría geocentrista impuesta desde el código externo de la teología que en el siglo XVI funcionaba de este modo con relación al código interno de la astronomía que, no obstante evolucionó hasta demostrar la posibilidad del Sol como centro.

Los cambios permanentes dan prueba que el sistema de los distintos códigos en una cultura representan una estructura dinámica, dando como consecuencia nuevas organizaciones a la estructura al completo. Los códigos internos y externos de los sistemas culturales y de sus contextos, solo se dejan describir y comprender, de sobra, en su propia condición histórica.

Como sistema cultural, el teatro cumple su función general, crear significados sobre un código interno que también regula:

- a) La validez del signo, portador del significado;
- b) La combinación entre estos signos, diferenciados, de qué manera y en qué circunstancias;
- c) Cuáles significados pueden ser añadidos a estos signos:
  - En qué contextos, en qué parcialidad
  - Aisladamente.

El Teatro y su código pueden ser independientes de las normas de un código externo, lo mismo en su producción, como en la interpretación de sus signos, y/o en sus posibles contextos.

El código interno del teatro se constituye como tal, específico, distinto de los demás códigos de la cultura. Para su proceso de constitución de significados, prevé signos específicos, reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas totalmente específicas.

¿La función del signo sirve como condición previa para la función de uso? Hay que diferenciar entre sistemas culturales cuyos signos denotan determinadas funciones de uso y los que no la denotan. Caso de las necesidades físicas (alimento, vestimenta, herramientas,

armas, utensilios, etc.) en los que se denota la función y caso del idioma, señales de tráfico, signos (de mímica, religión, pintura, teatro, etc.) en los que la función no se denota.

No existe un grupo homogéneo entre los sistemas culturales cuyos signos no denoten una función de uso y crean significados con respecto a esta.

Así por ejemplo los signos lingüísticos de la literatura están en oposición a todos los que no tienen esta aplicación, los signos iconográficos de la pintura frente a los de los pictogramas o señales de tráfico entre otros, los signos de mímica y gestuales de uso teatral frente a los que se usan cotidianamente, etc. Mientras que el significado de estos signos es variable en uso no estético y representa como significado una extensión semiótica, que se constituye dependiendo de las tres dimensiones semánticas (sintáctica, semántica, pragmática), esta variabilidad de su significado está considerablemente potenciada cuando son utilizados estéticamente, ya que aquí queda suprimida una dimensión semántica permanente como factor estabilizante. El significado estético se diferencia básicamente del no estético mediante una potenciación de la variabilidad principal siempre existente. (Fischer-Lichte, Erika, 1999, p. 24).

Otra diferencia existe entre sistemas culturales que crean significado basado en el código estético y otros que realizan la misma función sin tomarlo como base.

Los métodos con que los distintos sistemas culturales cumplen su función general de producción de significado con el fin de formar oposición para diferenciarse entre sí nos han llevado al punto en el que tenemos que plantearnos la pregunta de si el teatro (prescindiendo del hecho de que sigue un código interno específico como todos los sistemas culturales) se enfrenta al resto de sistemas que producen significado según el código estético. (Fischer-Lichte, Erika, 1999, p. 24).

No hay respuesta si recurrimos a posibles factores diferenciadores aislados, preciso es tener en cuenta un complejo completo de tales factores, presentes entre sí en una relación determinada, y, solo en este conjunto, a través de la relevancia como suma de factores. Estos factores se refieren a dos ámbitos de problemas:

- 1) La forma de ser de la obra de arte;
- 2) Las condiciones de producción y de recepción.

Con relación al primer problema, la representación, producida por los actores, a través de un sistema de signos, propios del sistema cultural llamado teatro, no puede ser desprendida de aquellos. La esencia material del teatro no tiene una existencia autónoma de los que lo producen, tal como un cuadro, una poesía; existe a través del proceso mismo de producción. Lessing llamaba "lo transitorio del teatro" a aquella particularidad de realizarse no solo en el

tiempo (como la música, la literatura oral), sino, además, a que su realización permanece unida a su autor, no posee ninguna existencia transmisible, repetible e independiente.

Esta forma específica de ser de la representación, arroja otra característica importante: El teatro es de una actualidad absoluta. Se puede observar cuadros pintados hace siglos, leer novelas de época, pero, asistir a representaciones teatrales solo es posible en el presente. Es posible teorizar sobre obras teatrales del pasado, pero no reflexionar estéticamente.

Actor-signos-representación, ésta es la relación; el actor la crea y esta es la base de la teatralidad. Pese a que sobrevivan a la representación en sí los signos del vestuario, los decorados, los accesorios, de forma aislada a la mencionada representación, fuera de su contexto, el cual es intransmisible.

Ahora, en cuanto al segundo problema, producción y recepción teatral están íntimamente relacionadas; entre ambas hay una existencia sincrónica; la representación, esa relación de signos solo solo puede percibirse en el momento de la producción.

El actor produce los signos con la finalidad de crear y comunicar significados determinados; el espectador los percibe y crea su propio significado; estos aspectos de producción de significados se desarrollan en la representación teatral paralela en el tiempo.

Esto como consecuencia de la existencia de los espectadores, es decir, para que el teatro sea teatro, la presencia del espectador es esencial, ya que el carácter de ser pública es la base de la representación. Por lo tanto, entendida la representación teatral como una cohesión de signos, la producción de esta cohesión tiene como finalidad el espectador. Esta es la condición esencial de la representación teatral, el que sea percibida y recibida por esa otra parte a su vez también esencial, el/los espectadores, sin los cuales, no habría representación. Actor y espectador, constituyentes del teatro; aquí radica el carácter público del teatro. Es por esto que se insiste en la oposición del sistema cultural del teatro con relación a otros sistemas culturales que producen significados de acuerdo con el código estético.

El actor como persona, A, B, C, representa a X, Y, Z, cuando actúa ante un espectador, S.

Para representar a X, A adopta un aspecto externo, reacciona de cierta manera en un espacio determinado, esta es la actividad del actor, diferente en tanto que actúa, interpreta, de otras actividades de otros miembros de la cultura. Diferenciar entre acciones cotidianas y entre artísticas.

Todo lo que hace A, cuando personifica a X, no lo hace para sí, sino ante otros, los espectadores, para personificar a X. Es así como en el teatro existe una duplicación de la cultura en la que el teatro se representa. Los signos teatrales proceden de otros signos, los de la cultura. El teatro refleja la realidad de las culturas, copia y presenta imágenes ante la conciencia reflexiva. Conciencia distanciada y distanciante en tanto que los signos teatrales son creados solo para los espectadores. La cultura se escinde en el teatro, los que lo representan y los que lo presencian. El público, a su vez, representa a la cultura, la suplén en el acto de presenciar una obra y tomar distancia entre esa cultura, la propia y la cultura representada. El teatro se convierte en modelo de la realidad cultural, confronta a los espectadores en los significados. En este sentido, se entiende el teatro como un acto de autorrepresentación, de autorreflexión de una cultura. Punto de vista científico-cultural. La cultura crea significados mediante distintos sistemas culturales, esto ya posibilita el teatro. El teatro recurre a la cultura, retoma sus signos no ya en su función primaria, sino con el ánimo de reflejarlos.

### ***3.2 El Código Teatral***

La función general del teatro es producir significados bajo condiciones específicas, que están en oposición a otros sistemas culturales y que obedecen especialmente a un código interno propio. La función de este código es:

1) Regular las creaciones materiales consideradas como válidas, es decir, como unidades portadoras de significado, en otras palabras, como signos teatrales.

2) Determinar qué signos, cómo y en qué circunstancias se pueden combinar entre sí.

3) Verificar los significados que se pueden atribuir a estos signos y los posiblemente añadibles, tanto a nivel sintagmático como al nivel de lo eventual y lo aislado.

Al analizar y describir los códigos teatrales, se descubre el funcionamiento del teatro como sistema específico creador de significados, de sus combinaciones y de sus significaciones.

De esto resulta un problema metódico. Porque a través de la historia del teatro sabemos que el teatro ha creado y utiliza signos en muy diferentes combinaciones y significados de culturas, de épocas, de clases sociales y de géneros literarios distintos. Así hay formas teatrales que renuncian a los signos mímicos porque imponen el uso de las máscaras (como el teatro de la Grecia antigua o el teatro japonés Nô), formas teatrales que no utilizan los signos orales (como todo teatro de pantomima), teatro que no exige decorados (como el teatro isabelino o formas diferentes del teatro callejero), hay formas teatrales que prescriben de forma obligatoria los signos musicales (como la ópera y algunos que no hacen uso de estos. Para elaborar un repertorio de signos del teatro, tenemos que aclarar primero la cuestión respecto a qué tipo de teatro lo haremos. Porque evidentemente teatros diferentes trabajan con signos distintos, funcionan según nuestra definición bajo códigos distintos". (Fischer-Lichte, Erika, 1999, p. 32

El código teatral no es un sistema de reglas unitario. Hay que diferenciar los niveles en que el código teatral se realiza de manera distinta, pues a diferencia de la existencia de un único código, tenemos muchos códigos.

Como primera medida se analizarían los signos, las combinaciones y los significados que son factibles en el teatro, tanto de forma general, como básica, con independencia de su uso en representación alguna, en algún instante o en un tipo específico de sociedad. Este análisis nos aportaría los denominados planos del sistema, o nivel del sistema.

Se considera una construcción teórica el sistema del código teatral, pues éste en sí, no corresponde a ninguna forma teatral en la realidad, ya que este contiene la totalidad de los elementos que son tomados por las diferentes formas teatrales para su constitución respectiva.

Una mirada en paralelo con la lengua esclarece la idea del código teatral como construcción teórica. En efecto, no existen textos concretos que se correspondan a la lengua, pues es esta el plano que engloba todos los signos y reglas que permiten la producción de textos concretos. De la misma manera, el sistema del código teatral solo engloba todos los signos y reglas que posibilitan la producción de representaciones específicas.

Cada cultura, en el marco de una época, de una clase social y de un género, elige una forma teatral definida, entre todos los signos, significados y combinaciones factibles de idear. Esta elección limita y reduce la constitución de su teatro, lo que posibilita registrar y describir las diferencias con teatros de otras culturas. De igual modo, la producción de representaciones estará regulada por esta elección concreta.

Al considerar de esta manera las diferentes expresiones teatrales de las diferentes culturas, analizamos el código de la tragedia antigua, de la comedia del arte, del teatro isabelino, de la comedia barroca, etc., lo que nos lleva a constatar la existencia de planos diferentes de la teatralidad, o, en otras palabras, Fisher-Lichte los denomina niveles de la norma.

El código teatral hay que comprenderlo como un fenómeno histórico, pues mediante él es posible establecer niveles en cuanto a la norma en el transcurso de la historia.

Una representación puede seguir un tipo de reglas que entre en oposición a otras representaciones que presentan la misma norma. Serán normas válidas para esa representación, para esa obra en concreto. Examinando el código teatral en ese plano, habría que adoptar el conjunto de normas que sirve de base a la producción.

Continuando con los niveles, se denomina nivel del habla al caso anterior, es decir, al tipo de representación en el que su código ha sido afectado.

Investigar sobre el código teatral como habla solo se podrá hacer a partir de una representación concreta, es decir, de un texto teatral-específico. Y las herramientas para su

comprensión son los métodos de análisis de textos teatrales. Este nivel de investigación del código teatral solamente puede realizarse como análisis de la representación.

La única vía eficaz de estudiar y de explicar al código teatral es analizarlo desde sus niveles que hemos enunciado, a saber, niveles del sistema, niveles de la norma, niveles del habla. Cada uno de estos tres niveles edifica teóricamente con premisas distintas.

Estudiar el teatro en el nivel del sistema es estudiar lo que sería teóricamente posible, imaginable. Sería construir teorías.

Estudiarlo en el nivel de la norma es encontrar un grupo de fenómenos históricos confrontados; sería la construcción de un proceso histórico.

Investigar el teatro en el nivel del habla, es estudiar una representación teatral concreta, un texto teatral individual; sería la descripción, análisis e interpretación de un texto.

La Semiótica del Teatro estudia a este en sus tres partes: La Teórica. La Histórica y La Práctica, en una representación concreta. Estos son los tres ámbitos científicos del teatro.

### ***3.3. El Código Teatral Como Sistema***

Para analizar el código teatral al nivel del sistema, la primera acción es indagar y reunir el inventario de signos que sólo son factibles e imaginables en el teatro.

Tal como se ha indicado más arriba, el hecho teatral tiene lugar cuando el sujeto A encarna a X en presencia de S. De esta elemental definición del teatro es posible deducir un inventario de signos.

Cuando A interpreta a X ante S:

- “1) A actúa de una forma determinada.
- 2) A se presenta con un aspecto físico específico.
- 3) A se mueve en un espacio determinado.

Estos son los tres factores esenciales del teatro que Fischer-Lichte presenta. Para otros teóricos de la semiología del teatro, como Pavis (2000), Ubersfeld (1993), Bobes Naves (1997), García (2001), la presencia de un cuarto factor esencial del teatro viene determinado por el tiempo.

1). *Actúa de una forma determinada*: La actuación de A implica determinados movimientos, que pueden ser realizados desde dos zonas específicas que operan como motores generadores de movimiento, que son la cara y el cuerpo. Estos movimientos crean signos que Fischer-Lichte denomina cinéticos, al menos es la traducción que hacen del alemán, pero el origen de la palabra es kinésis, del griego.

Patrice Pavis presenta en su diccionario del teatro una definición de la voz: Kinésica:

Ciencia de la comunicación a través del gesto y de la expresión facial. La hipótesis fundamental es que la expresión corporal obedece a un sistema codificado, aprendido por el individuo y variable en las diversas culturas. El estudio de los movimientos comporta diversos ámbitos: el estudio de las formas y de las funciones de la comunicación individual, la naturaleza de la interacción entre movimiento y lenguaje verbal, la observación de la interacción gestual entre dos o varios individuos. La Kinésica debería permitir un análisis de las interacciones escénicas de los actores, descubrir el sistema consciente e inconsciente que ha presidido las colocaciones en el escenario, los desplazamientos y las distancias que los separan. Evidentemente, es necesario tener en cuenta las distorsiones entre la conducta llamada "normal" y el comportamiento escénico; en particular, calculando el efecto producido sobre la visión del espectador por la disposición proxémica de los actores (Pavis, 1998, p. 267).

Los signos cinéticos se consideran signos mímicos; pueden incluir desplazamientos o no; pueden ir acompañados de objetos o no que apoyan o refuerzan la actuación.

Los signos cinéticos con movimiento se denominan proxémicos por estar inscritos en el espacio teatral de la actuación. Los signos cinéticos sin movimiento se denominan gestuales.

Tenemos pues, tres categorías de signos cinéticos que el actor puede usar en su actuación, los mímicos, los gestuales y los proxémicos. Pero también puede usar signos acústicos, lo que significa que puede hablar, cantar, hacer música o ruido.

Esto implica que también emplea un tipo de voz, de entonación de modulación. En resumen, el actor produce signos lingüísticos, paralingüísticos y musicales.



Existe una extensa literatura dedicada al trabajo del actor que, por razones obvias, no es el momento de entrar a considerar, dadas las características de éste trabajo de investigación; es un material que exige una atenta y exhaustiva lectura, relectura, revisión y contrastación. Nos limitaremos en esta investigación a presentar una visión general, de conjunto, sobre las principales teorías acerca del trabajo del actor que se han producido en el siglo XX.

### ***3.4. Principales Teorías Sobre El Trabajo Del Actor En El Siglo XX.***

El siglo XX constituye un período en que la producción de reflexiones y estudios teóricos en el campo teatral todavía dominan el panorama de este recién siglo XXI. Lo que esto significa, en otras palabras, es que aún no se han superado teorías que vieron la luz en el siglo pasado. Estas teorías fueron escritas, en gran medida, por los mismos creadores y renovadores del teatro, que en sus dobles funciones, bien como actores y directores, cumplían la de autores, tanto de textos teatrales en sí mismos, como de propuestas nuevas en torno al quehacer teatral. La lista de estos expertos maestros es extensa. Insistimos, por razones de espacio y tiempo, además del objetivo de esta investigación, que no es la revisión de las teorías en mención, muchos de ellos no serán considerados, pese a saber de sobra el lugar de importancia que ocupan en la historia del arte teatral.

En este sentido, no cabe ninguna duda iniciar este rápido repaso con uno de los grandes protagonistas de la teoría y la práctica teatral, el actor y director ruso Constantin

Stanislavsky (1863-1938), para continuar con otro ruso, Vsevolod Meyerhold (1874-1942), otro no menos grande a su vez y discípulo del anterior en el verdadero y auténtico sentido, pues llevó el asunto de la interpretación y, en general el trabajo del actor y la problemática teatral más allá que su maestro hasta el punto de la ruptura conceptual entre

ambos. Continuaremos nuestro brevisimo recorrido con el inglés Edward Gordon Craig (1872-1966), con los alemanes Oskar Schlemmer (1888-1943) y Bertolt Brecht (1898-1956), el polaco Jerzy Grotowski (1933-1997) y terminaremos con el italiano Eugenio Barba (1927).

### ***3.4.1 Constantin Stanislavski y el Naturalismo en el Teatro.***

Fernando de Toro De Toro, (1990), propone en su artículo a Stanislavski como creador del paradigma en relación con el entrenamiento del actor y su sistematización; a Grotowski que lo amplía, lo desarrolla y, a Barba el que lo culmina. En su propósito de plantear una epistemología del trabajo actoral no entra en la revisión de las técnicas de interpretación que se desarrollan desde Stanislavski en adelante, pero si que da cuenta de los momentos más importantes.

De Toro encuentra dos momentos claves en Stanislavski y a la vez subraya su complementariedad:

*a) Un primer momento que abarca dos de sus obras teóricas:* los volúmenes sobre "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación" y "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencias"; en ellos Stanislavski fija sus tesis en la dimensión psicológica del actor que De Toro vincula con un espacio epistemológico pre-modernista. (De Toro, 1990, pp. 79-99).

*b) Un segundo momento, centrado en la dimensión física del actor:* Stanislavski inicia sus reflexiones en 1889. Por esa época concibe que el trabajo del actor debe estar provisto de una gramática del arte actoral, afirmación que los formalistas rusos, dos décadas más tarde, propondrían para la literatura.

Lo importante de semejante afirmación es que plantea por primera vez, en la historia del trabajo del **actor** en Occidente, el problema de munirlo de un instrumental codificado, sistemático. Hacia 1907, Stanislavski se refiere a su trabajo como sistema...El sistema de Stanislavski, presenta una serie de conceptos básicos, como superobjetivo, objetivos físicos y psicológicos, sub-texto, las circunstancias interiores y exteriores, la imaginación artística, la memoria emotiva, etc., donde todos van destinados, o tienen un objetivo central: engendrar en el actor sentimientos análogos al del personaje y por ello "vivir el papel". En el fondo el sistema intentaba solucionar un problema fundamental: cómo crear vida en el escenario. (De Toro, 1990, p. 81)

De los conceptos arriba mencionados, cuatro se constituirían en el eje fundamental para el sistema stanislavskiano en el proceso de evocación de emociones, cuestión fundamental para Stanislavski: "estar en vida en escena era equivalente a sentir y experimentar directamente una calidad de sentimientos dados que eran proyectados, como equivalente, al sentir del personaje, y en esto el "si" jugaba un papel fundamental" (De Toro, 1990, p. 82); estos conceptos son: "memoria emotiva", "subtexto", "circunstancias dadas", y el "si" mágico.

Posteriormente, Stanislavski invierte el proceso de sus investigaciones, es decir, desplaza el núcleo de su atención, pasando de lo emotivo-psicológico al cuerpo físico del actor como base estable, como fuente a la cual recurrir para hacer vivir el personaje.

Se trataba, desde el cuerpo del actor, llegar al sentimiento. En esta medida, Stanislavski provee al actor de un sistema fundamentado en el propio cuerpo del actor, a través de la fijación (codificación) de las acciones físicas.

Velasco (2001), presenta en su libro *las posibles influencias de Stanislavski en España*, concretamente retomadas por los directores William Layton (1913-1995), que viene de Estados Unidos a dar unas clases en la Real Escuela de Arte Dramático, de Madrid en la década del 50, posteriormente funda con Miguel Narros y otros, el Teatro Estudio de Madrid colabora con el Teatro Español Independiente y Pequeño Teatro, además de ser profesor del Instituto de Barcelona. Pionero en dar a conocer las teorías stanislavskianas en España. Otro director extranjero en introducir a Stanislavski en España fue Jhon Strasberg, Dominic de Fazio y el argentino Jorge Eines.

### **3.4..Vsevolod Meyerhold.**

En Meyerhold confluyen dos actitudes que le posibilitaron el desarrollo posterior de sus propias ideas y concepciones del teatro, a saber, una clara independencia y una autonomía respecto de su maestro, Stanislavski. Además de estas cualidades de un auténtico artista, Meyerhold fue consciente de:

- a) La inauguración de una nueva época cultural y científica, ausente en Stanislavski y,
- b) Una concepción de la escena y del trabajo del actor.

En 1905 Meyerhold crea el Teatro Estudio, que será su laboratorio para experimentar nuevas formas teatrales, frente a las pasadas, del Teatro de Arte de Moscú, compañía de Stanislavski. Desde sus inicios, Meyerhold centra sus investigaciones en el problema de la recepción teatral, es decir, en el espectador, cuestión que comparte con el arte contemporáneo. La intención era asignar al espectador una función diferente. "El teatro debe dejar de ser teatro en el sentido de mero espectáculo. Intentamos que el público no solamente observe, sino que participe en un acto creativo colectivo". (De Toro, 1990 p. 83).

Para ello introduce dos conceptos claves, la estilización como presupuesto estético y la biomecánica como principio para el entrenamiento del actor.

El principio de la estilización buscaba la equivalencia estética y artística del referente exterior, vinculando ésta con las nociones de "convención, generalización y símbolo, pero también en el trabajo del actor como principio simplificador" (De Tor, 1999, p. 83).

De los experimentos con este nuevo estilo de interpretación, Meyerhold encontrará dos facetas que a su vez serán retomadas por Grotowski y Barba más adelante:

La plasticidad del movimiento para revelar el diálogo interior y la reducción del espacio escénico con el propósito de centrar la atención del espectador, es decir, obligarlo a concentrarse en los movimientos del actor. La danza jugará un papel capital en el movimiento del actor y en la utilización de su cuerpo". (De Toro, 1999 pp. 83-84).

El principio de la biomecánica permitirá a Meyerhold basar su cambio de estilo de interpretación, tomando como objetivos el constructivismo en la escena, la estilización, la participación del espectador, la inclusión de principios de la escultura para la composición escénica, de la danza, del mimo. Esta sería la primera sistematización codificada del entrenamiento físico del actor., en la que convergen prácticas de circo y de la comedia del arte.

Componentes de la biomecánica:

- a) Cancelación de movimientos superfluos por parte del actor.
- b) Introducción del concepto musical del ritmo para el movimiento del cuerpo.
- c) Consciencia de la influencia sobre el cuerpo del concepto de gravedad.
- d) El sentido del equilibrio.

Con estas premisas, Meyerhold dejará sentado que es el cuerpo del actor el instrumento básico para la expresión teatral, para la consecución de objetivos exactos y precisos.

De Toro establece un paralelo entre los resultados de Meyerhold y su método de la biomecánica que posibilitaron un estado de pre-gestualidad en el actor y las posteriores propuestas de Barba en relación con los estados de pre-expresividad que sirven a los mismos fines, la comunicación de signos por parte del actor en la escena.

Lo pre-gestual es planteado en términos muy similares a los de la antropología teatral. Para Meyerhold, el trabajo del actor consistía precisamente, en el arte de yuxtaponer pre-expresión y pre-expresión. Es decir, la pre-expresión no es expresión, sino, el estado de tensión que prepara la percepción del espectador de manera tal que comprende la situación escénica como completamente resuelta de antemano y no necesita hacer esfuerzo para captar el mensaje subyacente de la escena. (De Toro, 1999 p. 84).

### ***3.4.3 Edward Gordon Craig.***

Craig crea en 1913 el primer laboratorio teatral de Europa. Sus propósitos eran experimentar sin buscar la producción de un espectáculo; pretendía la búsqueda de un

entrenamiento del trabajo del actor, descubrir leyes generales del trabajo corporal, teniendo como base el movimiento del actor en el que intuía su capacidad de expresión emotiva. Introdujo una actitud ética en el trabajo del actor, un modelo de comportamiento, de conducta y de vida no usual en Europa durante su época. El papel del director de escena cobra relevancia en sus propuestas, si bien éste interviene puntualmente, dejando al actor desarrollar "libremente" su trabajo dentro de un marco ético y técnico pre-establecido.

#### **3.4.4 Oskar Schlemmer**

Miembro de la Bauhaus de Gropius. Comparte con los artistas de la modernidad el rechazo del naturalismo, al que consideraron mortal para el arte. Puso énfasis en la artificialidad del arte y en sus procesos de construcción. Vio en la danza un motor generador, de la misma manera que en la plástica y la escultura. Fundamentalmente acentuó la forma, la discontinuidad y la abstracción.

Para Schlemmer, la historia del teatro es la historia de la transformación humana: es la historia del hombre representando acontecimientos corporales y espirituales.

Schlemmer incorpora la ciencia y la mecánica al teatro. Su interés se centra en el cuerpo

Donde esta Gestal es un medio para que el actor devenga un Bildgestal.er, es decir, como un productor de imágenes como lo puede ser el pintor o escultor. Así, el actor deviene signo, material, autorreflexivo, su cuerpo reemplaza la palabra y su actuación se ofrece a la mirada del espectador. (Velasco, et al, 2001 p. 87).

Para Schlemmer el actor realiza un sacrificio, pues presenta una danza-teatro al espectador, ritual que retomarán Grotowski y Barba más adelante. De esta manera la interpretación se transforma en ofrenda y sacrificio, retorno a las raíces primigenias del teatro desde la ritualidad.

Schlemmer integra accesorios como elemento lúdico, tales como la extensión del cuerpo y la actividad del actor, cambiando radicalmente su función, ya no de apoyatura o

decorado, sino más bien como una prolongación del juego y de la espacialidad: construcción y autoconstrucción. En esta operación la gimnasia y la acrobacia se fusionan en la realización como un elemento más en la mediación entre cuerpo y accesorio, construyendo una matemática del espacio, un diseño, una escultura. De la misma manera, tanto en Grotowski como en Barba, el trabajo del actor se apoya en los accesorios.

Para Schlemmer, el espacio teatral parte de una concepción arquitectónica, reduce sus dimensiones en función de la mirada del espectador que insta a participar en la construcción del juego teatral. Schlemmer hace del cuerpo del actor y de sus movimientos el lugar del teatro, su espacio. Esto no significa que en cuanto al espacio concreto del teatro, la sala donde tiene lugar la ceremonia teatral deje de existir para Schlemmer, no. Todo lo contrario, el tratamiento del espacio que hace Schlemmer es bajo la convicción que tanto arte escénico equivale a arte del espacio, en la medida en que este último condiciona al primero y a todo acontecimiento que en él se inscriba.

De la misma manera que otros artistas de la modernidad, Schlemmer persigue la autonomía del espectáculo teatral, lucha por su independencia de lo mimético, figurativo y textual. El movimiento puro y la abstracción son el camino que sigue para construir su figuración, creando durante este proceso un tejido que conformará su texto.

La concepción espacial de Schlemmer le impuso el desarrollo de una técnica corporal pormenorizada, donde cada movimiento exigía ser calculado. En este sentido, tanto la expresión gestual como la expresión corporales decir, el movimiento experimental, no figurado, alcanzan al.as cotas con Schlemmer y sus propuestas teatrales. De Toro observa en estos procesos y resultados una similitud con las experiencias de Schoenberg en la música y con las experiencias de Picasso en la pintura. Experiencias, en todo caso, que suponen un llevar 1 los límites de las exploraciones en tomo al gesto, al cuerpo, al movimiento más allá

de lo convencional: "su teatro es precisamente el juego del movimiento, de la pantomima, del gesto integrados en un espacio esculpido". (De Toro, 1999 p. 88).

La función de esculpir el espacio la cumple el actor con su cuerpo, en tanto que es éste con su presencia que llena ese espacio, desprovisto de una escenografía, en el sentido convencional. Para De Toro, la noción de espacio vacío que propondrá Brook unas décadas después, tiene sus comienzos en las tesis de Schlemmer. De la misma manera, De Toro encuentra la justificación de las propuestas de directores europeos posteriores a Schlemmer con respecto al manejo del espacio vacío y sus intentos por llenarlo con el trabajo del actor, en el mismo principio. Incluso va más allá y afirma que, dado que en época de la Europa de Schlemmer semejante concepción espacial no existía, el modelo tuvo que ser retomado del teatro oriental, concretamente de China, Japón y Java.

Así, el teatro de Schlemmer se transforma en un teatro donde lo que cuenta es la materialidad y la forma que adquiere el signo, y su significación es eso, materialidad y forma y no significado figurativo o mimético. Signo en el sentido que todo es motivado como signo construido en el escenario, nada es dejado al azar. (De Toro, 1999, p.88-89).

La trilogía Meyerhold-Craig-Schlemmer, instauro un nuevo sistema teatral, a partir de una nueva concepción del trabajo del actor, basada en la experimentación y en el entrenamiento corporal, unida a una también nueva concepción del espacio, y por tanto de la escena. Proceso que De Toro enlaza con el concepto de deconstrucción del saber de sus respectivos momentos.

Así, en las primeras tres décadas del siglo XX ha nacido un nuevo teatro. Sin embargo, con la Segunda Guerra Mundial se produce un hiato, un paréntesis que solamente es llenado por Artaud. Este opera como una especie de puente de transición entre los directores mencionados y los experimentos de Grotowski en los años '50 (De Toro, 1999. p. 89).

Kirchmann (2000), nos presenta una interesante información sobre las actividades de Schlemmer en la Bauhaus. Su ingreso data de 1920, hasta 1929. Juega el papel de mediador entre las dos tendencias dominantes de la escuela, la conceptual y la estética, centro de tensiones y contradicciones. Ocupa varios cargos, como el de maestro del taller de pintura mural, dirige el taller de escultura y el de talla, además de gestionar la sección de teatro de la



Bauhaus desde 1923. Paralelamente a estas funciones, desde 1921 da clases de dibujo al natural y, en 1928 imparte la asignatura teórica, "El hombre". Declarado "artista degenerado" por el nazismo, cae en desgracia hasta su muerte en 1943.

Su labor frente a la sección de teatro y el curso "El hombre", de acuerdo con Kirchmann (2000), constituyeron el aporte más original de Schlemmer a la Bauhaus, que contaba entre su plantilla profesoral a partidarios de un espiritualismo radical o de un utopismo técnico como el de los constructivistas, tendencias que Schlemmer consideraba problemáticas. La elección del cuerpo humano, de la figura humana y de la arquitectura como temáticas para sus investigaciones le permite resistir la fragmentación extendida de la época. Aunque Kirchmann subraya estas elecciones como una aparente involución del artista, motivadas por la decepción que produjo en él, el fracaso de la última utopía romántica. Apariencia, efectivamente, pues aunque Schlemmer con esta postura nos recuerde la clásica teoría de las proporciones del siglo XIX, en cuyo centro la figura humana era la medida perfecta, de todas formas su estilo parte de la vanguardia consolidada, de la que bebió en su época de estudiante en Stuttgart, desde 1906. Posteriormente, en Berlín, descubre a Cézanne y a otros vanguardistas franceses, además del cubismo.

Tanto como pintor, como hombre de teatro y como docente, Schlemmer evitó el tipo de "representación naturalista o subjetiva del ser humano", en pro de una "construcción de figuras tipo de aplicación universal". (De Toro, 1999, p. 285-286.)

### **3.4.5 Bertolt Brecht.**

Brecht es, sin duda, uno de los escritores alemanes más importantes del siglo XX. Su obra supone un punto culminante de la literatura universal y constituye una eminente fuente de reflexión sobre el quehacer artístico en el plano teórico y práctico. Se compone de piezas teatrales, novelas, cuentos cortos, óperas, poemas, novelas radiofónicas, numerosos ensayos

teóricos sobre el teatro y comentarios sobre la condición de la producción artística en la situación socio-política en que vivió.

Como idea general de su obra, tanto a nivel teórico como práctico, cabe destacar la intención de modificar la realidad mediante el trabajo artístico a través de la concienciación del público, que debería cambiar la estructura política y económica de la sociedad. La intención de modificar estas estructuras induce a Brecht a analizar y describir la realidad social en sus obras literarias, así como también a la reflexión sobre la función del arte, de sus medios e instituciones.

Brecht representa al escritor comprometido con su tiempo, que sabe unir la crítica social progresista a la búsqueda de formas de expresión literarias, igualmente comprometidas e innovadoras. Su estética y su ética tienen como denominador común el crear un arte para el pueblo, de concienciación y de apoyo a la lucha de clases.

Para estos fines que el mismo Brecht consideraba didácticos, propone una forma de hacer teatro que denominó teatro épico en franca oposición al teatro dramático, de corte aristotélico que para nuestro autor representaba la forma vieja de hacer teatro.

Pavís, en su diccionario del teatro resume muy acertadamente el concepto de lo épico:

En los años veinte, Brecht, y anteriormente Piscator, dieron este nombre a una práctica y aun estilo interpretativo que van más allá de la dramaturgia clásica, aristotélica, basada en la tensión dramática, el conflicto, la progresión regular de la acción. Un teatro épico-o, al menos, un teatro que contenga momentos épicos-existía ya en la Edad Media (con los misterios y sus escenas simultáneas). El coro de la tragedia griega, que fue desapareciendo lentamente, muestra que en sus orígenes el teatro recitaba y decía la acción en vez de encarnarla y figurarla tal como ocurrió a partir del momento en que al menos dos protagonistas empezaron a dialogar. Del mismo modo, los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que restos de la épica en forma dramática, recursos que permiten adivinar quién habla y con quién habla. Ya antes del teatro épico brechtiano, muchos autores habían neutralizado el registro dramático mediante escenas relatadas, intervenciones del narrador, del mensajero, del pregonero. -Claudel, Goethe, Büchner, Ibsen, etc.-. Todas estas experiencias optan por explicar el acontecimiento en vez de mostrarlo, la diégesis sustituye a la mimesis...El teatro épico surge como reacción frente a la 'facilidad' de la obra bien hecha y contra la fascinación catártica del público...El teatro épico se propone redescubrir y subrayar la intervención de un narrador, e.d., un punto de vista sobre la fábula y su puesta en escena...Del mismo modo que no existe un teatro puramente dramático y 'emocional', tampoco existe un teatro épico puro...Brecht acabará hablando de teatro dialéctico a fin de resolver la contradicción entre actuar (mostrar) y vivir (identificarse). Así, el teatro épico ha perdido su carácter

francamente antiteatral y revolucionario para convertirse en un caso particular y sistemático de la representación. (Pavis, 1998, p. 162).

La reestructuración de la idea de teatro épico efectuada por Brecht (año) incluyó una serie de conceptos que sirvieron de base a su propósito. K. Andresen apunta al respecto: "Las ideas brechtianas sobre el teatro épico se desarrollan a partir de los siguientes conceptos estéticos interrelacionados entre sí: el efecto de extrañamiento, la dramática no aristotélica, el teatro dialéctico y el teatro de la era científica. (Andresen, 1998, pp.49-59).

El *Verfremdungseffekt*, o como se ha traducido al castellano, efecto de distanciamiento, o efecto de distanciamiento o también como efecto de extrañamiento, es quizá el concepto más usado de toda la terminología brechtiana. Al igual que con el concepto de teatro épico, se ha encontrado antecedentes en otros autores sobre ese mismo término: Schlowiskij, formalista ruso, Schopenhauer, Hofmannsthal, Eliot, etc.

En pocas palabras, el efecto de distanciamiento es un recurso empleado para alejar al espectador de esa ilusión de realidad creada en el escenario por el teatro naturalista. Es aplicado a varios componentes escénicos e incluso de manera simultánea. Así que, tanto los actores como la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación, pueden ser tratados de manera distanciada, a fin de que los espectadores no caigan en la ilusión, en la identificación. Mejor si perciben con extrañeza lo que pasa en la escena. De esta manera esperaba Brecht estimular la actitud crítica del espectador, alejándolo, haciéndole comprender que asiste a una representación.

El escenario también fue tratado desde la perspectiva del efecto de distanciamiento estético al reducir la presencia de objetos sobre este, al disminuir decorados, al incluir una pantalla en la que se proyectaban textos, imágenes documentales en contraste con lo expresado por los actores. De la misma manera, al exponer los componentes de la tras escena,

como la tramoya, sus encordados, telones, plataformas giratorias, etc. Incluso la historia o trama de la obra también es susceptible de ser distanciada.

Para ilustrar mejor este concepto, demos la palabra a nuestro autor:

El efecto de distanciamiento como procedimiento cotidiano: En la creación del efecto de distanciamiento se tiene presente un elemento que sucede a diario, nos referimos a esa manera de hacerse entender algo a uno mismo o a los demás, tan común en las horas de estudio o en las conferencias de negocios, y que puede adoptar diversas formas. El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobrentendido resulte 'no entendido'; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido 'a conciencia', debe dejar de pasar inadvertido, se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración. Por insignificante, modesto y popular que sea, ahora recibirá el sello de lo desusado. Un efecto de distanciamiento sencillo será el que se aplica al preguntarle a alguien: '¿Alguna vez te detuviste a observar tu reloj?'. El que me lo pregunta sabe que lo he observado muchas veces, pero ahora, a través de su pregunta, me sustrae de mi observación acostumbrada e indiferente. Yolo miraba para saber la hora, y ahora, interrogado de esa forma incisiva, me doy cuenta de que hace mucho que ya no dedico una mirada curiosa a mi reloj y que, en muchos sentidos, se trata de un mecanismo realmente notable. (Brecht, 1983, p.p. 182-183).

Para comprender el efecto de distanciamiento aplicado al actor, volvamos a seguir a

Brecht:

La relación del actor con su público: ...debe ser en extremo libre y directa. Él, sencillamente, tiene algo que comunicarles y representarles, y esta actitud, la del que simplemente comunica y representa, debe ser evidente. En este aspecto es lo mismo que su información y representación tengan lugar en plena calle, en la sala de una casa de familia o en el escenario, ese tablado reservado y destinado para informar y representar. No interesa que el actor lleve un atuendo especial y haya adoptado una máscara, puede explicar antes o después las razones para su caracterización. Lo único que debe evitarse es crear la impresión de que, hace ya un buen tiempo, tuvo lugar una conferencia en la que se fijó día y hora para la representación de un suceso y que se determinó que ese suceso se representaría como si se estuviera produciendo por primera vez, sin preparación, de manera 'natural', sin que hubiera existido una conferencia previa. Simplemente se presenta a alguien y enseña algo al público. Imitará a otro individuo, pero de ninguna manera hasta el punto de transformarse en el otro, nunca con la intención de olvidarse y hacerse olvidar a sí mismo. Su persona seguirá siendo una persona corriente, de rasgos propios, que precisamente por eso se asemeja a todas las personas que la están mirando. (Brecht, 1983, pp. 176-177).

*En cuanto al efecto de distanciamiento aplicado a la puesta en escena:*

"La puesta en escena puede contribuir de diversas maneras al efecto de distanciamiento. En la representación de Munich de la *Vida de Eduardo II de Inglaterra* se

incorporaron por primera vez títulos que adelantaban el contenido de cada escena". (Brecht, 1983, p. 179.).

Un buen ejemplo sobre el efecto de distanciamiento, aplicado de manera global, tal y como lo practicó Brecht, lo encontramos expuesto en el siguiente fragmento:

Si tuviera un teatro entre las garras ..." (1920): Si tuviera un teatro entre las garras, contrataría a dos payasos. Entrarían en el entreacto y harían de público. Intercambiarían sus puntos de vista sobre la obra y sobre los espectadores. Apostarían sobre el desenlace. Todos los sábados habría doblete en el teatro, se parodiaría el éxito de la semana. ( Incluso Hamlet, incluso Fausto.) En la tragedia los cambios escénicos se harían con el telón abierto. Los payasos caminarían sobre el escenario, poniéndolo todo en orden: 'Ahora llegará su fin, sí. ¡ Bajen la intensidad de la luz ¡ La escalera produce un efecto trágico. Las cariátides contribuyen a la bancarrota. Tendrá que comenzar a volar. Tenía un buen estilo para esconder las manos en los bolsillos del pantalón. Como decía: ' ¡ Hay que ser tan vago como una codorniz ¡'- ¡eso estaba muy bien ¡-Aquí tiene lugar la escena principal. Hasta producirá lágrimas. La heroína lleva pañuelos escondidos. ¡ Oh, si ya hubiera acabado todo ¡'.(Lo dicen todo con tristeza, realmente serios, son unos mozos tristes iluminados de verde, los ángeles verdes, que prepara la catástrofe...). Los payasos conversan sobre los héroes como si fueran personas privadas. Ridiculeces, anécdotas, chistes. De David, dicen: ' Se lava muy poco', y de Baal, en su última frase: 'Está enamorado de ese cochino'. De este modo volverán a ser reales las cosas que ocurren en el escenario. Maldita sea, lo que hay que criticar son las cosas, la acción, las palabras, los gestos, no su ejecución (Sánchez, 1999, pp. 263-264).

La dramática no-aristotélica apunta al rechazo de Brecht por la identificación y la comparación con el héroe por parte del espectador, tal como lo expone Aristóteles en su concepto de catarsis. En su lugar, Brecht reclama el razonamiento de los hechos por el espectador. Lo que para Brecht es completamente válido e irrefutable en Aristóteles es que la trama es el alma del teatro.

Abordar la Poética de Aristóteles sería un proyecto de investigación que rebasa los límites de ésta, es decir, constituiría por sí misma una investigación independiente, que por supuesto demandaría años de trabajo. Por lo tanto, intentaremos, al menos, consignar algunos aspectos esenciales en esta obra fundamental de la literatura.

Coinciden los especialistas en la Poética de Aristóteles que en ésta obra se plantean dos temas, el de la poesía, a la que se define como mimesis y es tratado de modo general. El otro tema es el del género épico, particularmente, el que representa la tragedia.

Aristóteles incluye en su obra otros conceptos que igualmente interesan para el tema que estamos tratando, es decir, la propuesta de un teatro no- aristotélico, que propusiera Brecht. Estos conceptos son 'fábula', 'verosimilitud', y 'catarsis'.

Lo común de las artes poéticas- la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la ditirámica, la aulética, la citarística o el arte de tocarla siringa-, es la mimesis o imitación. De igual manera, se diferencian por el medio, el objeto y por el modo.

En relación con el medio, tales artes imitan a través del ritmo, el lenguaje o la armonía...el medio sirve para individualizar la poesía...frente a otras artes. Por ejemplo, frente a la pintura cuyo medio es el color...la poesía es una imitación realizada por medio del lenguaje...-objeto-, lo que imita son hombres en acción...la tragedia tiene la tendencia a imitar hombres superiores, mientras que la comedia...los inferiores...según el modo, se puede o bien narrar las cosas o bien dramatizarlas (Asensi, 1998, pp. 66-67).

El concepto de fábula (*mythos*), alude a la organización de los hechos de manera lógica. Considerada por Aristóteles el elemento más importante de la tragedia, al equipararlo como su alma. Esta importancia radica para Aristóteles en que la fábula imita las acciones, las vidas. La fábula debe dar cuenta de las causas, los efectos y los resultados. De ello se deduce que tiene un principio, un medio y un final que deben ser expuestos.

La verosimilitud tiene que ver con lo probable.

Una cosa probable, y por ello verosímil, es una cosa que se ajusta a las leyes de la causalidad que gobiernan el funcionamiento de la realidad...esa es la razón por la que el espectador comprende y reconócelos hechos que se narran o dramatizan en la obra poética.(Asensi, 1998, p. 72).

La catarsis es para Aristóteles la liberación de los sentimientos de temor y piedad, que para los griegos eran sentimientos negativos. En la medicina de Hipócrates el término se aplicaba a la extracción de:

Humores sobrantes por vía natural o artificial. El efecto de esta cura en el paciente era el de una sensación de liberación que ocasionaba un estado agradable...también se utilizaba en el campo religioso para referirse a un tratamiento purgativo y purificativo del entusiasmo con el entusiasmo a través de los misterios coribánticos y báquicos. Según cuenta Herodoto, cierto tipo de locura sagrada podía ser curada mediante la música, la danza y las impresiones visuales...Para Aristóteles la catarsis provocada por el espectáculo trágico representa una liberación de un estado morboso del ánimo...La conclusión es que, al contrario de lo que creía Platón, la tragedia posee una función social positiva pues libera a los ciudadanos de afecciones psicológicas enfermizas.(Asensi, 1998, pp. 80-82).

La resistencia de Brecht en su propuesta de teatro no- aristotélico va encaminada hacia el rechazo de la identificación, tal y como la plantea Aristóteles, pues para nuestro autor, el acto psíquico de la identificación.

Se cumple de manera muy diversa en el transcurso de los siglos...la identificación que se da en Aristóteles como forma de captación de la obra de arte no es la identificación que se da en el individuo de la sociedad capitalista. Sin embargo, cualquiera sea la idea que nos hayamos forjado acerca de esa catarsis de los griegos que se cumplía en circunstancias tan ajenas a las nuestras, es forzoso suponer que se basaba en alguna forma de identificación. Porque una posición libre, crítica, del espectador, orientada hacia soluciones puramente terrenales de los, no puede constituir la base de una catarsis. (Brecht, 1983, p.p. 121-122).

Otra de las consecuencias del teatro no-aristotélico practicado por Brecht, es el tratamiento de la escena como unidad independiente. En este sentido, nuestro autor propone una radical oposición a la pauta trazada por Aristóteles de presentar los acontecimientos de manera encadenada. El teatro aristotélico se basa en la continuidad narrativa y en la continuidad de la acción-causas-efectos-resultados-, monta una escena seguida de la otra cuidando y conservando las relaciones causales. En el teatro épico, la continuidad narrativa se rompe, por lo tanto, no existe una relación causal. La escena en el teatro épico cobra una independencia. No hay una relación causa-efecto entre las escenas, pues en algunos casos no aparecen ordenadas ante el público. Se presentan con saltos en el tiempo.

Es conocido el esquema que Brecht realizara para mostrar las diferencias entre teatro épico y teatro dramático. (Brecht, 1983, p. 90).

**Tabla 1. Comparación entre forma Dramática y forma Épica del Teatro**

| <b>Forma dramática del teatro</b>                                             | <b>Forma épica del teatro</b>                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| El escenario 'corporiza' un hecho                                             | Lo narra                                                             |
| Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual | Lo transforma en observador, pero despierta su actividad intelectual |
| Le posibilita sentimientos                                                    | Le obliga a tomar decisiones                                         |
| Le proporciona vivencias                                                      | Le proporciona conocimientos                                         |
| El espectador es introducido a la acción                                      | Es situado frente a la acción                                        |
| Se trabaja con la sugestión                                                   | Se trabaja con argumentos                                            |
| Se conservan las sensaciones                                                  | Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia                   |
| El hombre se presenta como algo conocido de antemano                          | El hombre es objeto de investigación                                 |
| El hombre es inmutable                                                        | El hombre se transforma y transforma                                 |
| El suspenso se crea en torno al desenlace                                     | El suspenso se crea en torno al desarrollo                           |
| Una escena existe en función de la siguiente                                  | Cada escena existe por sí sola                                       |
| El desarrollo es lineal                                                       | El desarrollo es curvilíneo                                          |
| Natura non facit sal.us                                                       | Facit sal.us                                                         |
| El mundo tal cual es                                                          | El mundo tal como será                                               |
| Lo que el hombre debería ser                                                  | Lo que el hombre debe ser                                            |
| Sus instintos                                                                 | Sus motivos                                                          |
| El pensamiento determina el ser                                               | El ser social determina el pensamiento                               |

**Fuente: (Brecht, 1983, p. 90).**

Acerca del teatro dialéctico, Brecht introduce el concepto de la dialéctica a partir de 1930. En sus proyectos se hace patente la importancia de destacar las contradicciones entre los personajes, las acciones, las cosas. Veamos lo que anota en sus escritos:

La dramática dialéctica se inició con intentos más formales que temáticos. Trabaja dejando a un lado la psicología, el individuo, y con su tónica marcadamente épica diluyó las situaciones en procesos. Los grandes arquetipos, a los que se distanciaba en la medida de lo posible, es decir, a los que se representaba con el máximo de objetividad (evitando que se produjera una identificación), eran mostrados a través de su comportamiento frente a otros tipos. Su proceder no se mostraba como algo natural y sobreentendido, sino como algo notable: de esta manera se intentaba orientar la atención hacia las relaciones entre los procederes, hacia los procesos latentes en el seno de determinados grupos...este movimiento se convirtió en un movimiento de transformación integral del teatro, incluyendo a los espectadores. Se exigía, nada menos, que un cambio de funciones del teatro como institución social. (Brecht, 1983, pp. 45-56, p. 55)

### **3.4.6 Jerzy Grotowski**

Los años '60 marcan la entrada de Grotowski en la historia del teatro, más específicamente en la historia de las teorías del actor, que para De Toro son, en su propuesta de una epistemología del trabajo del actor en el siglo xx, la continuación de una forma que inicia con Stanislavski y continúa hasta Schlemmer, para llegar a Grotowski, quien dará a esa forma mayor peso específico, conjugando los elementos de sus antecesores, a saber, la técnica



del actor, la cultura de grupo, la concepción ética y estética del trabajo grupal, del actor y del teatro en sí.

De Toro subraya que en Grotowski no hay en ningún momento lo que podemos conocer como ruptura con respecto a alguna teoría, esta ruptura ha sido asumida, digámoslo una vez más, por sus antecesores, por lo tanto, la contribución de Grotowski es desarrollar más unas ideas, delimitarlas más específicamente. De hecho deja sentado que el actor es el productor de signos en el teatro y por lo tanto su eje central. Así mismo, hace énfasis en las relaciones actor-público/actor-espectador. Su definición del teatro es "aquello que sucede entre el espectador y el actor" (De toro, 1990, p. 90). Y como sus antecesores, se ocupa de dar esa dimensión sagrada a la escena, dando a su actor el calificativo de "actor santo", en tanto que realiza el ritual y la ceremonia de la interpretación. Así pues, Grotowski vuelve a sacralizar el teatro en una década que no comparte estos presupuestos.

El entrenamiento, que se sustenta en una matriz o esqueleto, como lo ha llamado Grotowski. y en una serie de ejercicios normalmente elaborados por el actor mismo ante las diferentes dificultades, es lo que cambia con respecto a Stanislavski y Meyerhold, que no va encaminado a una puesta en escena dada, ni con proveer al actor de un sistema dado para su trabajo, sino, de dotarlo de una forma de trabajo, o de una forma de búsqueda, similar a la que proponían Meyerhold y Craig. De hecho, estos ejercicios y entrenamiento constituyen una base pero no un fin (De toro, 1990, p. 90).

El actor grotowskiano hace un sacrificio durante el espectáculo en procura de un estado de revelación, que entrega a los espectadores a través de su performance. Estas acciones van encaminadas a enseñar el modo cómo obliga al cuerpo a adoptar ciertas posiciones en aras de ese ritual antes mencionado, que a su vez, busca involucrar al espectador, que lo confronta en su propio conocimiento personal, mientras tanto y simultáneamente todo esto ocurre en un espacio muy limitado, que luego pasó a llamarse teatro de cámara, con la clara intención de comprometer los sentidos del espectador y su mirada interior.

Independientemente de los resultados del entrenamiento del actor, Grotowski consideraba fundamental una absoluta disponibilidad de parte de este, y la capacidad de darse totalmente, desnudo en su intimidad, con confianza, como se entrega uno en el amor. Para hacer posible esta entrega, ya que de eso se trata, el trabajo debía, obligatoriamente, fundarse en una ética estricta, donde el actor pudiera trabajar protegido, en seguridad, sin sentirse juzgado por la mirada del maestro o de la crítica de los compañeros de trabajo. Se trabaja en un espacio donde el actor puede hacer cualquier cosa y ser comprendido y aceptado. Para ello el trabajo no se discute entre los actores ni fuera de la sala, a fin de no desvirtuarlo. Las intervenciones del maestro se limitan a un mínimo, solamente a ayudar al actor a resolver, en ocasiones, ciertos problemas, a guiarlo en su búsqueda más que a enseñarle una forma de buscar ( De toro, 1990, p. 90).

En resumen, con Grotowski, el actor vivía en y para el teatro, aunque su labor no tuviese que ver con la interpretación de un texto, sino con su ser interior, individual. Así las cosas, Grotowski abandona el teatro y se retira desde 1970 con un selecto grupo que comparte sus teorías y caminan por el sendero del auto-conocimiento. Finalmente, llegado al límite del teatro, Grotowski se dedicó al parateatro, una nueva forma de exploración con marcados acentos místicos, ascéticos, monacales, que De Toro compara con los grupos tibetanos. No hay resultados en el sentido de espectáculos, por lo tanto, no hay nada que mostrar, Para De Toro esto es la búsqueda de la transmisión de un saber ancestral, por tradición, como en el pasado, sin importar el exterior.

Oliva & Torres (2000), presentan en su obra Historia básica del arte escénico, un artículo titulado "El 'teatro pobre' de Jerzy Grotowski", en una clara alusión a uno de los pocos textos que escribiera Grotowski. En efecto, se trata de la obra 'Hacia un teatro pobre'. En ella Grotowski plantea, entre otras cosas, que

El teatro puede existir sin vestuario, decorado, luminotecnia, incluso sin texto; como nunca lo imagina es sin actores y espectadores. El actor justifica la idea fundamental de su propuesta: le pide que testimonie, que comunique su vida interior. Debe descubrir sus posibilidades de gesto y de voz. Para expresarse, estudia un lenguaje de signos. De esta forma, el actor es siempre un creador en la escena. El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende darle nada; al contrario, se procurará sacar de él lo más posible, librándole de algo que está normalmente muy arraigado: su resistencia y reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, los obstáculos que su cuerpo coloca en el camino del acto creador, sus hábitos e incluso sus habituales buenas maneras (Oliva y Torres., 2000, p.p. 419-420),

### 3.4.7 *Eugenio Barba.*

Conociendo el desenlace de los experimentos grotowskianos, la pregunta que plantea De Toro es, ¿qué otra cosa se podía hacer en relación con el trabajo del actor? Por lo visto, con Grotowski fue como si se hubiera llegado a un callejón sin salida, donde las únicas posibilidades fueran hacer teatro con un Stanislavski-receta, o retomar a Grotowski y reproducirlo o una tercera vía, la seguida por algunos directores actuales, consistente en síntesis de diversas estéticas y prácticas, retomando las ideas de Artaud, de Brecht, y de otras prácticas teatrales de culturas como la japonesa, la India, etc.

Barba crea en 1964 el grupo de teatro 'El Odín Teatret' y de las tres posibles formas antes mencionadas que quedaban para continuar haciendo teatro, no siguió ninguna de ellas. Todo lo contrario, pese a haber sido discípulo de Grotowski durante tres años.

De Toro establece una diferencia básica entre ambos directores en sus comienzos. Esta diferencia radica en la forma de trabajo, que para el caso de Grotowski, comienza siendo una actividad cerrada al exterior y termina con una mayor negación del exterior.

Para el caso de Barba, del mismo modo adopta una actitud de cerrazón hacia el exterior, pero, paulatinamente su actividad se fue abriendo. Los primeros años de la compañía Odín Teatret, en lo que concierne al trabajo actoral, Barba continúa en la línea de Grotowski, además de incorporar a su programa técnicas orientales, sin descuidar por supuesto sus propias investigaciones en el marco de lo que llamó el tercer teatro:

Con los encuentros del Tercer Teatro, Barba extiende el paradigma grotowskiano al impartir conocimientos y experiencias del Odin Teatret a grupos de diversos continentes y culturas, particularmente en latinoamérica. No se limita solamente a compartir esta experiencia, sino también a recibir la experiencia de los diversos grupos, los cuales sirven como puntos de partida para nutrir la propia práctica teatral del Odin Teatret. Este trabajo, primero interno del Odin, luego externo, el Tercer Teatro, conduce a estructurar estas experiencias dentro de un marco científico: se funda el International School of Theatre Anthropology (ISTA) y se comienza la elaboración de principios bases a partir de una pregunta clave: ¿En qué direcciones puede orientarse un actor occidental para elaborar las bases materiales de su arte?. Es a esta pregunta (también planteada por Craig) que intentará responder la antropología teatral, disciplina que naceconjuntamente con el ISTA (De Toro, 1990, p.92).

Patrice Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, nos presenta en palabras del propio Barba:

ISTA es el lugar donde se transmite, se transforma y se traduce una nueva pedagogía del teatro. Es un laboratorio de investigación interdisciplinaria. Es el marco que permite a un grupo de hombres de teatro intervenir en el medio social que lo rodea, tanto con su trabajo intelectual como a través de sus espectáculos". Y, más adelante, en la misma obra mencionada de Pavis, Barba fija el programa de la antropología teatral, "El estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos de los que gobiernan la vida cotidiana. (Pavis, 1998, p. 43),

De manera que la importancia de la antropología teatral salta a la vista, pues en su función de encontrar principios recurrentes y constatables en todas las prácticas actorales, se abre una puerta para el multiculturalismo, con sus efectos para la ciencia teatral. En este sentido, De Toro considera a la misma antropología teatral como "el punto de llegada del paradigma actoral iniciado por Stanislavski" (De Toro, 1990, p.93). Los principios básicos que descubre la antropología teatral son:

1. El principio de oposición (o de negación) u oposición entre dos fuerzas opuestas, por ejemplo entre dras (fuerte, vigoroso) y manís (suave, delicado); 2. el principio de la simplificación o de la reducción de la acción corporal a lo esencial del movimiento, empleando una gran cantidad de energía en un desplazamiento de espacio determinado, se trata de la eliminación de lo accesorio y la tamed o retención de energía; 3) el principio de la deformación o aleración, basado en la distinción entre aragoto o estilo amplificado y watogo o estilo 'realista', esto es, la distinción entre extra-cotidiano y cotidiano que se apoya en el equilibrio de lujo o inestable; 4) el principio de la fragmentación que consiste en la segmentación de los movimientos y de las acciones, creando una dramaturgia corporal, esto es, un montaje de acciones que se realiza en el trabajo entre actor y director, así, es un producto que constituye una secuencia, donde cada acción es parte de un montaje.(De Toro, 1990, p.93).

El objetivo de los principios no es otro que una codificación del cuerpo del actor para la creación de un cuerpo ficticio, que ni es el de un personaje ni el del actor como actor; se trata de la construcción de un cuerpo artificial, que proporciona el entrenamiento y por supuesto, la aplicación de dichos principios, que a la vez posibilitan al actor modelar su energía, esculpiendo con su cuerpo, tal como lo buscaban los anteriores exploradores considerados. De Toro insiste en que no se trata de una codificación al estilo oriental, como el kabuki o katakali, sino más bien con miras a superar los comportamientos automatistas del actor que proceden de su comportamiento cotidiano. Para De Toro

Codificación significa, en última instancia, el empleo de técnicas particulares aplicadas al cuerpo, que se diferencian de las técnicas cotidianas, para crear un cuerpo dilatado, ya sea por una dilatación en el espacio (Tamé o energía en el tiempo). Codificar es modelar la energía" (De Toro, 1990, p.93).

En cuanto a las puestas en escena de Barba, De Toro las clasifica dentro de la postmodernidad, por el hecho de incluir la intertextualidad, la manipulación del texto, en aras de crear otro texto nuevo, por introducir la repetición de la repetición, fragmentando la estructura del signo, poniendo el contenido en "la articulación de la materialidad del significante" (De Toro, 1990, p.94).

Para De Toro, la modernidad del teatro se agota con las propuestas de Barba, o lo que es lo mismo, el paradigma actoral y artístico se cierra. De Toro no considera que la postmodernidad presente otro paradigma estético, lo contrario, agota el paradigma en que se inscribe. Y Barba, siendo postmoderno, trabaja con los mismos presupuestos estéticos, aunque le diferencia su tratamiento del signo y el referente en el sentido que destruye la distancia que la modernidad guardaba entre ambos.

En síntesis, la nueva epistemología del actor en Occidente nace con Stanislavski, a continuación, ésta epistemología es desarrollada y ampliada por Meyerhold, Craig y Schlemmer, en el marco de la modernidad, dando lugar a un nuevo actor, a un nuevo espectador. Con Grotowski, dicha epistemología es agotada, llevada hasta los límites en la medida en que el propio Grotowski abandona conscientemente la actividad teatral convencional. Barba cierra dicho paradigma, fundamenta ésta epistemología en la antropología del teatro, ciencia que busca enriquecer las bases del trabajo del actor tomando como referente todas las culturas, estableciendo intercambios, basados en el multiculturalismo y en los encuentros que organiza a través del ISTA, en el marco del proyecto Tercer Teatro, que intenta crear una comunidad internacional, vinculada por una nueva actitud hacia el teatro, hacia el mundo, hacia el saber, en un período en que éste saber se halla en crisis, al menos en Occidente y, por tanto, sus sistemas artísticos se encuentran agotados. Este período

es el de la postmodernidad, cargado de "ambivalencia, de incertidumbre y desconcierto que sume a nuestra cultura actual"(De Toro, 1990, p.94).

Richard Schechner, en "Oriente y Occidente y Eugenio Barba", citado por (Watson, Ian, 2000. p. 11-18) presenta un hecho que es común en la gran mayoría de actores y directores occidentales de teatro del pasado siglo XX. Se trata de un impulso irresistible de viajar a Oriente, de conocer lo más de cerca posible su universo teatral, concretamente a China, India, Japón, el archipiélago de Indonesia. Por mencionar los más notables, Artaud, Brecht, Brook, Grotowski, Mnouchkine, Barba, etc. Han sido encuentros breves, pero decisivos, pues en el caso de Artaud y su encuentro con las danzas balinesas en 1931, en París, que le produjeron un éxtasis que más tarde registrará en su obra, *El Teatro y su Doble*. También es el caso de Brecht y su encuentro en Moscú con el actor chino Mei Lan-Fan, que en una demostración en frío de un rol femenino en el teatro chino, aportaría argumentos para la posterior teoría sobre el efecto de distanciamiento de Brecht. En todos los casos, la búsqueda ha sido en torno a los valores artísticos universales, lo que ha generado, algunas veces, un sincretismo entre Asia-Europa, tal como lo consigue la compañía francesa, Théâtre du Soleil, de Mnouchkine. Pero, es Barba el que ha estudiado sistemáticamente el teatro oriental, tanto desde sus teorías, técnicas y prácticas. De la misma manera que De Toro, Schechner coincide en que la búsqueda de la antropología teatral es la transculturalidad de los principios de una buena interpretación teatral, mediatizada por éstos y por unas prácticas rectoras del entrenamiento del actor, de su preparación, que innegablemente el arte teatral oriental ha conseguido codificar, a diferencia de occidente.

Los principios básicos de la antropología teatral surgen a partir de investigaciones sobre unos temas que podemos agrupar en, "la pre-expresividad, la energía, la dilatación y la oposición". (Schechner, 2000, p. 12)

No cuesta demasiado imaginar que las opiniones poco favorables de Barba con respecto al teatro occidental, le hayan ocasionado problemas en los ambientes académicos, sobre todo. Para Schechner no deja de existir una injusticia cometida por Barba en este sentido. Injusticia que localiza en la comparación del teatro hablado occidental, con las formas asiáticas, que simultáneamente incluyen música, danza y, por supuesto, teatro.

Llama la atención los argumentos que utiliza para respaldar su crítica. Según Schechner, fueron los chinos a comienzos del siglo XX los que acuñaron el término 'teatro hablado', que deriva del vocablo *huaju*, (adaptación/adopción), en sus intentos de adaptar teatro occidental, particularmente el europeo que les llegaba vía Japón, como consecuencia de una

Tendencia modernizadora en toda Asia, desde Japón, hasta la India e Indonesia. Los modernizadores chinos, al igual que sus equivalentes en otras partes del continente, se sentían muy atraídos por el teatro europeo que utilizaba el lenguaje y el comportamiento cotidianos como medio de expresión. Los teóricos asiáticos progresistas deseaban tener un teatro de ideas modernas y radicales, más afín con lo que observaban en las obras de Ibsen y Shaw. Muchos consideraban que sus formas artísticas tradicionales eran manifestaciones reaccionarias y feudales. Algunos teatristas querían modernizar los géneros tradicionales o incorporar estilos tradicionales de representación en el teatro moderno. Unos pocos deseaban abandonar las formas tradicionales por completo". (Schechner, 2000, p. 13).

Pero, la cuestión es que para algunas zonas del planeta, tanto tradición, como contemporaneidad no dejan de ser dos conceptos que conviven simultáneamente, sin necesariamente implicar un conflicto, o por lo menos sin implicar una solución en pro de uno u otro.

Otro aspecto de interés que destaca Schechner (2000) es la teoría de Barba acerca de la existencia de un teatro eurasiático, que en ningún momento equivale a decir que tanto actores orientales y occidentales compartan técnicas de interpretación relacionadas a través de la historia. Más bien, "el cree que en diferentes culturas, artistas al amante capacitados han descubierto el 'secreto' de la 'energía' (la mítica 'presencia' del actor), encontrándose con principios similares de comportamiento 'pre-expresivo'". (Schechner, 2000, p. 13)

Bien vale destacar que el ISTA reúne especialistas de las Américas, Asia y Europa, así como también "un archipiélago de artistas, teóricos, estudiantes y viajeros que Barba llama 'las islas flotantes' "(Schechner, 2000, p. 14).

Otra fuente de crítica a Barba, procede de la asimilación del concepto de 'antropología' para sus fines. Concretamente Schechner (2000) la recoge en relación con un cruce de posiciones entre Phillip Zarrilli, teórico y director teatral, con experiencia en las formas teatrales de la India , que en 1986 asiste a una de las jornadas de trabajo de la ISTA en Holstebro, sede del propio Odin Teatret y Barba. En 1988 Zarrilli critica a Barba su visión del actor oriental en la medida en que carece de un contexto socio-cultural o histórico, a la vez que no hay una precisión por parte de Barba en su concepto personal de la antropología, que en todo caso dista mucho de la de los academicistas. Para Zarrilli, 'la voz de Barba sigue sonando singular, esencial, comprensiva y autoritaria'.

Barba subraya que la antropología teatral no es ni antropología cultural ni antropología física. La antropología teatral es un género muy diferente del que practican los seguidores de Tylor y Malinowski...¿Qué es lo que hay que reconciliar?...¿Por qué deben reconciliarse caminos separados de investigación? (Schechner, 2000, p. 16).

Se ha hecho el anterior repaso histórico de las principales categorías o, si se prefiere, teorías estéticas del trabajo interpretativo del actor, porque su trabajo se inscribe en el marco de ellas, es decir, cuando A interpreta a X ante S, lo normal es que su interpretación se corresponda con un estilo de trabajo, es decir, con un tipo de entrenamiento que sigue para la consecución de su personaje, porque este personaje se construye a partir de una concepción estética, con unas finalidades estéticas, políticas, sociales, culturales. Patrice Pavis anota, en relación con lo anterior:

Cada época histórica tiende a desarrollar una estética normativa que se define por contraste con las precedentes y que propone una serie de criterios bastante tajantes. Resulta pues tentador describir esos estilos de interpretación o de juego: romántico, naturalista, simbolista, realista, expresionista, épico, etc. A menudo, el espectador moderno dispone de un rudimentario entretejido histórico que le ayuda a distinguir, por ejemplo, el juego 'naturalista' y los juegos de Brecht, Artaud, Grotowski, etc. De este modo, determinados momentos históricos y determinadas escuelas de interpretación se identifican con determinadas categorías estéticas muy aproximadas. El interés del establecimiento de estas



categorías estriba en que no amputan el estudio del actor de su medio estético o sociológico (Pavis, 2000, p.76).

Fischer-Lichte aborda esta cuestión desde el actor, es decir, desde el sujeto que ejecuta la acción en el escenario. De igual modo, su análisis considera, tal como lo hemos indicado más arriba, los signos creados por el actor, es decir, los signos que ella denomina mímicos, gestuales proxémicos, lingüísticos, paralingüísticos, musicales y ruidos de todo tipo como signos.

De la misma manera, Patrice Pavis hace un análisis semiótico del trabajo del actor desde ésta misma perspectiva.

Otros teóricos de la semiótica abordan ésta problemática directamente desde el personaje, es decir, directamente desde la función del actor en la escena, la de crear un personaje. Tal es el caso de Anne Ubersfeld en su obra 'Semiótica teatral' (1993), de María del Carmen Bobes Naves en su 'Semiología de la obra dramática', de José Luis García Barrientos en 'Cómo se comenta una obra de teatro'.

En el presente trabajo no abordaremos los diferentes aspectos que se pueden analizar desde, la perspectiva semiótica, del trabajo del actor, por cuanto sería un propósito que rebasaría los mismos límites impuestos obligatoriamente. Al menos, podemos enumerar algunos aspectos que entrarían en un análisis de éstas características, tales como:

- La noción de personaje.
- Evolución histórica del concepto.
- Personaje y teatro.
- Personaje y discurso teatral.
- Recursos del actor al servicio del personaje (Gestualidad – Voz - Ritmo Dicción-Desplazamientos).
- La construcción del personaje teatral
- Las funciones del personaje teatral.

- Análisis del personaje teatral.
- El proceso de caracterización del personaje.
- Las relaciones entre diferentes personajes.
- Personaje y puesta en escena.
- Replanteamientos del personaje (Descomposición-Fragmentación-Desaparición)
- Aspectos estéticos del personaje.
- Aspectos éticos del personaje.
- Aspectos sociológicos.
- Aspectos psicológicos del personaje.

Patrice Pavis, anota respecto a las descripciones semiológicas de los componentes del juego del actor:

La determinación de estos componentes y, por tanto, la segmentación en sistemas son precisamente las que no son evidentes y plantean problemas, pues en la materia no hay segmentaciones ni tipologías objetivas y universales. Cada ámbito recurre a las semiologías sectoriales existentes para extraer los grandes principios de su organización. La dificultad, sin embargo, radica en no dividir la performance del actor en especialidades demasiado estrechas, pues con ello perderíamos de vista la globalidad de la significación: una gestual así solo tiene sentido en relación con un desplazamiento, con un tipo de dicción o un ritmo, sin hablar del conjunto de la escena ni de la escenografía de la que forma parte. Así pues, hay que intentar desarrollar una segmentación y unas unidades que preserven una coherencia y una globalidad. En lugar de establecer una separación entre gesto y texto o, entre gesto y voz, nos esforzaremos por distinguir macrosecuencias en el interior de las cuales los distintos elementos se agrupan, se refuerzan o se distancian, formando un conjunto coherente y pertinente, susceptible de combinarse luego con otros conjuntos. (Pavis, 1998, p.77).

Volviendo a Fischer-Lichte

1. A, se presenta con un aspecto físico específico.

Los signos producidos en la composición del físico presentan dos grupos:

- a) Los relacionados con el aspecto físico 'natural' de X, es decir, cara, figura, pelo, etc.
- b) Los relacionados con el aspecto 'artificial' de X, es decir, con lo externo, como el vestido.

En la representación de X, A escoge una figura; puede ser al.o-bajo; flaco-gordo, etc. Escoge una cara determinada; sin maquillaje-con maquillaje; con máscara-sin máscara, etc. Fischer-Lichte reúne estos dos aspectos con el concepto de máscara.

El aspecto externo de A requiere un vestuario determinado.

Las anteriores divisiones conducen hacia una lectura semiótica de estos elementos, presentes en una representación teatral. Una vez más, advertimos que no entraremos en estos análisis por razones ya obvias. Enunciaremos, en términos generales, algunos aspectos de estos apartados que son tratados en una lectura y análisis semiótico.

### **Maquillaje.**

En relación con el maquillaje, Pavís anota:

El decorado adherido al cuerpo del actor se convierte en vestuario. El vestuario que se inscribe en su piel se vuelve maquillaje: el maquillaje viste tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva...de ahí su importancia para el actor en el escenario. En el teatro, todo es maquillaje, e incluso chalaneo: el rostro y el cuerpo siempre tienen algo que esconder, como para así venderse mejor. No obstante, el maquillaje no es una extensión del cuerpo como pueden serlo la máscara, la ropa o un accesorio. Tampoco es una 'técnica corporal', ni 'una manera humana de utilizar el cuerpo'. Es más bien un filtro, una película, una fina membrana adherida al rostro: nada está más cerca del cuerpo del actor, nada le sirve y le traiciona mejor que esta delgada película (Pavis, 1998, p.186).

- Rostro y maquillaje

- Funciones del maquillaje.

- Efectos del maquillaje.

### **Vestuario.**

En relación con el Vestuario, Fischer-Lichte le concede un lugar preeminente en tanto componente de la parte externa del actor. Al respecto, anota:

La primera identificación del personaje por el espectador sucede también en la norma gracias al vestuario: el manto de púrpura permite reconocer al actor como rey, el hábito como monje, la armadura como caballero y el traje de rombos como arlequín. Esta relación especial parece estar ya traducida y pretendida en el significado social del traje, las funciones del vestuario teatral y las que puede ejercer en la vida social coinciden (Fischer-Lichte, 1999, pp. 173-174.)

- Cuerpo y vestuario.

- Funciones del vestuario

- El vestuario y el espacio.

1) **Interpretación de A en un espacio determinado.** La consideración del espacio en el teatro, en la semiótica de Fische-Lichte, se divide en:

- Espacio del actor.
- Espacio del espectador

La construcción del espacio de los actores está en conexión con la escenografía o decoración, como prefiere llamarla Fischer-Lichte. Este espacio es el lugar donde ocurre la acción.

En su representación, el actor puede manipular otros objetos que cambia de lugar, de forma o de aspecto, estos objetos los denominamos accesorios.

El concepto de espacio en teatro, está íntimamente unido al de iluminación, que a su vez, entra a formar parte de los componentes escénicos, siendo considerado otro signo.

En términos generales, toda representación, en condiciones mínimas, conjuga los anteriores elementos (ver Tabla 2). Estos elementos se pueden clasificar a partir de "pares opuestos, 'acústico/visual,' 'transitorio/de mayor duración,' 'relativo al actor/relativo al espacio.

El resultado es el siguiente: (ver Tabla 2)

**Tabla. Clasificación de los Signos Teatrales según Fischer- Lihte**

|                         |           |                   |                      |
|-------------------------|-----------|-------------------|----------------------|
| Ruidos                  | Acústicos | Transitorios      | Relativos al actor   |
| Música                  |           |                   |                      |
| Signos lingüísticos     |           |                   |                      |
| Signos Paralingüísticos |           |                   |                      |
| Signos Mímicos          | Visuales  | De mayor duración | Relativos al espacio |
| Signos Gestuales        |           |                   |                      |
| Signos Proxémicos       |           |                   |                      |
| Máscara                 |           |                   |                      |
| Peinado                 |           |                   |                      |
| Vestuario               |           |                   |                      |
| Concepción del Espacio  |           |                   |                      |
| Decoración              |           |                   |                      |
| Accesorios              |           |                   |                      |
| Iluminación             |           |                   |                      |

Fuente: (Fischer-Lichte, 1999, p. 41)

### ***Espacio.***

En relación con el espacio, Pavis anota:

En lugar de recorrer cronológicamente los tipos de escenarios a los que recurre el teatro a lo largo de su historia, preferimos evocar la experiencia espacial del espectador: su forma de sentir, de leer y de evaluar los espacios en los que se desarrolla. Existen numerosas y excelentes historias de la escenografía, pero su utilización no es una garantía para la buena comprensión de los espacios de la puesta en escena contemporánea. Todas las teorías del espacio oscilan entre las dos siguientes:

1. Concebimos el espacio como un espacio vacío que hay que llenar, como se llena un contenedor, o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese. Esta concepción sería la propia de Artaud: 'Digo que el escenario es un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene, y que se le haga hablar en su lenguaje concreto'.
2. Consideramos que el espacio es invisible e ilimitado y que está ligado a sus usuarios ,a partir de sus coordenadas, de sus desplazamientos y de su trayectoria, como una sustancia no a llenar, sino a extender. (Pavis, 1998, p. 159).

Las anteriores concepciones espaciales en Pavis se corresponden con:

-*Espacio objetivo exterior*: (El edificio; su arquitectura; inscripción ciudad-paisaje; lugares no previstos para la representación-instalación-; espacio escénico en que se mueven los actores; los técnicos; bastidores; división escenario-sala).

-*El espacio gestual*: (el terreno, la 'estela' del actor; kinésis del actor; proxémica).

-*Espacio dramático o textual*: (simbolizado por el texto).

### ***Escenografía/Accesorios/Objetos.***

La escenografía y accesorios se clasifican en el contexto de los objetos teatrales.

Los tipos de objeto son : (Naturales; artificiales.)

La iluminación hace que exista la representación, la visualiza, además, une los otros elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, maquillaje y por supuesto, actores), además, aporta el color. Crea atmósferas.

### ***Iluminación.***

Técnicamente, los tipos de luz son: (Frontal, lateral, a contraluz, picado, contrapicado).

### ***Tiempo.***

El tiempo en la representación teatral se puede experimentar de dos maneras:

- *Tiempo objetivo*: La duración del espectáculo, de la armazón dramática-exposición, subida de la acción, punto culminante, caída.

- *Tiempo subjetivo*: (El de cada espectador, relacionado con su propia cultura)

- *Tiempo dramático*: (El de los acontecimientos que se relatan).

- *Tiempo escénico*: (El de la representación).

***Texto dramático / representación.***

La relación texto/representación es una relación compleja. Sobre todo porque, tal como lo anota Ann Ubersfeld, la existencia de ambos es patente, es decir, tanto a nivel de lo literario, como a nivel de lo práctico, de lo concreto. En relación con el texto teatral, nadie niega su existencia, pero en lo que respecta a la representación, algunos la cuestionan, la ponen en entredicho. En esta discusión, Pavis subraya la importancia de situar momento histórico y contexto cultural, "pues el texto no es siempre el elemento previo y fijo al que el escenario tiene que someterse, ilustrar, o poner en escena, en sentido occidental" (Pavis, 1998, p. 205). Para Pavis, es en los inicios del siglo XVII que el actor se pone al servicio del texto de un autor. Sin embargo, no cabe duda que el texto precede a la acción, pese a que antes, la representación estaba basada sobre unos temas conocidos y no se daba la pugna entre cuerpo y palabras.

Para el caso del teatro francés, Pavis fija que a partir de Corneille el texto teatral es utilizado por los actores para efectos de la representación, "el lenguaje se apodera de los cuerpos para encarnar la palabra del autor, y la representación puede parecer la encarnación, y por tanto un sirviente, de un texto considerado con la fuente de todo" (Pavis, 1998, p. 205).

Consideramos que la oposición texto/oposición no es tal, sino que cada uno de los términos se refiere a cada una de las fases integrantes del hecho teatral: la textual y la espectacular respectivamente. La importancia de las dos es similar. Ahora, la característica fundamental de la representación es su inaprehensibilidad, por cuanto se trata de una

realización única, irrepetible y de corta duración, si tenemos en cuenta que el promedio de una función teatral no sobrepasa las dos horas de duración, al menos en España. No nos extraña pues, que para algunos críticos, la textualidad del teatro o el teatro textual, resulte, no sólo más cómodo, sino también, más sólido.

Pavis percibe el texto y la representación en el espectáculo según dos regímenes de ficcionalización que se interfieren sin cesar: 1) la ficción, en cuyo interior el personaje, la fábula y la ilusión forman un conjunto semiótico, y 2) el mundo real de la escena cuando los actores se dirigen 'directamente' al público. Precisa, además, que la interpretación de esas dos ficciones ha de darse en el teatro de tal manera, que no se sepa ya que es el texto dramático el que ha creado la situación de enunciación.

Anne Ubersfeld rechaza por un lado la que llama la actitud clásica 'intelectual' o pseudointelectual que privilegia el texto escrito, y por otro la postura opuesta, frecuente en la 'vanguardia' del teatro, que considera el texto como un elemento, a veces mínimo, de la representación. Si la primera actitud supone establecer equivalencia semántica entre el texto y la representación (ésta no sería más que la traducción del texto literario), la segunda rechaza el texto, a veces radicalmente. Estima, en consecuencia, que es preciso examinar con útiles distintos los signos verbales del texto y los signos verbales de la representación, para resolver el problema de las posturas encontradas, por ello introduce una nueva idea de texto, que llama 'de la puesta en escena', distinto del texto del autor y del espectacular.

#### 4. El Marco Histórico Político Colombiano Del Siglo XX.

Tal como se ha adelantado ya en la introducción del presente trabajo de investigación, Enrique Buenaventura escribe una colección de piezas cortas con el título de “*Los papeles del infierno*” 1990. . Al respecto, el investigador Emilio Carballido anota:

Los papeles del infierno, colección codiciada por escuelas de teatro y grupos, pues se trata de dramas compactos, de mediana y de corta duración pero con intensidad profunda de obras mayores ( ...) álbum de imágenes atroces, tiene el don de la gran variedad de tonos y tratamientos; cubre la crónica de los más terribles años de la violencia en Colombia y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias. (Carballido, 1990, p.11).

Esta descripción general de Carballido anuncia el problema central de la historia del siglo veinte colombiano. Una problemática que se inscribe en el ejercicio de una violencia institucional cruda y cruenta que para los mismos historiadores ha merecido una atenta y concienzuda revisión. En efecto, Álvaro Tirado Mejía, importante historiador colombiano, anota al respecto;

La representación común que se tiene en Colombia, especialmente del período republicano, es la de que el país ha estado enmarcado en cauces institucionales y constitucionales, que, a diferencia de otros países del continente, ‘Colombia es tierra estéril para las dictaduras’, y que la manifestación de los diferentes intereses y de sus expresiones ideológicas se ha dado siempre a un alto nivel, en la prensa, en la tribuna y en el parlamento, tal como corresponde a un ‘país culto’ (...). Por esta razón, cuando se habla de la violencia, la evocación remite a un malhadado pero afortunadamente corto período de la historia reciente de Colombia (1946 – 1958) que turbó el discurrir internacional y que pronto fue superado en su esfuerzo común del Frente Nacional que nos devolvió la paz (Tirado 1976, p. 11).

Esta apreciación, tal como más adelante nos especificará Tirado Mejía, ha sido una falsa imagen de estabilidad y democracia propagada por el sistema tradicional de dominación política en Colombia. Sistema que como el mismo Tirado acota, fue el resultado de pactos entre los dos partidos tradicionales colombianos, el liberal y el conservador. Dicho pacto se denominó el Frente Nacional, que rigió los destinos de la nación por cuotas respectivamente de cuatro años en el poder de los partidos arriba mencionados. Continúa Tirado Mejía:



Pero esa paz colonial y esa paz republicana sólo son una representación encubridora de la realidad violenta de la historia de Colombia. La espada sembró de cruces el suelo colonial y de su tierra. La inserción de América a la 'civilización occidental' quedó marcada por la acción concomitante de la violencia ejercida sobre los indígenas y continuada sobre ellos, sobre los esclavos negros y sobre la población mestiza a lo largo del período en el que la paz monacal de la Colonia rindió al Cristianismo millones de conversos, de grado o por la fuerza, a la par que el oro, la plata y los productos de la tierra. (Tirado, 1976, pp. 11 -12).

Dadas las limitaciones de este trabajo de investigación, no se va a presentar una visión histórica de la historia colombiana del siglo XX en un estricto análisis histórico, que obviamente superaría nuestros objetivos trazados. Por lo tanto, presentaremos una visión enfocada desde la filosofía política de la historia, bastante resumida. Los componentes de esta visión son, básicamente, considerados comunes a los antecedentes históricos del nuevo teatro colombiano. Para los efectos en cuestión, la mencionada época de La Violencia, época que cobró más de 3000.000 víctimas, fue un período, como se ha señalado, desde 1948 a 1958. Cubrió una vasta región del territorio colombiano, concretamente desde la región andina hasta los Llanos Orientales. Período de grandes contradicciones políticas, sociales, ideológicas, económicas, que han sido todavía motivo de influencia en la historia actual colombiana. Los antecedentes de esta confrontación fratricida se encuentran apenas lograda la independencia de la Colonia española. María Mercedes Jaramillo anota:

Al obtener la independencia de España, los criollos, descendientes de los españoles, no deseaban perder su *Statuo quo* y los privilegiados que habían conseguido. Se iniciaron las luchas por la hegemonía política y cada partido defendió sus intereses, el Partido Liberal buscaba cambiar el Estado colonial por otro que permitiera la libre actividad y la igualdad (...) El Partido Conservador, por su parte, se hizo clerical, defendió las ideas tradicionales, nombrándolas como señoriales, con una con una indudable connotación clasista.(...) Al obtener la independencia de España, los criollos, descendientes de los españoles, no deseaban perder su *Statuo quo* y los privilegiados que habían conseguido. Se iniciaron las luchas por la hegemonía política y cada partido defendió sus intereses, el Partido Liberal buscaba cambiar el Estado colonial por otro que permitiera la libre actividad y la igualdad (...) El Partido Conservador, por su parte, se hizo clerical, defendió las ideas tradicionales, nombrándolas como señoriales, con una indudable connotación clasista". (Jaramillo, et al.,1992, pp. 349-350). La conformación de estos dos partidos políticos colombianos se remonta hacia mediados del siglo XIX y todavía son las fuerzas políticas que básicamente se disputan el poder político en Colombia. Otro componente político de la contienda está representado por los problemas raciales. Así que: "El color de la piel se constituyó en América como un mecanismo de ascenso y promoción social. Los conquistadores ejercieron el dominio basándose en la diferencia de culturas, y sobre todo, en las diferencias raciales, ser blanco en América se convirtió en un título de nobleza y desde luego de poder. (Jaramillo. 1992, p.p. 349 -351).

En este orden de ideas, otro factor de desestabilización lo constituyó el sentido de lo señorial y lo burgués. Estas posiciones estaban representadas por los partidos políticos antes mencionados.

Para el caso de los conservadores, lo señorial constituía su esencia, de ahí su defensa del monopolio de la tierra, y, para los liberales, “defensores de la república burguesa que buscaban la integración de la agricultura y el comercio con la industria, deseaban desarrollar el capitalismo agrario y la industria moderna” (Jaramillo, 1992, p 353). Esta situación generó un problema mayúsculo, la emigración del campo a la ciudad, otro factor componente de la problemática. Está claro que ante la inexistencia de seguridad, los campesinos emigran a las ciudades, generando una descompensación del agro colombiano y la proliferación de la delincuencia citadina, factor degradante como es lógico en estos casos. Un factor añadido, es el del problema de la concentración de la tierra que se plasma en la extensión del latifundio, pues las tierras abandonadas se las apropian los desestabilizadores. Añadido a esto, el problema de la educación y la salud, ocuparon otro renglón de importancia que contribuyó a la desestabilización. Está claro que los campesinos colombianos no tuvieron oportunidades de mejoras en este sentido, como, tampoco en el de la seguridad social. Fueron sometidos al más cruel adoctrinamiento religioso y político.

Finalmente, los enfrentamientos entre los dos partidos políticos colombianos, acaba de completar el caldo de la tragedia política colombiana.

A continuación presentaremos algunas ideas que se han expuesto en el marco de la Cátedra Colombiana que lleva a cabo en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, España, en el marco de las conferencias tituladas: Colombia: Democracia y Paz, que recoge las ponencias presentadas en el Seminario Internacional Problemas Colombianos Contemporáneos. Es importante subrayar la importancia de éste seminario, por cuanto es la posibilidad de contar con materiales de primera fuente, escritos por autores, tanto extranjeros,

como colombianos que actualmente reflexionan sobre problemáticas colombianas que vienen a nuestro caso. En efecto, el investigador Carlos Patiño, presenta una visión del siglo veinte colombiano, que como se anotó antes, es un enfoque desde la filosofía política de la época histórica objeto de nuestro análisis. De acuerdo con nuestro investigador, la historia del siglo veinte colombiano, presenta algunos aspectos a considerar.

Según Patiño, hay un hecho que se repite con bastante frecuencia en los análisis políticos y es el de la separación entre los modelos teóricos y la realidad política descrita y analizada, generándose así errores en el análisis y en el procedimiento político. Para la situación en Colombia la cuestión no ha escapado a esta eventualidad. En la actualidad, tanto expertos colombianos y especialistas extranjeros en análisis socio – políticos, parecen coincidir en que el Estado y la sociedad colombiana en general, ante el siglo XX y la historia del mismo, las dificultades permanecen enfrascadas en guerras fundacionales, disputas por la existencia del estado, por una misma sociedad responsable.

De acuerdo con Weber, citado por Patiño (Patiño, 1999) sobre qué es y cómo es un estado moderno frente a la sociedad tenemos:

1. Todo estado moderno tiene plena vigencia política desde el establecimiento del monopolio de la fuerza, desde la legitimidad que la sociedad le brinda y le reconoce. A ningún agente particular se le puede permitir el uso de ningún tipo de fuerza o coacción, de tal modo que no se rompan los límites legales y legítimos del estado en cuanto a su uso debido de la fuerza. Más decisivo cuando se trata de un estado de derecho, con obligaciones y aspiraciones democráticas.

2. la justicia es monopolio del estado. A través del estado de derecho se dirimen conflicto y se toman ediciones.

3. El estado ejerce un control efectivo de todo lo que sucede dentro de su campo de acción, dominio de estado, posesión territorial, no sólo en parte o territorios

específicos. No es posible justificar la no presencia del estado en determinadas zonas del país.

De lo anterior, los logros políticos del siglo XX y el desempeño político en Colombia, dentro de estos términos, se puede llegar a la conclusión de fracaso en el intento de construcción de una sociedad moderna. El monopolio de la justicia, las garantías del estado de derecho, no están centralizadas en el poder. El poder institucional en Colombia es limitado, frágil. Sería fácil llegar a estas conclusiones, negar la existencia del Estado colombiano, subrayar la irresponsabilidad de las elites en la dirección del estado y sociedad. Pero sólo a través de una mirada más atenta y comparativa con otros procesos en América Latina se podrá observar.

-La constitución de 1991 renovó el marco institucional. En ella la visión de la persona se concibe, como libre, heredera de tradiciones culturales particulares, con condiciones de vida particular e inalienable. La visión de la sociedad es de responsable, con derechos y deberes políticos y económicos, con mecanismos mínimos necesarios para las condiciones y exigencias de la participación democrática, electoral, deliberativa y responsable. Además, la nueva constitución transformó la institucionalidad al considerar al estado de carácter social de derecho, con una relación fluida entre ciudadanos y organizaciones. Hay que subrayar que los partidos políticos tradicionales no se reformaron ni tuvieron cambios estructurales. Pero las nuevas formas de participación política, coaliciones o movimientos cívicos independientes le han hecho contrapeso.

-Los procedimientos democráticos se han fortalecido. Hay una creciente aspiración a la participación en la vida política y pública. Los movimientos cívicos representan un alto porcentaje de las alcaldías, participan en movimientos como el voto por la paz, la expresión ciudadana. La sociedad colombiana no ha dado lugar a usos excesivos del poder como en Perú, ni el apoyo a candidatos neo-populistas.

-Las instituciones, el ejercicio de la justicia y la práctica política han sufrido un proceso de renovación y transparencia, gracias a presiones como el proceso 8.000 que han exigido mayor claridad al estado y al gobierno. Esta situación, frente a la impunidad institucional en México invita a reflexionar.

-Se comienza a formar pequeños núcleos de opinión independiente, veedurías ciudadanas. La afirmación individual a través del mecanismo de la acción de tutela o la expresión colectiva a través de la defensoría del pueblo.

Se está ante la construcción con una sociedad con menos de 200 años, los primeros 100 se fueron en la pregunta de qué era, si una o muchas; los otros 100 se han empleado en la búsqueda de las formas institucionales para su ordenamiento, coincidiendo con la tendencia de la crisis de los estados nacionales.

De este modo, a la hora de los análisis políticos, hay que tener en cuenta que Colombia es una sociedad muy joven, de cohesión y afirmación institucional; su escenario es más complejo que las simples posturas de análisis coyunturalistas, donde se pierden conexiones históricas de fondo. No es este un ejercicio de reconstrucción histórica en el sentido estricto del siglo XX en Colombia. Sin embargo, en el marco mundial nos influyen, afectan y determinan, políticas de integración tendientes a hacer del mundo un espacio económico, político, geográfico, militar, la creación de una estrecha relación entre economía, ciencia, política, poder estatal, la dinámica política que tiene la primacía de una forma determinada de cultura, de cohesión social, de estructuración de poder. Y el capitalismo es todo esto: un continuum de homogenización, de uniformamiento. El afán de las elites mundiales el tiempo, pero a su favor. Nunca ha sido el tiempo de las regiones, las etnias, las sociedades regionales. Las elites se integran, se coordinan, pero los procesos de las sociedades no van a la par. Por lo tanto, al hacer un mapa mundial, referencia a procesos y tiempos considerados mundiales, vemos que en las formas que estos se organizan, suceden y configuran, aparecen historias

particulares, los mapas de las sociedades y personas particulares en muchas circunstancias van en contra vía de los supuestos del tiempo mundial.

Las características del siglo XX según Hobsbawm (1996) Citado por Patiño Villalba. (1999):

1. Período en el que el estado, como consecuencia política de la ilustración, se convierte en referente básico de las sociedades, desarrolladas y no desarrolladas, bajo la modalidad del estado nación, después de haber configurado durante el siglo XIX instituciones básicas como las esferas públicas de gobierno y debate, de haber ordenado formas básicas de cohesión social desde ámbitos como la educación y la cultura, en referencia permanente a la nación. Lo que se ha llamado la formación de una matriz estado céntrica.

2. Procesos de relación estrecha entre política y ciencia, desde el marco de las relaciones económicas que en el siglo XIX se construyeron desde el mercado.

4. Las sociedades desarrolladas se cohesionan desde modelos de integración cívica, donde lo integrador es lo público y lo diferenciador, como la religión, la etnia, la lengua, etc., quedan confinados a la vida privada. El final del siglo XX se caracteriza por la emergencia de la toma de lo público por parte de lo privado, aparición de la matriz socio céntrica.

Además, la integración de las sociedades comporta:

- Aparición de sociedades de masas.
- Consolidación de sistemas democráticos, que dieron lugar a esquemas de democracias liberales representativas.

Considerando lo anterior como un marco de referencia, observamos que Colombia hasta cierto punto permaneció aislada de lo que sucedía en el mundo, pero, tal como anota Patiño

(...) una lectura atenta del siglo XX colombiano mostrará el profundo impacto que tuvieron los acontecimientos mundiales sobre los procesos del país, tanto desde la integración económica por la vía del café, las inversiones extranjeras y la explotación minera y posteriormente la petrolera, sino también desde las luchas ideológicas y desde la exacerbación política de estos encuentros, como el proceso de formación de la izquierda, con el discurso de la libertad y la autorresponsabilidad, y la derecha, caracterizada por el desarrollo del discurso de la igualdad y la justicia, que luego adoptarán las posiciones liberales y conservadores, respectivamente” (Patiño, 1999, p. 155).

Lo que de algún modo se puede afirmar, subraya Patiño, que el ritmo de los cambios nacionales varía de acuerdo a los niveles de tensión en las relaciones internacionales. Las elites en Colombia, aunque pasivas, siguen con atención los cambios internacionales, Patiño Villalba divide en dos períodos el siglo XX colombiano, pero con continuidades permanentes y rupturas coyunturales mas no estructurales en el proceso reordenamiento de la sociedad. El primero, 1903 a 1953, que denomina “El intento del Estado” y el segundo, de 1957 hasta los conflictos presentes.

#### ***4.1. Primer Periodo: “El Intento de Estado” 1903 – 1953.***

El siglo XX colombiano se forma a partir de las rupturas que la “guerra de los mil días” (1899- 1902) introduce en la sociedad colombiana, de la incapacidad de maniobra y comprensión política de las elites, de la capacidad de crear una esfera de lo público, donde los intereses de los ciudadanos se identificaran y moldearan las instituciones necesarias para garantizarlos.

Las dos consecuencias principales que esta guerra trajo para Colombia aún son motivos de especulación y poca comprensión: la pérdida de Panamá y la incapacidad de reacción militar, política, social e institucional frente a este hecho, tanto de las elites como de la sociedad colombiana. Es en los años posteriores a este hecho que se dan los únicos años en que en Colombia no hay una confrontación armada, que van de 1903 a 1920, como la única ilusión de una sociedad en paz. El no enfrentamiento de este período se da por la imposibilidad de armar ejércitos y escenarios de confrontación militar por la quiebra económica de las elites y del eximio Estado, que en la guerra anterior aún luchaban por mantener el control territorial”.(Patiño et al., 1999, p. 156).

Continúa exponiendo Patiño (1999) que las elites se vieron obligadas a pactar el surgimiento de una república liberal, marcada por la contradicción profunda entre un estado que intentaba dar orígenes a lo público y mantener controlada la presión de la iglesia. A la incapacidad política del estado, se añade una parálisis macroeconómica y un gasto fiscal

desbordado, sin banca central. Obligando a la práctica de la cooptación y el clientelismo renovado como mecanismos para mantener el orden.

Ante el fracaso liberal de dar forma a una nación moderna, la repuesta conservadora fue la defensa de un proyecto de estado no neutral en materia religiosa, el tutelamiento de la educación por parte de la iglesia y el mantenimiento de las estructuras agropecuarias, con pocas excepciones como base del desarrollo económico, confirmando el desarrollo industrial y comercial de gran escala a dos regiones, Antioquia y el Valle del Cauca, en algunos casos Santander, regiones no liberales e términos políticos. “La captación surgió como la posibilidad de mantener un contrato electoral entre quienes aspiraban a llegar a la dirección del Estado y la maquinaria del partido que lo soportaba. (Patiño, et al. 1999, p. 158).

En este período se reinicia la guerra interna en la modalidad de guerra de guerrillas, ya conocida durante la Guerra de los Mil Días. En la educación se da una abierta separación entre educación pública y privada, proyecto liberal que la iglesia condena y responde creando sus universidades a partir de 1920 – 1930. Los grupos poderosos se cierran en torno a sí mismos, asegurándose la educación propia, dirigida por la iglesia, el espacio de maniobra política y económica desde la cooptación con el estado y para un mayor campo de acción y decisiones se inclina el modelo de desempeño del estado a mantener una permanente consulta de éste con el poder regional de las elites y los grupos de presión: el fraccionamiento del poder como condición básica a la constitución del estado colombiano.

Durante este período, modernización se tradujo en el cambio de las clientelas y apoyos regionales, mas no en el estado, no en la nación. Prevalcieron las condiciones privadas, en contra de la aspiración de consolidar el sentido de lo público. El recurso a las armas como mecanismo de discrepancia contra el estado, entre los partidos o la misma población, siempre estuvo presente. Ahora, respecto al sentido de lo público, el conocimiento que tenía el pueblo de entonces era lo que la iglesia decía, lo que los curas decían en los sermones, pues en su



conjunto la sociedad colombiana, estaba constituida por feligreses campesinos, pequeños propietarios urbanos, de modo que lo público significó mejorar las condiciones básicas de vida, nunca un verdadero sentido político de lo público.

Valga la pena recordar la pregunta formulada por el investigador Palacios:

¿Cómo poner a funcionar una nación moderna en un país pobre, supersticioso, campesino, analfabeto y con baja densidad de población; en un país compuesto por abigarrado mosaico de localismos, regionalismos y poderes e inercias corporativas, de entre las cuales emergía la iglesia, cada vez más politizada, visible y antagonista?”. (Palacios, 1995).

Este es el marco creado por liberales y conservadores, aparentemente enfrentados en el doble escenario de la competencia política y la práctica de la guerra, preocupados por sus intereses, por sus elites, separados de acuerdos que involucran a la sociedad. Así que el Estado liberal en su intento de construcción de un ámbito moderno de lo político mediante una centralidad secularizada se enfrenta con un partido conservador en pro de un estado tutelado por la iglesia.

Para finalizar, este período se vio marcado por las obsesiones e intereses particulares, nunca se logró eclipsar las diferencias regionales, dar apertura a una política y a una economía plural, construir un estado central, con capacidad de decidir y maniobrar.

Patiño Villalba considera que el período formativo del siglo XX colombiano, compitieron en la formación del estado moderno relaciones paraestatales entre particulares, mediadas por la prácticas de la violencia y sus imaginarios. En 1948, el bogotazo y la violencia desatada, conduce al militar Rojas Pinilla, en 1953 al poder. Se evidencia un estado frágil, que no controla ni posee la totalidad de la fuerza ni del territorio. La sociedad estaba fragmentada, vinculada a localismos, regionalismos, más que a un referente nacional. La nación no aparecerían definida ni concretada en hechos políticos, militares o económicos. Se la conocía por los textos escolares, por la mitificación de héroes nacionales de la lucha de la independencia.

Entre 1948 y 1953, se conoce el período de la violencia en Colombia, con víctimas que superaron las 300.000 personas, por poner una cifra, ya que sobre esto no hay nada claro. En 1953, los políticos y la estructura del estado no se responsabilizan de los hechos. Tras el asesinato de Gaitán, bajo el pretexto de una guerra civil, la dirección del estado pasa a los militares. Se rompe así el primer período del siglo XX colombiano.

***4.2 Segundo Período: “El Intento Desbordado. Final De La Dictadura Rojas Pinilla, Hasta La Actual Coyuntura” (1957- 2001).***

Se inicia con la ruptura de las expectativas de la “ley del llano” por diferentes grupos paramilitares y guerrilleros. En el contexto internacional, la guerra fría crea nuevas correlaciones de fuerzas, enmarcándose las distintas tendencias de la guerra en Colombia, bajo banderas e ideologías diversas. La izquierda se convierte a credos socialistas, marxistas, leninistas o maoístas.

Período de tránsito, de la violencia a las violencias. En 30 ó 40 años aparecieron en el escenario de la guerra nuevos elementos que ampliaron el espectro de la violencia, grupos de narcotraficantes, sicarios, mafias organizadas, etc.

En el plano internacional, las décadas de la posguerra mundial significaron para América Latina al ascenso al poder de las dictaduras militares. Algunas subieron desde movimientos populistas, casos Argentina, Brasil, Bolivia. Para el caso colombiano, el paso por la dictadura se consideró como una dictadura blanda, según algunos. A pesar de las inestabilidades y peligros de la guerra y la violencia, el anhelo democrático tuvo presencia constante y a diferencia del resto de casi toda América Latina, existieron más posibilidades de disentir y de una cierta libertad política, si se compara con Chile y Argentina.

El Periodo se Caracteriza por:

1. El Estado continúa su lucha por modernizar a la sociedad colombiana, ampliando su margen de acción institucional, creando mecanismos de incorporación política, económica y

social. Se amplía la cobertura del seguro social, la educación superior, la salud pública, etc. Fue mediante la presión de los movimientos populares que se obtuvieron estas garantías, parte de la necesidad de dar consistencia a un país que luchaba por pasar de la producción agrícola y de escasa industrialización a una estructura de base industrial. También se produce una fuerte patrimonialización del Estado por parte de familias particulares. Durante los últimos cuarenta años, políticos, funcionarios y usuarios del Estado han asaltado de todas las formas habidas el tesoro público, a tal grado que Colombia se cuenta entre los cinco países más corruptos del mundo. Es también un Estado que ha protagonizado las negociaciones más claras con las mafias y con sectores conocidos del crimen organizado, negociando estructuras jurídicas y procesos penales, al igual que el Estado se ha convertido en justificador de razones de exclusión y de competencia económica desleal entre los miembros del sector económico, partiendo el desmonte periódico de los elementos de protección legal pequeños y medianos industriales y comerciantes a favor de los intereses de los grandes empresarios y productores, que cada vez renuevan con mayor eficacia sus lazos de cooptación con el estado y las cúpulas de los partidos.

2. Otra característica, las guerrillas, campesinas de origen, aspiraciones y programas agraristas, pasan a ser socialistas, influenciadas por el paso de la revolución cubana de nacionalista a socialista y por supuesto, por las ideas socialistas que se extendieron durante la Guerra Fría. Se admita que por esta época, todo el continente experimenta una proliferación de grupos guerrilleros que sueñan con la revolución, pero que solo en los casos de Nicaragua y El Salvador, representaron un verdadero peligro para los Estados. En la actualidad se habla de un programa económico de la guerrilla, que según Kalmanovitz, (1996), las FARC busca estatizar sectores estratégicos de la economía, proteger la industria nacional antes que la internacional y aumentar los impuestos de los ricos. Ampliación del mercado interno, negociación de la deuda externa, liquidación del latifundio. Según Kalmanovitz (1996) no se

trata de un programa socialista en sí, sino de una estrategia de desarrollo guiada por el corporativismo español.

3. Ahora bien, la caída del muro de Berlín significó para la guerrilla colombiana una renovación del discurso de lucha, además del encuentro con una realidad que la ceguera ideológica de la Guerra Fría no dejaba ver en el país. La reivindicación agraria carecía de sentido frente a una sociedad cada vez más urbana, con una economía de desarrollo industrial creciente, un sector de servicios significativo. Los desplazados desde el campo a las ciudades, desde los años 50 hasta ahora, no parecen muy decididos a regresar. Esta situación abocó a algunos sectores de la guerrilla como el M- 19, EPL, a aceptar procesos de paz y reincorporarse a la vida civil, bajo las administraciones de los ex presidentes Barco (1986-1990) y Gaviria (1990- 1994). Otros optaron por la guerra definitiva e incluso al precio de alianzas con los narcos, cobro de impuesto de guerra a las petroleras, el secuestro, como armas económico-políticas, casos concretos de las FARC y el ELN.

4. La presencia del narcotráfico. En primera instancia con la bonanza “marimbera” (marihuana), de poca incidencia en el país, en segunda instancia la organización de los carteles de exportación de cocaína, con repercusiones sociales, económicas, políticas, culturales. La mafia rompió:

- a. La cooptación del círculo de reproducción de la riqueza.
- b. La impenetrabilidad de la economía a través de su narcotización.
- c. Mostró la posibilidad de imponer un ritmo de la movilidad social jamás experimentado antes en el comportamiento sociológico colombiano.

El sentido de los sectores populares y medios con respecto a la mafia es el de haber permitido mejores condiciones de vida. La aceptaron y la reconocieron. Para buscar espacios y territorios propios, la mafia ha pactado con la guerrilla y ha creado grupos paramilitares. Y

no se ha movido, sólo en círculos populares. El proceso 8.000 a puesto en evidencia a políticos, empresarios, artistas, etc.

Las relaciones estado, guerrilla y narcotráfico han diferenciado los espacios de la sociedad, cada vez más tendientes a lo urbano. Hoy más del 60 % de la población vive en las ciudades, con la consecuente creación de nuevos espacios sociales para enfrentamientos futuros. El estado colombiano, aparte de estar atareado en la resolución del conflicto que no entiende cabalmente, está desbordado por los tecnicismos económicos y las maniobras de los grupos de presión. Sigue siendo fuerte militar e institucionalmente pero débil políticamente. Controla los espacios urbanos, pero la guerrilla domina espacios rurales con nexos con las milicias urbanas. Cada vez se la ve con más extrañeza y ajena a las aspiraciones de la sociedad. Su importancia es militar pero políticamente está puesta en evidencia.

Como resultado, la guerra en Colombia ha cumplido un papel formador institucional de la sociedad. Los acontecimientos dados en ella han generado modelos de ordenamientos políticos, social, cultural, de justicia y de acción estatal. “Las formas de ordenamiento de la sociedad colombiana, incluso sus relatos fundacionales como Nación, están referidas a los imaginarios, relatos, narraciones y escatologías de la guerra, de donde resulta que la nación es casi algo artificial” (Patiño. 1999, p. 173). La guerra en Colombia ha sido una característica transversal de su historia.

En su brillante análisis, Patiño Villalba formula el siguiente interrogante:

¿Cuál de los actores que hacen la guerra hoy en Colombia pueden argumentar a su favor que en realidad hacen la guerra justa, y que por tanto dentro de ella tiene objetivos morales máximos que justifican su acción por fuera de consensos democráticos que la sociedad colombiana ha aceptado mayoritariamente?... No creo que exista una respuesta para estas cuestiones, pero creo que se debe mantener un interrogante político constante que nos permita ir más allá de la externalidad de los recorridos históricos, pues de lo que se trata es de saber cómo superar el laberinto en el que Colombia se encuentra atrapada: el de descubrir cuál es la forma de ordenamiento social necesario a adoptar en adelante, conservando logros institucionales obtenidos en medio del ejercicio pleno de la guerra”. (Patiño et al, 1999, p. 173).

Concluye Patiño Villalba que la guerra justa en Colombia es difícil de identificar, nadie se la puede adjudicar.

Lo que se teje de fondo no es entonces la necesidad de negociar los logros a la totalidad de la sociedad colombiana, con lo que se estaría afirmando que la paz no es un objetivo prioritario políticamente, sino una consecuencia de la aplicación de la estructura política concebida en el nuevo país diseñado desde la constitución del 91. (Patiño, 1999, 174-175).

Según Patiño Villalba, (1999) lo preocupante es que en Colombia no se ha abierto el debate sobre la moral y la guerra justa. Se da por sentado la autoridad moral de los contenedores y su capacidad de actuar justamente. Cuando aparece el tema de la paz como electo básico del discurso político, es necesario sospechar si existe una discusión política real o se trata de un acercamiento tangencial a lo que es importante:

El problema de los asuntos de justicia relevantes que se disputan en una situación de guerra y sus consecuencias morales y sociales, pues es de estos niveles de donde surgen las verdaderas discusiones políticas. Quizá esto pueda parecer incomprensible porque el excesivo coyunturalismo no permite ver más allá de las nubes de la guerra, y en su afán se pierde una de las preguntas claves: ¿quién y por qué hace una guerra justa hoy en Colombia??. (Patiño, 1999, pp. 176-177).



## 5. El Marco Artístico Y Literario.

### *5.1. Las Artes Plásticas de la Época*

Al abordar el tema del arte moderno en Colombia, el nombre de Marta Traba se convierte en referente obligado de inmediato. En efecto, la crítica de arte argentina Marta Traba juega un papel decisivo en la consolidación del arte moderno en Colombia. Si bien en el decenio de los cuarenta existía ya el testimonio crítico de autores como Casimiro Eiger y Juan Friede, fue Marta Traba quien cuestionó los valores estéticos que imperaban. El tono beligerante que la caracterizaba, y que aparecía por igual en su cátedra, en la prensa o la televisión, opacó los nombres de los artistas vigentes hasta entonces y entronizó a una nueva generación que haría posible la internacionalización del arte colombiano. Fernando Botero, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Juan Antonio Roda, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, son los nombres más relevantes de las primeras generaciones que lanzó Marta Traba con su tarea crítica. (Sierra 1999, p. 11).

Por esto mismo, al referirnos al arte moderno colombiano, básicamente se está considerando el arte de la segunda mitad del siglo XX. Y es precisamente entre 1954 y 1968 la época en que Marta Traba vive y trabaja en Colombia. Autora de libros sobre crítica de arte, especialmente sobre el colombiano y también el arte latinoamericano. Prácticamente la presencia de Marta Traba y su función crítica posibilitan el inicio de una nueva etapa en el arte colombiano. Su labor como crítica genera por primera vez en el país un contacto entre los artistas y el público que sigue con atención e interés las reseñas que escribe. En 1962 funda el Museo de Arte Moderno de Bogotá

Inició un ciclo de exposiciones en las que participaron Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Juan Antonio Roda, entre otros. La historia del arte colombiano del siglo XX habría de adquirir gracias a este grupo, y por primera vez, una identidad propia. (Sierra Restrepo, Juan Camilo. 1999, p.12).



Los nombres de los artistas arriba citados son considerados como los pioneros de esa nueva identidad que hemos mencionado del arte colombiano. Juan Camilo Sierra anota que una generación intermedia de artistas serían de la misma manera citados por Marta Traba en el centro de la atención del público. Se trató de un grupo de artistas influenciados por el arte pop, entre los que destacan excelentes dibujantes como Santiago Cárdenas, Beatriz González y el fallecido Luis Caballero... de ésta también hacen parte Norman Mejía, Ana Mercedes Hoyos y Bernardo Salcedo. Antes de morir en 1983, Marta Traba ya se había referido una nueva generación de artistas de la que hacen parte Óscar Muñoz, Antonio Barrera, Lorenzo Jaramillo y Gustavo Zalamea.

Por razones obvias de espacio y tiempo, no vamos a analizar la vida y la vida y la obra de cada artista mencionado. Haremos un recorrido muy general sobre el arte de la época teniendo como hilo conductor las apreciaciones críticas de la misma Marta Traba, consignadas en una recopilación de críticas y ensayos con el título de Historia abierta del arte colombiano.

Con el estilo que la caracterizó, Marta Traba diagnosticaba tajantemente que las artes plásticas viven en Colombia durante la década del cuarenta, un período de mediocridad, como en casi todos los países de América Latina. La tarea de los “divulgadores” solo produce esquemas, sin intrepidez, unas maneras resultantes del recorte del modelo original europeo en las que solo se muestran sus puntos de entendimiento más accesibles.

La “pequeña revolución” de las artes plásticas corre paralela a las formas de gobierno de López, de los años cuarenta, se muestra un aire de progreso necesario para dar la impresión de dinamismo, de modernidad, y al mismo tiempo para estancar y prohibir el paso a un verdadero cambio de estructuras. Como todos los períodos “progresistas” (no populistas), se trata inútilmente de hallar una modificación sustancial del arcaísmo latinoamericano, cuando

ese mismo tiempo político representa, en definitiva a fuerzas y tendencias netamente conservadoras que ofrecen las mayores garantías al orden constituido.

En la misma forma en artes plásticas, la 'pequeña revolución' artística asegura al pequeño burgués la tranquilizadora sobrevivencia de la imagen, y la pobreza de algún experimento abstracto (Marco Ospina) que cree que el cambio consiste en pasar del formalismo académico al formalismo no figurativo, no hace más que confirmar la intención, soterrada o expresa, de mantener el status quo. A esto hay que agregar el poderoso lastre, la fuerza negativa que representa para el arte en Colombia, como para todo el arte continental, la regresión del muralismo mejicano a la pintura adocenada del siglo XIX ... el maridaje entre la 'la pequeña revolución' y la regresión pictórica produce, instantáneamente, la parálisis de la verdadera revolución estética. (Traba 1984, pp. 127-128).

Con toda certeza señala Marta Traba (1984) como efecto patético de los países subdesarrollados, a la incultura, la poca inteligencia de la clase dirigente que aspira a pasar por 'la intelectualidad' del país; que siempre va aumentada por la presunción de saberlo todo. En los cuarenta, las artes plásticas en Colombia hacen su pequeña revolución con una arrogancia provinciana de creadores totales, únicos, de reyezuelos de la cultura local. Y se considera a la vanguardia por haber aceptado la órbita socializante de los muralistas mejicanos.

En realidad las artes plásticas se estancan, se defienden la confusión más reaccionaria entre el arte y el compromiso pero, ene. Fondo no obedecen a ninguna cultura más fuerte que la del oportunismo, ni a otra necesidad que hacer algo ligeramente distinto a los retratos de la burguesía de fin de siglo, con un resultado menos valioso por el desconocimiento técnico que sí tenían aquellos, pero concibo, gracias a una trasgresión mínima al orden constituido, como la obra maestra de la provincia.

Al residir en diferentes ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Caracas, San Juan, Marta Traba conoció la realidad pictórica del momento, por esto mismo considera que la década en mención es lamentable en toda América Latina.

No es la academia ni la revolución, es el concepto de ‘progresismo’, el más paralizante entre todos los comportamientos endémicos de la cultura accidental (...) señala larvariamente todavía la aparición de algunos defectos: la pereza en la creación; la superficialidad en el conocimiento de la cultura de nuestro siglo, ligeras astucias y trucos para incorporarse a las filas sin tener idea de dónde va la procesión; tibieza en la toma de posiciones, miedo de caer en los vacíos transitorios, en el tumulto y en el riesgo grave de las revoluciones reales; defectos más acentuados en las generaciones siguientes” (Traba, 1984, pp. 128-129).

Se marca el comienzo de la simulación del modernismo, se abre la puerta para la futura legión de truquistas y miméticos. La culpa, de una sociedad del incensario y la corona de laurel. No existe la oposición inteligente, se descarta el análisis. La crítica, es una hija menor de la literatura. “La dificultad para conocer los modelos originales, de donde salen las vulgarizaciones y los traslados, favorece la proliferación del cenáculo laudatorio” (Traba, 1984, pp. 129).

En su país, adherido a estructuras económicas arcaicas, a condiciones de clase, de familias dinásticas, el arte termina por convertirse en un elemento de clase.

Mientras en Europa los “ismos” de entre guerras se esforzaban en crear una teoría explicativa que diera acceso a sectores más vastos a los nuevos programas del arte contemporáneo, en expandirse el arte a la sociedad, en crear comunidades artísticas enteramente como lo pretendió la “Bauhaus” de Gropius, el arte moderno en Colombia, como en el continente, se convirtió ante el público en un producto incomprensible y hermético, generado, en apariencia, por el ocio de unos pocos para las burlas de los demás.

Cuando todo parecía indicar que las artes plásticas colombianas, por su falta de comprensión profunda de la estética moderna y por su carencia de movilidad, había llegado a otro punto de estratificación de donde sólo serían sacadas, gracias al genio particular de algún artista nuevo, aparece ese artista nuevo en la persona de Alejandro Obregón, (Traba, 1984, p.130).

Marta Traba registra la obra de Obregón como el primer artista que comprende las condiciones generales de funcionamiento del arte moderno, que las aplica en la medida en que le sirven para expresarse y consigue sortear el riesgo de identificación con cualquier modelo europeo, gracias a su intuición poética y a su necesidad propia de agregar a un paisaje, naturaleza y zoología específicas.

Su acceso a la pintura moderna está marcado por un período netamente formalista (...) sus preocupaciones por descomponer la forma en sus elementos constitutivos y organizarla según una nueva legislación estática, no tienen antecedentes dentro de las aludidas ‘vulgarizaciones’ de la generación que la precede. (Traba, 1984, p.131).

Añade Marta Traba que la importancia de las propuestas de Obregón, radica en que es otra manera de entender los procesos de análisis y síntesis en el proceso de la pintura. En efecto

Lo importante es que no trabaja el análisis y síntesis a la manera de los cubistas europeos que lo anticipan en veinte años, sino que reconstruye los materiales dispersos por un análisis, según un orden personal, en el cual añade piezas y las va sumando, aglomerando y apilando para crear nuevos núcleos artificiales de interés ... Cuando Obregón destripa, - más bien que desarticular- una figura o una cosa, va inventándole y añadiéndole nuevos elementos al reorganizarla... Su trabajo incluye la destrucción y la invención... potenciada por la poesía... más rica, más diversa que la realidad.... Al orden poético hay que sumarle su intención gestual. (Traba, 1984 pp.131-132).

Ahora bien, en la década del cincuenta la pintura colombiana llega a una interpretación muy eficaz del gestualismo, mezclado con el arte abstracto y la pintura de acción, por medio de tres pintores: Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, alemán, arte abstracto, y Antonio Roda, español, generación tapies y grupo de insurrectos de Barcelona y Madrid que sacudieron la adocenada pintura española con el informalismo y la neo-figuración.

Wiedemann represento para la pintura colombiana la virtud del método, el rigor difícil de la creación, llevando la mancha, el gesto cromático a una disposición regular, controlada, dentro del cuadro, Roda, por el contrario libero el gesto (...) Wiedemann ordenaba en exceso lo que debía ser espontaneo y Roda dejaba la pincelada excesivamente librada a un libertinaje sensual, incontrolada.(Traba, 1984, p 133,)

El trabajo de estos dos pintores fortaleció la obra de Obregón; ambos representaban “inteligencia” pictórica, conocimiento y fundamento de la pintura y sus problemas, que ayudaron a sacar el arte colombiano a flote, de la incultura plástica en la que se debatía. Guillermo Wiedemann llega a Colombia en 1939, como consecuencia de su huida del régimen nazi. Durante ésta época, el referente pictórico en el contienen lo constituían los muralistas mejicanos. “Wiedemann, un enamorado del trópico, pintó los paisajes y las gentes de una región selvática y lluviosa al lado del mar (...) los cuadros de esa primera época, constituyen la etapa figurativa de su obra. A mediados de los años cincuenta, el interés de Wiedemann por el color lo lleva a un arte abstracto que marcará a las generaciones posteriores y que rompe con el retroceso academista del muralismo mejicano. La influencia del expresionismo alemán y su formación académica en Munich son definitivas en su trabajo... Juan Antonio Roda, pintor, dibujante y grabador, nacido en Valencia, maestro de varias generaciones de artistas en Colombia, a la que llega en 1955.(Sierra, 1999, P.12)

En los años sesenta alcanza Obregón esa manera personal y propia de expresión pictórica, símbolo en América Latina. Es entonces cuando el pintor abandona el rigor cubista de su primera época, por una manifiesta espontaneidad, libertad, su objetivo. En la misma vena expresionista Antonio Roda procede sus más sobresalientes obras, confirmando el surgimiento de una estética expresionista y de un énfasis gestual en el arte nacional.

La abstracción adquirió en Colombia un definido carácter geométrico con Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar. Ambos escultores dieron inicio a un importante movimiento geométrico que la extendería ampliamente en las décadas siguientes. Desde los años setenta, Carlos Rojas hace patente tu intención geométrica, explorando texturas que aluden al pasado pre-hispánico.

Manolo Vellojín también acude a la geometría, de tipo espiritual, más que física, intuitiva, más que algebraica. En los años setenta aparecen el arte pop y el conceptualismo de la mano de Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios y Ana Mercedes Hoyos. Posteriormente, Salcedo construiría objetos que recuerdan el Dadaísmo; Barrios partirá de la obra de Duchamp para internarse en dibujos oníricos y simbólicos y Ana Mercedes Hoyos se orientara hacia un neo-costumbrismo tropical, con sus frutas y vendedoras como protagonista.

Se considera oportuno aclarar que, si bien hemos aludido siempre a la capital colombiana como el epicentro de la actividad plástica, no quiere esto indicar que en otras ciudades del país no se hayan gestado movimientos de igual importancia. Al respecto, María Teresa Guerrero anota:

De igual manera algunas ciudades del país, como Medellín –a partir de 1968- y Cali –a partir de 1965- en especial, participan en el desarrollo de la cultura, organizando concursos, bienales y festivales de arte, los cuales brindan un gran impulso a la actividad de la provincia. Estos certámenes originan un despertar inusitado en la forma del colombiano, aportando ideas y transformando las actividades y medios con los que trabaja el artista. (Guerrero, 1998, p. 196).

Tal como registra María Teresa Guerrero, a finales de los sesenta en Colombia, se inicia el dialogo de la ruptura con las propuestas de los primeros años de ésta década... Dialogo posibilitado por aquellos pocos artistas que pueden viajar al extranjero, concretamente a Italia, caso del pintor Álvaro Barrios y Gustavo Sorzano.

Espacios, forma y materiales, son elementos que participan a gran escala en ambientaciones que se conjugan, transforman y recrean dentro de los espacios tradicionales. Sorzano, con un espíritu poco convencional, entiende desde su formación la unión de las artes y la posibilidad de conjugar múltiples tendencias y medios de expresión en una sola persona. Sus concepciones novedosas difunden en nuestro medio la idea del arte alejado de la temática y el tratamiento convencional.(Guerrero, 1998 pp. 197-198)

Discrepamos rotundamente de la opinión de está investigadora cuando nota que:

El colombiano no está en permanente misión de proyectarse, ni en continuo deseo de cambio, ni en la frontera renovadora de la creatividad; por el contrario, la gran mayoría califica esta acción, más de inestabilidad que de encuentros y desea mantenerse en un tiempo envolvente, redondo, lento, estable y lleno de retornos. Lanzarse al vacío, a lo desconocido para promover nuevos encuentros, para movilizar las masas y las mentes de los individuos, no es una constante en nuestro medio (Guerrero, 1998, p.196)

Al respecto, nuestra respuesta es que todavía la profesión de artista en Colombia, es patrimonio de una clase privilegiada, que cuenta con todos los recursos y privilegios, que, mira con desdén a los sectores populares que aspiran y luchan por ocupar un lugar en

este renglón de la actividad humana. Añadido a esta observación, valga la pena agregar, que el enfrentamiento entre la capital y las provincias, en materia de políticas culturales, ha sido una constante. De hecho, la capital colombiana es la que más se beneficia de los apoyos estatales, es decir, de sus mismas gentes en el gobierno y en los partidos políticos que distribuyen, maquinan y manipulan los recursos de acuerdo a conveniencias de clase y de partido.

De los años setenta también es nuevo realismo, con Santiago Cárdenas y Darío Morales. Luis Caballero también pertenece a esta estética. En los años ochenta algunos artistas continúan explorando en los derroteros mencionados como John Castles, que se aproxima al minimalismo y Rafael Echeverri cuyas pinturas monocromáticas has adquirido cierta tridimensionalidad.

María de la Paz Jaramillo recurre al argumento Kitsch, Saturnino Ramírez se orienta hacia el realismo, mientras Miguel Ángel Rojas mezcla abstracción y figuración, pintura e instalaciones, realismo y conceptualismo.

### ***5.2 Literatura De La Época.***

Tratándose de un (trabajo de investigación sobre una obra de Enrique Buenaventura que en su mayoría; se ocupa! del problema de la época de la violencia en Colombia (1948-1957), con el antecedente de la Huelga de las Bananeras, de 1928, no es la intención de hacer una revisión de tan extenso período ni mucho menos el objetivo, al menos por ahora. Valga aclarar que intentaremos un breve acercamiento al tema literatura y violencia.

En su artículo "De la novela en la violencia a la novela de la violencia, 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación)", el profesor Marino Troncoso señala que.

Es necesario distinguir la violencia, siempre presente en la novela colombiana, y las novelas llamadas de la 'violencia' que reflejan el fenómeno sociológico de la violencia política que sufrió Colombia desde 1948 hasta una época no exactamente determinada de 1960 (...) el término 'novela de la violencia' fue acuñado, en primer lugar, por el crítico Hernando Tellez., quien, desde comienzos de la década del cincuenta, comentaba en las 'Lecturas Dominicales' de *El Tiempo* -periódico de Bogotá-, la actualidad narrativa del país.(Troncoso, 1989, p.32),

De acuerdo a éste investigador, existe un grupo denominado "Novela de la violencia" y en él, existen cincuenta obras aún sin estudiar. Fuera de la temática, no hay rasgos distintivos que permitan hablar de un subgénero dentro de las formas narrativas. De acuerdo con Troncoso, esta literatura arranca con motivo del asesinato en 1947, de Jorge Eliécer Gaitán, político colombiano. Sus autores han sido liberales que han subrayado el compromiso político, liberal también, de Gaitán. Para el Profesor Troncoso, el tema en su conjunto no ha sido ampliamente investigado. Registra como únicos, dos estudios sobre el tema:

(...) de Gerardo Suarez Rendón, *La novela de la violencia en Colombia*, -Tesis de 1966, Bogotá, Universidad Pontificia Católica Javeriana, que a pesar de ser tendenciosamente sociológico, se hizo pasar como literario, y el de Román López Tames, *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*, ( Universidad de Valladolid, 1975 ).

Este último autor escribe en 1975.

Se podría asegurar que no hay novela colombiana en los últimos veinte años que, de alguna manera, no se refiera a la violencia (...). Son muchas las investigaciones sobre este fenómeno y frecuentes las inculpaciones superficiales: la causa sería la escisión en partidos políticos extremados, el problema de la propiedad y trabajo de la tierra, el crecimiento demográfico, la actuación de la policía estatal y hasta la iglesia (Troncoso, 1989, 33)

La primera síntesis sobre este tema la realiza Carlos Lleras de la Fuente en 1961. Otros estudios, el de Gustavo Alvarez Gardeazabal, *"México y Colombia, violencia y revolución en la novela, 1971"* y Laura Restrepo, *"Niveles de realidad en la literatura colombiana de la violencia, 1976"*. Otros estudios los han realizado Alberto Zuluaga Ospina y L. I. Bedoya/ A. Escobar, con una colección sobre la novela de la violencia en Colombia, con énfasis en tres autores, Daniel Caicedo, *Viento seco*, G. García Márquez, *La mala Hora* y M. Mejía Vallejo, *El día señalado*.

La literatura latinoamericana, concretamente la novela, siempre ha presentado la violencia, ésta ha estado ligada desde la inserción del continente en el mundo occidental. En Colombia es a partir de esa época concreta conocida como la época de la violencia de la que hemos hablado. En 1954 se publican diez novelas sobre el tema, entre las cuales, se destacan: *"Sin tierra para morir"*, de Eduardo Santo, *"Siervos sin tierra"* de Caballero Calderón y *"Tierra asolada"* de Ponce de León. Se observará el énfasis en la palabra "tierra".

En 1960, la producción incluye la época de Rojas Pinilla, dictador, en su tema de violencia. Hay un cambio en estas novelas, se observa un cambio de conciencia. Se subraya la carencia de perspectiva histórica para abordar el tema. Fue como un intento de erigir un tabú, sembrar el silencio sobre dicho tema. Estas novelas de 1960 no se consideraron verdadera literatura de la violencia y "se las juzgó por eso último, por la literatura para no ver la historia". Irónicamente, Troncoso señala que la publicación de estas "novelas", obedeció no tanto a la calidad y objetividad histórica de las mismas, sino como compensación por los servicios prestados a un partido.



En 1958 el gobierno crea una comisión investigadora de las causas de la violencia integrada por Otto Morales Benítez, entre otros. Ese mismo año, la Sociedad Colombiana de Psiquiatría organiza un ciclo de conferencias, "Radiografía del odio en Colombia". Se fundó una Facultad de Sociología, en la Universidad Nacional, que inició el estudio de la violencia en Colombia, dos tomos, publicados en 1962 y 1964 el segundo tomo, por Orlando Fals Borda y otros. En 1959, el periódico El Tiempo, organiza un concurso de cuento cuyo tema es el de nacional o gran colombiano. Se presentan 515 trabajos, siendo premiados, *La duda*, de Jorge Gaitán Duran, *Aquí yace alguien*, de M. Mejía Vallejo y *Batallón antitanque*, de Gonzalo Arango.

Los autores premiados representaron tres de las corrientes más importantes de la literatura colombiana: la tradicional antioqueña que buscaba en Mejía Vallejo nuevas formas de expresión que superaban la herencia tradicional costumbrista de Carrasquilla y Efe Gómez; la universal europea que introducía los aires de renovación promovidas desde la capital por el grupo de santandereanos y bogotanos que editaban la revista *Mito* y, finalmente, la anticonformista del movimiento nadaísta representado por su fundador Gonzalo Arango. Sorprende no encontrar entre los 26 participantes publicados ningún autor costeño si tenemos en cuenta que éstos, posteriormente, dominarán durante algunos años en la narrativa colombiana (Troncoso, 1989, p. 37).

En 1961, el Concurso Nacional de Novela, Premio Esso, concede galardones a las novelas, "*La mala hora*", de García Márquez y "*El día señalado*", de Manuel Mejía Vallejo, obras que marcan un segundo momento de la historia de la novela de la violencia. "El día señalado" fue premio Nadal, de 1964 por primera para Latinoamérica, constituyendo carta de presentación de la literatura colombiana.

Se señalan tres actitudes en los escritores de novelas sobre la violencia: la interiorización, la poética y el humor y la ironía.

Para el profesor Marino Troncoso se hace indispensable distinguir pues, entre los dos períodos: el que se ocupó de la literatura en la violencia y el de una literatura de la violencia. El primero va de 1951 hasta 1960 y el segundo llega hasta nuestros días. A modo de información, en la misma obra editada por Tittler, encontramos un artículo de interés que puede consultarse para ampliar este tema. Se trata del artículo. "El tema de la violencia en el

periodismo de García Marquez: Épocas y enfoques diferentes”, escrito por Jhon Benson. Ocuparse de García Marquez y de su tratamiento de la violencia en sus obras, siempre presente, es algo que sobrepasa nuestros objetivos. (Benson, 1989, p.p. 63-80).

### ***5.3. El Teatro Colombiano de Su Época.***

Para hablar con toda objetividad, la dramaturgia colombiana mejor lograda, de una madurez considerable, con unas estructuras más sólidas, de un contenido más impactante, que comparte elementos y procedimientos con otras dramaturgias fuera del contexto nacional, y, por ésto mismo, con más repercusión internacional, comienza a partir de la segunda mitad del siglo XX, tal como lo hemos adelantado, con el Nuevo Teatro Colombiano. Los experimentos anteriores a esta época, independientemente de consideraciones moralizantes, es decir, de calificativos del tipo "buenas o malas", de juicios y criterios estéticos e ideológicos, han cumplido su papel de haber iniciado el recorrido de un largo camino, que hasta el presente siglo XXI, aún queda por continuar haciéndolo.

Por esta razón, se va a presentar a los autores y sus obras de esta época en un sentido amplio y general, sin entrar en análisis y consideraciones particularizantes. Las fuentes consultadas, en primera medida, corresponden a los estudios de Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, que ya nos avisan en el prólogo la enorme dificultad de un proyecto de estas características:

Al seleccionar una colección de Materiales para una historia del Teatro en Colombia nos abocamos necesariamente a la tarea de armar un rompecabezas sin orden de continuidad, lleno de ausencias, frente al cual resulta muy difícil establecer un cotejo lineal y mecánico entre la producción teatral y las circunstancias del acontecimiento histórico, o más bien frente a los hechos más visibles de la historiografía escrita. Ni siquiera puede establecerse un paralelismo entre el desarrollo de otros géneros literarios o artísticos y la escritura dramática (Reyes, & Watson, 1978, p.9)

Otra de las fuentes, los estudios editados por Giorgio Antei bajo el título de *Las rutas del teatro*, que, de la misma manera, el prologuista introduce una reflexión a tener en cuenta:

El teatro es un universo extraño. De hecho, su existencia depende de las exploraciones lanzadas a su descubrimiento: son éstas las que lo realizan, como si la vida del teatro y su búsqueda fueran la misma cosa. Las rutas de que habla el título de este libro aluden a los viajes efectuados por los hombres a través de la historia en busca del teatro; por lo tanto, aluden también a unas experiencias teatrales concretas, ocurridas en el tiempo y en el espacio, las cuales, vistas en contraluz, conforman un perfil o, aún mejor, un mapa. El teatro, en efecto, equivale a un mapa, a un portulano, a un espacio surcado, marcado, diseñado por viajes y rutas. Por tanto, no nos detengamos a preguntar qué es el teatro. Pregúntemenos, en cambio, qué rutas trazaron aquellos que fueron a su encuentro (Antei, Giorgio, 1989, p. 9)

Aquí también encontramos coincidencias con Reyes y Watson, al momento de abordar la historia del teatro colombiano, en el sentido que: "(..-) el sector dedicado al teatro colombiano se parece a una navegación tumultuosa por regiones especialmente remotas e inquietantes (de ella, en efecto, resulta un portulano impreciso y en buena medida utópico, y por lo mismo apasionante" (Antei, 1989, p. 9)

Aquí mismo, encontramos un valioso documento escrito por Jorge Manuel Pardo que nos da las claves para comprender el fenómeno del nuevo teatro colombiano.

En efecto, Pardo anota:

(...) en concordancia con una serie de transformaciones acaecidas en las diferentes esferas de la vida social y económica (las cuales cimentaron las bases de la urbanización y modernización del país), el teatro emprende en esta época - años cincuenta- un proceso que le permitirá desprenderse del provincialismo y del costumbrismo e iniciar la búsqueda de nuevos lenguajes, acordes con el desarrollo y las líneas de tendencia del quehacer teatral contemporáneo en el plano mundial (Pardo, 1989, p. 153).

De igual modo, Pardo afirma que en el teatro experimental de los años sesenta en Colombia, ésta denominación tenía como fundamento la introducción de presupuestos filosóficos propios del existencialismo y el marxismo, corrientes de avanzada en nuestro entorno;

Así mismo, el teatro experimental asumirá como una de sus preocupaciones centrales, la indagación de nuevas posibilidades en el nivel de la puesta en escena, hacia la superación de los esquemas representativos tradicionales. En otros términos, tanto en su contenido como en su forma, el teatro experimental, (...), esgrimirá una actitud intencionalmente provocadora y desafiante frente a los valores institucionalizados de la sociedad burguesa... (Pardo, 1989 p. 154).

Lo que quiere decir, no más representación de conflictos individuales y sí a la emancipación de la colectividad. Esta nueva modalidad de encarar el hecho teatral se nutrió de las teorías de Brecht y su propuesta de un teatro dialéctico, de Weiss y su propuesta de un teatro documento, entre otras. Así mismo, Pardo subraya la importancia en estos cambios, de

las actividades de los teatros universitarios en diferentes ciudades del país, que partieron de los movimientos estudiantiles de la época. Finalmente, Moisés Pérez Coterillo, reflexionando sobre el teatro contemporáneo colombiano y su nexa con la creación colectiva, anota:

Como todo movimiento renovador, su carisma hizo tabla rasa del pasado inmediato. Pero a estas alturas del siglo XX, la creación colectiva es ya una práctica residual y estimados como literatura dramática, poco más de media docena de textos, resultado de aquel proceso, resistirán el paso del tiempo (...). Pero en su momento, la creación colectiva se agitó como una bandera incendiaria que excluía otras opciones escénicas, en manos-todo hay que decirlo-de los neófitos más que de los maestros. Muchas de aquellas obras se consumieron en la urgencia política. Difícilmente trascendían el panfleto o la caricatura más esquemática. Fueron una moda transitoria que pasó con su cortejo ritual, sus encendidos foros, sus arengas y hasta sus autos de fe. Entender la creación colectiva como superación de la creatividad individual, como la materialización de una célula socialista en medio de un sistema capitalista herido de muerte, trajo como consecuencia un empobrecimiento del teatro, un C Q maniqueísmo estéril y, a la larga, frustración y desencanto. (Pérez , 1992, p. 9).

Para la primera mitad del siglo XX, podemos apreciar la extensa tradición teatral, que luego continúa ampliando sus horizontes. La irrupción de autores nacionales con obras que marcan la realidad colombiana, estableciendo un tipo de comunicación efectiva con su público. Son representativos en este proceso Alvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, este último resume en sí mismo todos los elementos necesarios para que se de con cierta madurez un verdadero teatro colombiano.

Valga nombrar en esta primera mitad del siglo a:

### **5.3.1 Lorenzo Marroquín (1856-1918)**

Académico, novelista, poeta y autor teatral, hijo del escritor Manuel Marroquín. Padre e hijo escribieron muchas "comedias caseras" que permanecen inéditas. Piezas que servían de pretexto para las reuniones bogotanas y contienen muchas alusiones propias a dicha sociedad.

Entre sus obras figuran: "*Lo irremediable*" (drama, escrito en colaboración con Rivas Groot, Bogotá 1905) y "*Cartagena Heroica*" (drama inédito, estrenado en Santafé de Bogotá, 1908). Fue autor asimismo Rivas Groot de la novela política "*Pax*". Los personajes de la obra se localizan dentro de un tipo social de "clase dominante colombiana", su lenguaje es en extremo cuidadoso llegando incluso al uso frecuente de extranjerismos.

### **5.3.2. José María Rivas Groot (1863-1923)**

Político, novelista, poeta, ensayista y escritor teatral. Entre sus obras dramáticas sobresalen "*Un drama Real*" y "*Lo irremediable*" (escrito en colaboración con Lorenzo Marroquín). "*Lo irremediable*": Drama en tres actos. Samper Ortega afirma que para su sensibilidad de 1936, el drama resulta "casi ridículo de puro trágico"

### **5.3.4. Ángel María Céspedes (1892-1956)**

Comediógrafo, poeta y educador. Escribió varias piezas teatrales entre las cuales sobresalen "*El Tesoro*" (1916) y "*Las Alas*" (1916). Además de su actividad escénica es considerado un buen poeta, asimismo ejerció altos cargos diplomáticos en la sociedad de naciones.

Sus obras teatrales fueron representadas pocas veces, incluso algunas como la pieza "*Las Alas*" sólo fue publicada después de su muerte y no hay constancia de que haya sido representada. "*El tesoro*" es un cuento escénico de naturaleza infantil en dos actos, realizado en verso. La atmósfera y el lenguaje son poéticos. Céspedes es ante todo un poeta metido en un escenario teatral.

### **5.3.5 Antonio Álvarez Lleras (1892-1956)**

Odontólogo, autor teatral, diplomático, novelista, poeta y crítico literario. Descendiente por la rama materna de la familia Lleras, ya conocida en el panorama escénico colombiano (su abuelo Lorenzo María Lleras y su tío José Manuel Lleras). De sus actividades intelectuales la que más ejerció fue la teatral.

Durante su vida se desempeñó no solo como autor sino igualmente como empresario y director: fundó y dirigió la compañía dramática "Renacimiento", con la cual puso en escena algunas de sus obras, llegando a realizar más de sesenta representaciones de una sola obra.

Entre sus obras más importantes se encuentran "*Víboras sociales*" (1911), "*Fuego extraño*" (1912), "*El zarpazo*" (1927), "*El virrey Solís*" (1947) y "*Almas de ahora*" (1944).

"*Víboras sociales*". Drama en tres actos en prosa. Puede ser considerado como una obra de "tesis". Resulta ser entonces un tipo de teatro realista y social, de "propósitos morales concretos", para usar la misma terminología estética del autor. La tesis que demuestra es social porque denuncia la actitud de las mal intencionadas "Víboras", que desde luego aparecen como cierta clase todo poderosa. Hay en la obra una defensa de los valores éticos; realiza una apología de la pobreza, protestando por la actitud social ante ella. El drama es pues rico estructuralmente,

"*El virrey Solís*". Drama histórico. Este trabajo tuvo largas y triunfales representaciones en Santafé de Bogotá siendo posteriormente representada por todo el país y en el exterior. El drama trata de las vidas de José Solís y de la Marichuela, su amante. Solís fue un noble español del siglo dieciocho que llegó a ser un arrogante y libertino (aunque progresista) virrey de la Nueva Granada y que por último ingreso en un monasterio en Santafé de Bogotá.

No sobra decir que en esta primera parte de nuestro siglo se caracteriza por la realización de un teatro notoriamente influido por corrientes teatrales españolas o francesas en boga, partiendo de la alta comedia y el melodrama, género característico de Antonio Álvarez Lleras, hasta llegar al teatro de Luis Enrique Osorio, quien no sólo fue un escritor de comedias populares, sino un completo hombre de teatro que puso énfasis en la realización viva de sus piezas, creando una compañía (La compañía Santaferense de comedias y un público directamente motivado por su temática, cuya eficaz proyección no puede negarse de ningún modo).

### **5.3.6 Luis Enrique Osorio (1896-1966)**

Comediógrafo, dramaturgo, novelista, poeta, educador y sociólogo. Es ante todo escritor teatral, autor de por lo menos cuarenta piezas de teatro. Si como autor es prolífico, lo es igualmente en su actividad en las tablas, figura como fundador de "Compañía Dramática Nacional", la "Escuela de arte dramático" y la "Compañía Bogotana de Comedias"; Osorio no se redujo entonces a ser creador de obras, sino que creó los grupos y los sitios para representarlas.

De estos grupos el más notable fue la "Compañía Bogotana de Comedias", fundada en 1943; allí Osorio se desarrolló como autor, director y empresario, montando un gran número de piezas. Escribe además novelas, realizadas dentro del enorme proyecto de radionovelas creando así una "novela nacional". Samper Ortega afirma, "alcanzó a escribir un centenar siendo algunas de ellas buenas y la mayoría mediocres". Sorprende la cantidad de literatura llevada a cabo por su pluma. Las numerosas piezas escritas por Osorio podrían ser clasificadas, basándonos en sus propias observaciones, en la siguiente forma.

#### **1. Comedia Jocosa de Enredo y de Equívoco.**

*"Préstame tu marido"* (1946)

*"Adentro los de Corrosca"* (1944)

#### **2. Comedia Costumbrista**

*"El Zar de Precios"* (1950}

*"El cantar de la Tierra"* (1951)

#### **3. Alta Comedia**

*"Sed de Justicia"* (1911)

#### **4. Comedias sobre violencia**

*"Nube de abril"*

#### **5. Comedia documental**

*"Los espíritus andan sueltos"* (1947)

## **6. Comedia musical**

*"Rancho ardiendo"* (1946)

## **7. Comedia política**

*"El Dr. Manzanillo"* (1943)

## **8. Drama**

*"El iluminado"* (1929)

## **9. Teatro dentro del teatro**

*"Entre cómicos te has de ver"* (1944)

## **10. Zarzuela**

*"La ciudad alegre y coreográfica'1"* (1917)

Con su obra *"El Dr. Manzanillo"* podemos decir que tiene un acierto en cuanto a que se desarrolla toda una categoría de sátira política. Establece con el público una relación de complicidad, en donde la caricatura simple y la payasada lograban ganar fácilmente a los espectadores.

Una parte significativa en la historia del teatro colombiano, proviene de los núcleos familiares interesados por la literatura y el arte; los apellidos Samper, Lleras y Osorio constituyen toda una etapa de nuestra dramaturgia, ya que por ellos se sostuvo un siglo entero la actividad teatral.

### **5.3.7 Oswaldo Díaz Díaz (1910-1967)**

Prolífico autor teatral, vinculado al radio teatro, abogado, cuentista y novelista. Su principal actividad literaria fue el teatro, aunque se le reconoce también como cuentista infantil. Hay constancia de que se desempeñó como director teatral, aunque él mismo declara que gran parte de sus obras fueron únicamente leídas o montadas para radio – teatro,



negándosele así la puesta en escena. Entre sus obras teatrales más importantes encontramos "*La huella*" (1931), "*La gaitana*" (1937), "*Blondinette*" (1941) y "*Galán*" (1945).

"*Blondinette*", pieza de naturaleza infantil denominada por el autor como una "farsa". Los personajes son muñecos, la acción desarrollada por ellos es de naturaleza irreal, pero esta ficción infantil es tratada de una forma real; los muñecos tienen conciencia de ser muñecos.

"*La gaitana*", tragedia de temática histórica escrita en tres actos, el autor la subtitula como "tragedia de la ocupación española en América", e igualmente nos revela en el prólogo que pretende "hacer un homenaje a las razas destruidas en América". En efecto, la pieza resulta ser una clara defensa del indígena en un "tono poético" anticipado también por el escritor.

El teatro de la segunda mitad del siglo XX ha sido caracterizado como "El nuevo teatro colombiano", por primera vez existe un movimiento teatral con nombre propio, un grupo de autores, actores, críticos, empresarios, en general "gente de teatro".

Se da entre estos pragmáticos del teatro diversos grados de conciencia de agrupación, pero sea porque quieran o rechacen dicha idea, todos ellos caben dentro de la denominación de "*nuevo teatro*", puesto que se diferencian del teatro anterior en Colombia. María Mercedes Jaramillo (1947) en su estudio sobre el nuevo teatro colombiano, presenta un amplio panorama sobre éste tema.

Este "nuevo teatro" podría ser caracterizado en la siguiente forma:

1. Es un teatro de intención exclusivamente "social" pues la mayor parte de su contenido en las obras trata de la problemática social colombiana.

2. Hay una búsqueda consciente de un "nuevo público" localizado sobre todo en el sector de la clase trabajadora.

3. Es un teatro "joven" de carácter no profesional.

4. Es un teatro universal, por lo que ha asimilado las corrientes del teatro mundial contemporáneo (Kostantin Stanislavski, Bertold Brecht y Jerry Gratoski en especial). Concretamente se ha señalado el año de la llegada al país del profesor japonés Seki Sano quien introduce en el medio las teorías de Stanislavski.

5. Ha creado sus propias técnicas, desarrollando métodos como el de la "creación colectiva", constituyéndose así en una de las vanguardias del teatro universal.

Destacaremos en esta segunda mitad de este siglo a:

### **5.3.8 Esteban Navajas (1947)**

Antropólogo y autor teatral, miembro fundador del "Teatro libre de Bogotá", cuyo taller de dramaturgia propició la creación de su obra *"Le, agonía del difunto"* (1976). Esta obra mantiene un juego entre comedia y tragedia.

La acción tiene una localización exacta, las regiones de Córdoba y Sucre. Es un teatro realista. Como trabajo escénico, esta obra no es de creación "colectiva", se debe a un autor en concreto. Contrariamente a otros grupos, el "Teatro libre de Bogotá" rechaza la creación "colectiva", aduciendo que "la modalidad" de la "creación colectiva" no paso de ser en este país un recurso transitorio y de emergencia ante la carencia de autores de oficio. Su entronización como categoría de método universal de trabajo, con las siguientes connotaciones ideológicas que se le adosaron (es más revolucionario el grupo que la ponga en práctica) no pasan de ser una impostura teórica y, en el mejor de los casos, una piadosa mentira, ya que siempre un miembro del elenco termina por definir el rumbo del espectáculo y por coser, a su manera, "los retazos de la colcha".

### **5.3.9. Carlos José Reyes (1941)**

Desde muy joven se vinculó al trabajo teatral. Sus primeras experiencias teatrales se llevan a cabo con el grupo "El buho" y en las universidades de la capital. Funda el Teatro de Arte Popular (TAP) en 1964, grupo que se disuelve en 1965. Funda entonces con Santiago

García la Casa de la Cultura en la que se mantiene durante cuatro años. A la vez colabora con el Teatro Universitario dirigiendo el conjunto de la Universidad Externado de Colombia, con el que empieza a ser conocido a nivel nacional, por los premios obtenidos en los festivales de Manizales y en los festivales de teatro universitario. Su labor como presidente de la Corporación Colombiana de Teatro (C. C. T.) y sus aportes como crítico e historiador del teatro colombiano, han sido contribuciones decisivas al desarrollo del teatro en el país.

Dentro del movimiento teatral latinoamericano es reconocido como autor y como crítico por sus ensayos y artículos sobre teoría teatral, y también por su colaboración a la expansión del movimiento, a través de seminarios y talleres dictados en diferentes países. En 1972 funda el grupo "El alacrán", donde se creó un espacio infantil colombiano, con obras para títeres y para enormes muñecos de teatro callejero. Son obras de sencilla belleza que retoman leyendas, personajes y elementos del medio cultural colombiano. *"La historia del globito manual"* es la teatralización del trabajo titiritero y su delicada labor de construir los muñecos.

*"El hombre que escondió el sol y la luna"*, esta obra es basada en una leyenda de los indios Chamú de la costa Pacífica. Con esta obra Reyes trata poéticamente el tema de la tenencia de la tierra, donde un sagaz campesino esconde el sol y la luna para obligar a los monstruos, que le han devorado su tierra a devolverla.

La serie del *"Tío Conejo"* consta de obras como *"El Tío Conejo Zapatero "* y *"El Tío Conejo y el león"*, donde se dramatiza la astucia de los animales para resolver los problemas en un mundo dominado por el hombre. El interés de Reyes es reivindicar las habilidades y valores del pueblo, ante la cultura citadina.

En *"Dulcita y el burrito"*, Reyes muestra la vida del teatro y las dificultades del titiritero en un mundo con problemas económicos y sociales. Estas dificultades son mostradas en un marco real, sin destruir la ilusión y la fantasía propia de un mundo infantil.

La deformación cultural se inicia desde la infancia, donde el niño empieza a ser manipulado, a través de las representaciones infantiles hasta lograr someterlo y moldearlo cultural e ideológicamente. Reyes persigue un objetivo claro en la educación y desarrollo de los niños colombianos. El mismo afirma que escondido en la aventura debe hallarse un contenido profundo y constructivo que haga reflexionar a los niños sobre los problemas de la vida y la sociedad, propendiendo por un mundo mejor y más noble.

La labor de Reyes en el campo teatral infantil muestra el sentido de responsabilidad que este dramaturgo siente ante el niño. Valga destacar de Carlos José Reyes algunas obras importantes, como *"Recorrido en redondo"*, *"Soldados"*, *"Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir"*.

*"Recorrido en redondo"*, estrenada en 1977, el humor negro y el terror se mezclan, donde un hombre se empeña en desenterrar un viejo tesoro oculto en la casona. Los fantasmas familiares se van apoderando de los personajes y el presente y el pasado se entretajan en los personajes vivos y muertos que comparten el mismo espacio, mezclando ilusiones, recuerdos y sueños. La ruina económica y moral reflejada en el desmoronamiento del caserón que luego pasará a ser un albergue de pordioseros.

*"Soldados"*. La temática de la obra presenta la alienación militar. Esta es una de las obras más representadas en el nuevo teatro colombiano, dentro y fuera del país por diferentes colectivos teatrales. Fue escrita y llevada a escena por Carlos José Reyes. Esta obra se basa en un episodio de la novela del colombiano Alvaro Cepeda Samudio, *"La Casa Grande"*. Es la recreación del conflicto que vivieron dos soldados que fueron llevados para reprimir la huelga de las bananeras de la United Fruit Company en la Costa Atlántica y que terminó en la masacre de diciembre de 1928. El tema de las bananeras ha sido un centro de interés en el teatro colombiano, porque es uno de los sucesos históricos que han determinado profundos cambios sociales y políticos en el país, en el pasado siglo xx. Esta huelga que los trabajadores

colombianos hicieron a la compañía bananera es uno de los movimientos obreros más grandes en Colombia.

Carlos Cortés Vargas era el comandante militar de la zona y lanzó a las tropas contra la muchedumbre de obreros que se hallaba reunida en la plaza de Ciénaga, el 5 de diciembre de 1928. El teatro experimental de Cali (TEC) recoge el tema en "*La denuncia*" para responder a las interrogaciones que "*Soldados*" creaba en la audiencia; García Márquez trata el tema en "*Cien años de soledad*" y en "*La hojarasca*", Jairo Aníbal Niño lo hace en su obra teatral "*El sol subterráneo*". "*Los frutos masacrados*", escrita por Néstor Madrid Malo, es otra de las obras del ciclo, y Jaime Barbín también monta una pieza sobre el tema, "*Bananeras*". Con los aportes hechos por Enrique Buenaventura, Vidal, Reye, el TEC y las aclaraciones que el público exigía, se empezó a reestructurar la obra hasta llegar a la quinta versión en la que aparecen además de los soldados, el tamborilero y el boga cuyas intervenciones ubican históricamente el suceso. Estas dos voces le dan coherencia al diálogo de los soldados y muestran la magnitud de la tragedia.

Esta obra es una radiografía de la corrupción de las fuerzas armadas de Colombia que están al servicio de intereses foráneos y que alienan al campesino colombiano, destruyendo en él su identidad y su fuerza productiva. Estos campesinos ya no regresarán al campo y en las ciudades serán seres marginados destinados a los trabajos de servicio y no de producción.

Esta pieza cumple el objetivo del teatro épico, que es mostrar el verdadero estado de las cosas.

"*Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*". Obra cuya temática es la alienación de la familia. Esta obra fue estrenada en 1968 con el Grupo Universitario Externado de Colombia, en su día tuvo importancia porque recibió el primer premio en el IV Festival Universitario del país. La obra gira en torno a la situación de la clase media que inútilmente trata de sostenerse en un sistema caótico, evita enfrentar la realidad y

pretende desconocer la corrupción y la violencia, pero ésta poco a poco va invadiendo su espacio.

Reyes va desenmascarando las miserias espirituales y materiales que afligen a la pequeña burguesía en su afán de mediar y de mantener su "status quo", objetivo que cada vez es más difícil.

Carlos José Reyes con estas dos obras, "*Los viejos baúles empolvados*" y "*Soldados*", demuestra en la práctica teatral la actitud que ha planteado como crítico. Para él, el nuevo teatro tiene que reflejar la problemática y las contradicciones de la sociedad colombiana, con un lenguaje propio que identifique el aquí y ahora.

#### **5.3.10. Jairo Aníbal Niño (1941)**

Es director de teatro, escritor, poeta y dramaturgo. Funda el taller de dramaturgia en 1975 el cual dura tres años. Este taller ayuda al desarrollo del nuevo teatro en Colombia. De allí salen dramaturgos como Esteban Navajas y Sebastián Ospina. Las obras que salían de este taller han sido llevadas a escena por el Teatro Libre de Bogotá, siendo ésta la oportunidad de enfrentar la obra con el público y con la crítica. El taller de dramaturgia fue una experiencia colectiva de investigación, de crítica y montaje de texto que fortaleció al nuevo teatro, con obras como "*La agonía del difunto*" de Esteban Navajas, con la cual ganó el premio de Las Casas de las Américas en 1975.

Jairo Aníbal Niño en 1966 dirigió el grupo de teatro de la Universidad Nacional de Medellín. En 1975 empezó a trabajar con el grupo Teatro Libre en el taller de dramaturgia. Es un escritor comprometido con el hombre, se ha empeñado a denunciar las injusticias, las contradicciones del sistema, el egoísmo de las élites, la miseria del pueblo. A este contenido va unida una estética artística que aleja la obra de la agitación y la propagación.

Con su obra "*Zoro*" obtiene el premio Nacional de Literatura Infantil Enka. Con la obra "*Monte Calvo*" obtuvo el primer puesto en el Festival Universitario de 1966 y representó

a Colombia en el V Festival de Nancy, Francia en 1969. Es con esta obra que Jairo Aníbal Niño se da a conocer a nivel nacional e internacional. Esta obra denuncia la absurda participación de Colombia en la guerra de Corea, y los estragos físicos y morales que ésta ocasionó en los soldados que regresaron a engrosar las filas de mendigos y locos en el país.

En 1968 representó en el Festival de Manizales una pieza con el grupo de la Universidad de Medellín "*Las bodas de lata*" o "*El baile de los arzobispos*" Niño representa el estancamiento de la familia sujeta a las convenciones impuestas por la sociedad con la inversión de los roles padres e hijos. El arzobispo de Medellín condenó públicamente la obra, pidiendo al Presidente de la República que se tomaran medidas para promover "el arte verdadero". Esto ocurre porque la obra parodia la función de la iglesia.

"*Los pescadores*", catalogada por muchos críticos como obra de "cartel y propaganda", con esta obra Jairo Aníbal denuncia el problema de los pescadores de la costa atlántica que no pueden competir con los barcos norteamericanos, pues sus barcos son muy bien equipados y logran acaparar todo el pescado ocasionando el hambre y la miseria de los pescadores colombianos. Niño empieza a fortalecer un mensaje político en la raíz folklórica y popular para oponerlo al imperialismo en su doble vertiente económica e ideológica.

A mediados del setenta Jairo Aníbal escribe dos obras que presentaban situaciones similares. "*La madriguera*" y "*El rescate*". En estas obras el drama se desarrolla en un ambiente de opresión y de encierro donde el autor condensa la tensión dramática en los diálogos de los antagonistas. Los elementos lúdicos enriquecen las piezas creando un segundo nivel dramático, "*£7 rescaté*" se basa en el tema del secuestro, fenómeno social muy frecuente en la historia del país.

"*La madriguera*". Niño recrea certeramente la personalidad del tirano que sólo se siente fuerte humillando a otros y teme como un niño a la soledad y a la muerte. Esta obra recrea el tema del tirano, de la intervención extranjera y de la rebelión popular que termina

con la tiranía. Es un texto que se vincula a la problemática latinoamericana y que se enriquece del tema ya tratado literariamente por escritores como Carpentier, Asturias, Roa Basto, La fourcade, Valle Inclán y García Márquez.

En 1975 Jairo Aníbal escribe con el taller de dramaturgia del teatro libre *"Los inquilinos"*. Esta obra está basada en el episodio de la vida real y además alude a episodios similares que son frecuentes en la vida nacional y que no son registrados en la historia oficial. Es una historia colectiva basada en un episodio específico. Es teatro documental pues recrea el proceso de una invasión de terrenos con la inevitable confrontación de la policía y de los "invasores". Esta pieza con gran calidad dramática denuncia un agudo problema social y muestra los valores, las ilusiones y luchas de la clase trabajadora.

En 1978 Jairo Aníbal escribe *"£/ sol subterráneo"* que dramatiza en enfrentamiento de un teniente del ejército con tres mujeres, una de las mujeres inválida, otra la hermana quien viene de maestra al pueblo y la tercera es la esposa de un líder obrero. Este drama tiene como fondo histórico el episodio de las bananeras.

### **5.3.11. Santiago García (1928)**

Director y autor cuya actividad ha girado en tomo al grupo de teatro La Candelaria. Como director ha coordinado varias creaciones colectivas, entre ellas *"Nosotros los comunes"* (1973) y *"Guadalupe años cincuenta"* (1976). Es autor asimismo de las obras *"El diálogo del rebusque"* y *"Corre, chaski, carigueta "*. García pretende hacer un teatro estrechamente ligado a la clase trabajadora. En sus planteamientos se optó por el camino de crear obras en las cuales desde un mínimo planteamiento de partida estuviera involucrada y comprendida la clase obrera, de la misma manera como la propia compañía estaba dispuesta a involucrarse y comprometerse con los intereses y luchas de los trabajadores. Es así que para sus montajes los temas van estrechamente ligados a la "clase obrera", es decir, la temática debe ser exclusivamente de naturaleza social: la revuelta de los comuneros (*"Nosotros los*



*comunes*"), la emigración de los campesinos a la ciudad ("*La ciudad dorada*"), las guerrillas liberales de los años cincuenta, ("*Guadalupe años cincuenta*").

García en su trabajo escénico sigue la misma metodología dramatúrgica que Enrique Buenaventura, la "creación colectiva". Básicamente con el mismo sistema pero con algunas diferencias. Las "creaciones colectivas" comienzan con una investigación sobre el tema, luego se llega a una búsqueda de argumento, de la estructura y de la imagen. Por último, al montaje, texto y música. Estos pasos fueron seguidos para la puesta en escena de "*Guadalupe años cincuenta*", este texto fue escrito independientemente de las improvisaciones.

"*Guadalupe años cincuenta*". En esta obra, el tema gira en torno a las guerrillas liberales llaneras de los años cincuenta, la guerrilla comandada por Guadalupe Salcedo y a la entrega de armas que hace ante gobierno, amnistiándose. Siendo éste el tema central, se representan en escena otros acontecimientos históricos colaterales: la guerra de Corea, la bajada del señor de Monserrate, el papel jugado por la clase política dominante liberal en los sucesos de la época, etc.

La tesis que en el fondo transmite el montaje es la traición que realizan los liberales de la dirección nacional contra los guerrilleros de los llanos, la traición de la clase dirigente que utiliza las luchas de su propio pueblo en beneficio suyo.

En la realización de la obra interviene la música llanera de una manera especial, se transmiten ciertos mensajes utilizando el "contrapunteo", forma musical llanera. Se pretende así, asimilar elementos folklóricos del medio.

La escenografía, vestuario y puesta en escena en general son de carácter realista, hasta donde lo permite los medios de este tipo de teatro con ciertas limitaciones económicas.

La pieza resulta ser en conjunto más que social, político, trata de mostrar una tesis preestablecida de antemano. Como teatro político no es un panfleto, pero quizás la historia de Guadalupe Salcedo y de los hechos a su alrededor sean más complejos.

Esta obra de creación colectiva del grupo La Candelaria fue estrenada en 1975 y premiada por la Casa de las Américas en 1976. La Candelaria surgió del antiguo teatro de la Casa de la Cultura y el teatro de la Universidad Nacional. La Candelaria y Santiago García han hecho aportes decisivos para el desarrollo y estabilización del teatro colombiano.

#### **5.4. Vida y obra de Enrique Buenaventura.**

Nace en Cali, ciudad de Colombia, en 1925. Inicia estudios de arquitectura y de pintura en la escuela de Bellas Artes de Bogotá. Posteriormente abandona estos estudios después de serias reflexiones sobre el arte pintado y esculpido y el arte de lo escrito. Conflicto entre la imagen estática y la imagen descrita para ser puesta en movimiento. Se decide por el arte escrito, es decir por el teatro. Inicia de este modo haciendo teatro con los circos, en teatro de carpa, que luego, después de viajar por el país, conecta con la compañía argentina de Francisco Petrone. Con esta compañía viaja a Caracas, Venezuela. Durante cinco años recorre América Latina y el Caribe, en particular la misma Venezuela, Brasil, Chile, Trinidad, Argentina. Se desempeña como periodista, marinero, pintor, etc. incursiona brevemente en el teatro. Escribe una pequeña obra, "*Cristóbal Colón*", y en Recife, Brasil, trabaja con el teatro de estudiante. En Argentina trabaja en la obra "*Y el demonio volvió a la aldea*". Conoce a Osvaldo Dragún y otros teatristas importantes del momento. Contacto con el teatro independiente de Buenos Aires, una revelación y una revolución para él, pues se entera de las discusiones sobre Stanislavski, sobre Brecht, sobre los montajes de los clásicos y sobre textos de autores nacionales y extranjeros que no interesaban al teatro oficial argentino por no ser comercialmente rentables.

En Chile da clases de expresión corporal y de danza afro-americana, en la Universidad de Chile. Es llamado de Colombia para la Escuela Departamental de Teatro, en Cali, que dirigía en 1955 el español Cayetano Luca de Tena. Al año siguiente asume la dirección de la escuela.

Su primer montaje "*Las convulsiones*", del colombiano Luis Vargas Tejada (1802-1829) data del 56 y anuncia mas o menos las líneas de trabajo que seguirá con su grupo - escuela como consecuencia de lo visto y aprendido en sus viajes por el sur del continente americano. Ya en el programa de mano, comunica a los espectadores su intención de recuperar las tradiciones de cara a un surgimiento del teatro nacional, labor que ha venido efectuando los diferentes grupos experimentales de teatro en América.

Tal vez el acontecimiento de más importancia en el desarrollo del teatro moderno en Colombia fue la intervención de Seki Sano, el famoso director japonés que estudio en Rusia con Stanislavski. Al llegar a las Américas (estuvo en México en los treinta) comenzó a trabajar con grupos locales para establecer los principios desarrollados en el teatro de Arte de Moscú. Eduardo Gómez explica este fenómeno en Colombia como la gran importancia del actor como co-creador, después del autor y del director, en el montaje de una obra, 'democratizando' internamente el funcionamiento del conjunto teatral. Antes de Seki Sano no existía precisamente un teatro colombiano orgánico, sino más bien grupos y autores que funcionaban por su propia cuenta como teatro derivado, imitando las formas europeas o norteamericanas. Los montajes de grupos teatrales en gira desde España o Estados Unidos tuvieron poco impacto en el desarrollo de una conciencia nacional. Por ende, la influencia de Seki Sano fue importante cuando llegó en 1957, a pesar del poco tiempo que permaneció en Colombia antes de ser denunciado como "comunista" y expulsado del país. Sin embargo, dos directores al menos captaron las ideas de Seki Sano: Bernardo Romero Lozano, director de teatro El Buho, y Enrique Buenaventura, de la escuela de Teatro de Cali. (Woodyard, George, 1989, 164-165.)

En breve tiempo, 1962 la "Escuela Departamental de Teatro de Cali" se transforma en "Teatro Estudio de Cali" (TEC) bajo la dirección de Buenaventura. Tanto desde la dirección como desde el grupo se trazan dos líneas de trabajo:

La primera de tipo nacionalista se caracterizará por una búsqueda de las raíces a través de las obras sacadas de la tradición folklórica popular o histórica. Lo que en muchas instancias se convierte en una labor de rescate de formas populares. La segunda, se dedicará a la búsqueda de lo particular en lo general, a través de obras del repertorio universal, sobre todo los clásicos. (Risk, 1991, p.23).

Los primeros montajes: Moliere, Cervantes, Chejov, García Lorca. "Casamiento a la fuerza", "El juez de los divorcios", "Petición de mano". De igual modo, Buenaventura inicia su labor dramaturgica con "*El misterio de adoración de los Reyes Magos* ", recopilación de las celebraciones populares en Antioquía y el Valle del Cauca, cuya estructura combina elementos del teatro medieval y de la *Comedia dell'arte*. Se ha considerado como su primer

esfuerzo consciente de aproximación a las tradiciones, a la cultura popular, de acercar el teatro a las gentes.

Beatriz Risk ha ubicado la labor profesional de Buenaventura en tres épocas:

1. Una primera etapa formativa que va desde 1957 hasta 1967.
2. Una segunda de plenitud y desarrollo, periodo de madurez, que abarca los años de 1968 a 1978.
3. La tercera que parte de 1979 hasta nuestros días, en la que "la búsqueda hacia un teatro totalizante lo llevará a explorar varios senderos, como la lingüística y la semiótica." (Rizk, Beatriz, 1991, p. 23)

Carlos José Reyes, investigador teatral colombiano, ha llamado la primera etapa como "didáctica nacionalista" y para M. Watson Espener, de lucha contra el "colonialismo cultural" buscando "el sentido de la tradición y de una cultura independiente al recrear la historia no oficial de su pueblo a través de figuras históricas o literarias". (Reyes, 1976, p.25)

Tres obras destacan de este período de búsqueda y énfasis de las raíces étnicas colombianas: la hispánica en "*A la diestra de Dios Padre*" (1958), la africana en "*La tragedia del Rey Christophe*" (1961), la indígena en "*Un réquiem por el padre Las Casas*" (1963).

Subrayamos que en esta primera etapa, Buenaventura explora a la vez con los clásicos, en un acertado y válido intento de re-apropiación de la rica tradición occidental teatral. Su consigna "enseñar deleitando", lo llevó a contemporizar textos clásicos, es el caso de "*Sueño de una noche de verano*" de Shakespeare (1958), "*Las habladoras*" de Cervantes (1958), "*Larga cena de Navidad*" de Wilder (1959), "*Edipo Rey*" de Sófocles (1959), "*La loca*" de Chaillot de Virodoux (1960), "*La discreta enamorada*" de López de Vega (1961), "*Llegaron de una ciudad*" de Priestley (1961), "*El enfermo imaginario*" de Moliere (1962), "*La casa de Bernardo Alba*" de García Lorca (1962), "*Ha llegado el inspector*" de Priestley (1963), "*La Celestina*" de Fernando de Rojas (1964), "*La fierecilla domada*" de Shakespeare (1964),

"*Panorama desde el puente*" de Miller (1965), "*Las criadas*" de Genet, (1966). "Ubú rey" de Jarry marca un cambio radical, por primera vez se introduce el concepto y la práctica del trabajo colectivo.

Otras obras menores completan este período, de sello propio y basadas en leyendas y cuentos populares: "*El monumento*" (1959), "*La Guariconga*" (1962), "*San Antoñito*" (1965); también incluyen adaptaciones de relatos maravillosos y/o infantiles.

La segunda etapa se caracteriza por el choque con las instituciones que manejan la cultura en Colombia, inconformes por el re- planteamiento que hace Buenaventura del concepto de cultura a través de su quehacer teatral, obligaron al grupo a tomar el rumbo de independientes, enfrentándole al ahogo económico oficialista y defendiendo sus propias tesis de trabajo frente al cuestionamiento en lo teórico. Conflicto nada nuevo, pues durante todo el siglo XX la polémica y el debate en torno al concepto de cultura popular y cultura de élite son objeto de discusiones y reflexiones antropológicas, filosóficas. Consideramos que no es este el objetivo por el momento de este trabajo de investigación, pero, para ahondar sobre el tema de la cultura remitimos al lector a autores como:

- Jesús Martín Barbero, "Cultura popular y comunicación de masas". Materiales para la comunicación popular 3 (1984). Lima.

- Antonio Gramsci. Cuadernos del carcere I-IV. Turín (1975)

- Herbert Marcuse. El hombre unidimensional. Boston. (1968)

- Néstor García Canclini. Las políticas culturales en América Latina". Materiales para la comunicación popular 6.

Para los efectos prácticos, esta situación introdujo cambios substanciales en la forma de trabajo en el TEC. En sus intentos por coordinar el concepto de cultura y de práctica social con miras a gestar mensajes propios, la participación individual de cada miembro del grupo se amplía en el momento de producir una obra teatral de cara al público, pues, en definitiva será

la recepción del público ante cada espectáculo lo que determinará la selección de las obras a montar. En otras palabras, se da el primer paso para producir obras teatrales, aplicando conceptos de teoría marxista en el proceso de producción teatral: de manera consciente, Buenaventura, en su búsqueda de un arte popular y autónomo, combina fuerzas productivas y relaciones de producción.

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad. El director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben "realizar la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con la significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables, en una palabra, del trabajo. (Buenaventura, 1975, citado por Rizk)

Resumiendo, para la segunda etapa, el TEC hace uso del materialismo dialéctico como herramienta de trabajo, y a la vez, se instala la creación colectiva como método de trabajo. Conviene aclarar que, paralelamente al trabajo del TEC, otros grupos colombianos también de manera consciente, estaban trabajando y explorando con las mismas herramientas, con los mismos objetivos de subrayar la deformación colonial y la alienación cultural, con las mismas intenciones de someter la historia nacional a una indagación permanente. En el caso del grupo La candelaria, de Bogotá, con Santiago García como director y otros en ciudades como Medellín, etc.

En consecuencia, este nuevo método de trabajo en Colombia, dio origen a lo que se denominó el nuevo teatro colombiano, en oposición al viejo, un teatro de élites.

De la misma manera, en el nuevo teatro colombiano el protagonista es el proceso histórico, no ya el individuo y esto se refleja en Buenaventura en la medida en que los personajes "pierden" los nombres propios y pasan a ser "una vieja", "un mendigo", "una prostituta", "un soldado", en síntesis, el pueblo y los hechos históricos. En el marco internacional acontecimientos como el movimiento estudiantil de 1968 y el conflicto bélico en Vietnam, contribuyeron a que en Colombia la producción artística se ampliara, es decir, la inmediata realidad fuese substituida por una preocupación de alcance mundial.

Es una etapa de una considerable militancia política para el TEC, y en general, para todo el movimiento teatral colombiano, con sus más y sus menos, como en todo.

El aspecto fundamental en este desarrollo es la importancia del teatro de Brecht. Se ha indicado que Buenaventura fue el primer divulgador sistemático de las teorías de Brecht en Colombia. Para finales de la década y durante los años sesenta se montaron una cantidad de obras de Brecht, con una influencia notable sobre otras formas de producción (...) En los sesenta se coordinó el teatro universitario, que respondió a un consolidado movimiento laboral y a la Revolución Cubana. En la Universidad Nacional, así como en las universidades del Valle, Los Andes y de Antioquia, el teatro sirvió como vehículo para un movimiento estudiantil politizado. En 1968 se celebró el primer festival de teatro universitario en Manizales, con la participación de Jack Lang, Pablo Nerada, Miguel Ángel Asturias. Las protestas políticas provocaron el cierre del festival después de cinco temporadas, pero se despertó un gran interés en el teatro colombiano que ayudó a fomentar y consolidar la base estructural del teatro. El Festival de Teatro Nuevo, auspiciado después de 1975 por Colcultura, tuvo igual importancia en promover el teatro nacional con un fuerte sentido socio político. (Woodyard, p.165)

Obras de este período propias y montadas: •*"La trampa"* (1967), *"La denuncia"* (1973), *"El convertible rojo"* (1970), *"A ja diestra de Dios Padre"* (varias versiones), *"Los siete pecados capitales"* (1969), *"El fantoche de Lusitania"*, Weiss (1969), *"Soldados"* (1971), *"Vida y muerte del fantoche Lusitano"* (1976), *"La orgía"* (1977).

No cabe duda que la deuda con Brecht durante este período consistió en el aporte de su misma práctica artística y de sus planteamientos políticos que sirvieron de apoyo y soporte teórico como práctico en el trabajo del TEC. La investigación de la realidad y de las potencialidades de la historia, de los períodos históricos, mediatizados por los métodos científicos de las ciencias sociales constituyó y convalidaron las bases de la científicidad aplicada al teatro, al arte, en general. Así como la aplicación de métodos dialécticos al proceso de producción teatral permitieron un cambio político en el quehacer artístico en Colombia. Se cuestionó el arte por el arte desde el interior del mismo arte.

Otro aspecto fundamental radica en, no sólo el respeto hacia el público de extracción popular sino en la búsqueda de soluciones científicas para que ese público ejercitara su capacidad de análisis, de juicio, de crítica y de autocritica mediante la puesta en escena de la historia nacional, universal.

En cuanto al estilo, Buenaventura y el TEC, en general, hacen uso dosificado de la ironía, el humor, con todos sus matices e incluso el burlesco. Así como también, el aspecto de lo ceremonial adquiere relevancia en sus producciones.

En referencia a la creación colectiva, aclaramos que en ningún momento fue un invento del TEC. Fue el resultado de unas circunstancias sociales, políticas de toda América Latina. Los cambios, los movimientos, las oscilaciones históricas, políticas, sociales de la década del sesenta ejercieron profundas huellas en la vida cultural de todos los países del continente. El hecho o mejor, la cuestión de fondo, en común para los países latinoamericanos, es su origen y formación, basados en la multietnicidad, en su pasado histórico, en su trauma colonial, en las relaciones de dependencia a todos los niveles, además de sus procesos represivos sistemáticamente planeados y diseñados en especial en la historia moderna reciente por y desde el norte del continente. Así las cosas, surge el método de la creación colectiva como resultado de un patrimonio cultural repensado, positivando, adaptado a las necesidades culturales del momento. No se negó la tradición clásica teatral, ni mucho menos las aportaciones e innovaciones del teatro contemporáneo europeo o norteamericano. Todo lo contrario, sus técnicas y componentes, principios teóricos, se estudiaron y aplicaron a conciencia.

La creación colectiva fue una respuesta a un público que desde la base había que "tocar" artística y teatralmente. Por eso se eligieron como temas la cotidianidad en su conflictividad permanente, las fuentes culturales, las creencias, los rituales, las ceremonias, los hábitos sociales, además de los contenidos históricos específicos de cada país.

Otra de sus intencionalidades consistió en destruir la falsa visión que se tenía de lo propio, en el sentido de considerarlo "pobre" o "ridículo", estrategias de la dominación, de la alienación cultural, desde la colonia y sus mecanismos de embrutecimiento del sentido de lo estético, de la destrucción de lo propio como reflejo del sí mismo, de la propia identidad y del



hecho de ser los agentes portadores generadores del arte, de la cultura, los creadores, innovadores. Ha sido un intento de revalorizar lo propio, mas que sentir orgullo estúpido y sin sentido. Por esto, la teatralización de nuevas cosas, situaciones, personajes, hechos. Oposición a los caminos, tramas trillados, repetitivos. Canalización de la propia experiencia, ampliación de los espacios, independientemente de "bueno o malo" en el arte: fiesta del pensamiento y de los sentidos. Debut abierto, polémica servida. Búsqueda de la autenticidad, de la autonomía cultural, pero también de la solidaridad en comunidad. Cuba, Chile, Argentina, Colombia, todo el continente a la búsqueda de sus particularidades, de su expresión política, cultural. Independencia del arte.

Algunos investigadores remontan la creación colectiva hasta los tiempos indígenas, o mejor, precolombinos. El caso de Guatemala, por ejemplo, con su nivel: "El Rabinal Achi", del pueblo Quiche o las Danzas del siglo XVI que todavía se representan en Nicaragua.

En Europa, se sitúan las fiestas Báquicas y la *Comedia dell 'arle* como antecedente de la creación colectiva.

La segunda etapa nos presenta un Buenaventura internacional, al ocuparse de traducciones como un "*Macbeth*", de Shakespeare (1967); de adaptaciones como "*Tirano Banderas*", de Valle Inclán (1962), o de traducción - versión de "*Los inocentes*" (1967), re - escritura de Monserrat, de Emmanuel Robles.

"*La mina*", de Ferenc Herzec, "*Las dos caras del patrón*", del Chicano Luis Valdez, "*El polvo de la inteligencia*", de Kareb Yacine, una co - autoría con Jaqueline Vidal (1981) "*El delantal blanco*", de Sergio Vodánovic; "*El canto del fantoche lusitano*", Peter Weiss (1969), "*Seis horas en la vida de Frank Kulak*" (1969), retitulada "*La encrucijada*", en 1982.

En esta segunda etapa se da la co-existencia de un Buenaventura nacional, incluye también nueve obras bajo el título de "*Los papeles del infierno*", una colección en la que cada obra es una faceta del terrorismo estatal que vivió Colombia entre 1948 y 1957. Se trata de

obras en un acto y estrenadas en 1968: "*La audiencia*", "*La autopsia*", "*El entierro*", "*La maestra*", "*La requisita*", "*Elsueño*", "*La tortura*", "*La orgía*" y "*El menú*". Buenaventura cierra este ciclo de piezas en un acto con una obra corta titulada "*Se hizo justicia*" (*tres versiones*, 1968, 1969 y 1977).

La obra "*Soldados*", con cinco versiones (1968, 1970, 1971, 1982) fruto de la dramaturgia colectiva, conjuntamente con "*La denuncia*" (1973) también pertenece a esta época, un tratamiento de la violencia en Colombia, como señalamos arriba.

La tercera etapa, de 1979 a la fecha, nos presenta un TEC y un Buenaventura más sólidos, fuertes, por las giras nacionales e internacionales que desde 1971 no cesan: Nancy, Italia, París, Ecuador, USA, México, Puerto Rico, Venezuela, Polonia, España, Cuba, Nicaragua. Representaciones, talleres, seminarios. Premios: Ollantay (1978); Casa de las Américas (1980). También es una etapa de afianzamiento teórico, de investigaciones conceptuales, de aproximaciones a la semiótica, a la lingüística, a la estética. De producción de ensayos, muchos inéditos aún.

Otro aspecto que cabe destacar, es la actividad pedagógica de Buenaventura. No sólo está la faceta de dramaturgo, director, y, en algunos como actor. Se ha anotado su labor docente en el extranjero, de igual modo, su labor en la Escuela de Bellas Artes de Cali, en la Escuela Departamental de Teatro de Cali (futuro TEC), posteriormente se integra como profesor de literatura en la Universidad Santiago de Cali. En 1975 se vincula a la Universidad del Valle y es promotor de la creación de la Escuela de Teatro, en el Departamento de Letras. Auspicia talleres en la universidad en donde se montan varias de sus obras. En 1988, en el marco del VI Festival de Teatro Nacional, y después de seis años de receso, ofrece un taller sobre los "Actos del Habla". Su labor docente le ha significado el reconocimiento nacional, al otorgársele Doctorado Honoris Causa, en 1977.

Añadido a sus labores anteriores, está la de administrador del TEC desde sus comienzos.

Entre la producción dramática de este período, "*Historia de una bala de plata*" (varias versiones), la última 1979. "*Opera Bufo*", sin publicar y sin fecha, re- escribe nuevas versiones de obras anteriores, como "*El Anima sola*", "*Réquiem por el Padre Las Casas*", "*Soldados*", "*La orgía*", "*A la diestra de Dios Padre*", "*La farsa de las equivocaciones*" (1984), "*El encierro*" (1987); "*Escuela para viajeros*", (1988), "*La estación*" (1989), "*Proyecto piloto*" (1990).

### **5.5. Pensamiento Estético.**

Atendiendo a las correcciones sugeridas, de parte de dos de los evaluadores del presente trabajo de investigación, que de entrada agradezco infinitamente, por cuanto hay lugar a las mismas, en primer lugar, al Dr. Manuel Pérez Jiménez, de la Universidad de Alcalá de Henares, en el sentido de por qué la elección del corpus de textos seleccionados para el presente análisis y, del Dr. Alejandro González Puche, de la Universidad del Valle, en relación con la brevedad en cuanto a la exposición del pensamiento estético de Enrique Buenaventura, en el primer documento entregado, me permito responder y complementar el documento de la tesis, en la medida de mis precarias circunstancias, con las siguientes ampliaciones que, espero, contribuyan a suplir las falencias señaladas por ambos.

Tal y como se ha indicado en la introducción a la presente investigación, el corpus de textos que se han seleccionado, deliberadamente, hacen parte de cada una de las tres etapas más significativas de la producción textual de Enrique Buenaventura y del TEC, asunto antes anotado. En efecto, para el caso de *En la diestra de Dios Padre*, texto publicado en diferentes versiones, en el período de 1958 a 1984. Dicho texto se inscribe en el período formativo del TEC, 1958-1967, que abarca incluso más allá de dicho período. El texto de *Soldados*,

publicado en 1968, entra a formar parte del segundo período del TEC, de 1968 al 1978, denominado Rompimiento, plenitud y desarrollo. Así mismo, los textos, *La Orgía*, *La Maestra* y *La Denuncia*, hacen parte del mismo segundo período antes mencionado. Para el caso de los textos, *El Ánima Sola*, de 1989 y *Proyecto Piloto*, de 1990, hacen parte del tercer período del TEC, denominado Hacia un teatro totalizante, que arranca en 1979 hasta la muerte de Buenaventura.

En este orden de ideas, para referirnos al pensamiento estético de Buenaventura, debemos aclarar que este intento no es tarea fácil. En primer lugar por las dificultades al momento de buscar las fuentes bibliográficas que se ocupen de dicho tema en concreto. De hecho, Maida Watson Espener anotaba ya en 1978:

El compromiso de Buenaventura se refiere a la solución de los problemas sociales latinoamericanos, en especial a lo concerniente a la dependencia cultural, a través de la creación de un teatro que inculcará en su público la necesidad de cambiar la estructura de la sociedad. A pesar de haber recibido varios premios internacionales, el teatro de Buenaventura ha contado con escasa atención crítica, aparte de breves reseñas en las revistas colombianas, y alguna mención en obras generales sobre el teatro de América Latina. Consideramos útil, para estudios críticos posteriores, un cuidadoso estudio de los ensayos, prólogos y entrevistas anteriores a 1969, en los cuales el autor define su concepto del arte dramático. Estos escritos revelan su teoría estética y los métodos que él propone para llevar a cabo este compromiso social hondamente sentido (Waston, 1978, p.p. 347-355).

Por fortuna – y en esto tiene toda la razón, en parte, el Dr. Alejandro González Puche - al menos el propio TEC posee en la ciudad de nuestro autor y sede del mismo grupo, Cali, un archivo documental con toda la información sobre las producciones, las presentaciones, los escritos teóricos del mismo Buenaventura y otros documentos de un valor incalculable. Ahora bien, es menester y muy importante aclarar, que como investigador de la obra de Enrique Buenaventura, en mi caso personal, no se han dado las condiciones necesarias que señala Umberto Eco: “El Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”. (Eco, s/f. 107.). Al respecto, habría que agregar que la primera condición de felicidad, a la que alude Eco, desde mi punto de vista, es el apoyo económico

suficiente, amplio y permanente, necesarios para emprender proyectos de investigaciones en el campo de las Humanidades y el Arte. Por desgracia, en Colombia esta posibilidad me ha sido negada desde el comienzo de mis estudios de Doctorado. Esta es una constante en Colombia, en la que los apoyos a las investigaciones en el campo del Teatro, brillan cada vez por su inexistencia o recortes. Como dato que apoya esta situación, solamente, para el año en curso, 2016, el Ministerio de Cultura ha sufrido un recorte del 50 % en su presupuesto para los programas de formación y educación en el país. De alguna manera, sino de la peor, habrá que pagar el proceso de Paz que se está acordando en la Habana con las Farc. La situación es tan crítica y deplorable, que, por ejemplo, en la sede principal de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, ciudad en la que actualmente vivo, solo existen dos libros de Enrique Buenaventura, en la Biblioteca Central. Se puede agregar a estas condiciones infelices o miserables, para hablar con propiedad, la situación de los profesores en las universidades públicas o privadas, en condición de contratados temporalmente, es decir, que no están en propiedad nombrados en sus cargos, para los cuales, el estatuto universitario vigente, no contempla ningún apoyo económico para investigar. Y el ente nacional para dichos temas de Investigación, Colciencias, ya ni considera las solicitudes relacionadas con investigaciones en el campo del arte, de las humanidades. Esa es y ha sido mi realidad y situación como investigador en España y Colombia.

La otra cara de esta realidad es que esos mismos documentos que reposan en el TEC, en la ciudad de Cali, tal y como afirma el Dr. Alejandro González, en su inmensa mayoría, continúan sin clasificar, sin recibir el apoyo oficial para ser considerados como patrimonio artístico-histórico oficial, y por ésta misma razón, son desconocidos por la inmensa mayoría de los investigadores interesados en el desarrollo y procesos de la obra de Enrique Buenaventura. En mi caso personal, acudí al CITEB, Centro de Investigaciones Teatrales Enrique Buenaventura, en el año de 2009, con escasos recursos propios, con la mala suerte

que me encontré que dicho centro estaba cerrado al público, dado que los documentos que reposaban en sus archivos, estaban siendo clasificados para efectos de un proceso de microfilmación, y por lo tanto, no estaban disponibles para la consulta de investigadores.

Es claro que todo proceso de investigación debe contar con todas las garantías posibles de acceso a las fuentes de todo tipo, sobre todo a las primarias, para cualquier investigador. En el caso de nuestro autor insigne, objeto de esta investigación, también cabe señalar que otra parte de los archivos del TEC, y por tanto de Enrique Buenaventura, paralelo a las difíciles circunstancias del CITEB, reposan en archivos personales de sus miembros fundadores, los cuales, obviamente, ante la falta de garantías institucionales y de unas políticas claras culturales frente a dicho patrimonio, han optado por retener, o mejor, conservar ellos mismos, dichos documentos, y con razón, siendo estos, en última instancia, de circulación personal, restringida y particular entre los antiguos miembros del TEC. Por tal motivo, y también en respuesta al Dr. Alejandro Gonzáles Puche, el acceso a los mismos, prácticamente se reduce a un círculo cerrado. Básicamente, esta es la razón por la cual, en mi investigación, me toca citar a los estudios de antiguos miembros del TEC, ante la imposibilidad de acceder a las fuentes primarias, esto es, a los documentos del mismo Buenaventura. Es un hecho.

Ahora bien, respecto a la actitud con la que habría que abordar esa información contenida en los documentos inéditos del TEC y de Enrique Buenaventura, Franklin Rodríguez anota:

El desarrollo actual del denominado 'Nuevo Teatro Latinoamericano', y de las ciencias teóricas afines a las Artes de la Representación, han generado la necesidad de contar con modelos teóricos que permitan comprender con mayor objetividad el quehacer teatral en Latinoamérica. Si se hace una ligera revisión de los estudios que se vienen realizando para abarcar la multiplicidad y especificidad de los elementos constitutivos del discurso teatral en América Latina, se puede encontrar la permanente preocupación de contar con parámetros de cientificidad que permitan comprender estos elementos dentro de la producción teatral. Para análisis acorde a los avances de las ciencias sociales en nuestra época. Del descontento manifiesto con los métodos y concepciones de investigación del pasado, se ha ido a realizar enfoques críticos desde distintos ángulos de observación, valiéndose de diversas metodologías y ciencias. Los hombres de teatro intentan también sistematizar y teorizar sobre su experiencia práctica, o sobre los resultados de su recepción

del Teatro Internacional...Todavía predomina el divorcio de la teoría y la práctica teatral como producto de la mutua desconfianza heredada del pasado...La tendencia común de separar el teatro de la literatura, así como la predominancia del texto teatral sobre el texto dramático, han incidido...para que la teoría teatral no tenga todavía el nivel alcanzado por la teoría y la crítica literaria latinoamericana.(Rodríguez & Franklin, 1990,p.p. 181-209).

Otro aspecto que subraya Rodríguez, es la falta de convergencia a la hora de emplear métodos de investigación y terminologías comunes en las interpretaciones de las fuentes primarias, para efectos de publicaciones, lo que no significa que todo este nuevo proceso no esté generando una expresión propia, todo lo contrario.

Así se puede percibir el influjo de la fenomenología, el existencialismo, estructuralismo y del marxismo. Las ciencias del lenguaje como la Semiótica, la Lingüística y la Semántica en sus diversas acepciones y variantes, son convertidas en instrumentos de análisis, con los cuales se pretende penetrar en las estructuras del discurso teatral latinoamericano (...). Por otra parte el psicoanálisis, la sociología, la estética complementan las ciencias auxiliares de la literatura y el arte contemporáneo. La dificultad surge en desarrollar la capacidad para poder instrumentalizar este acopio de teorías y metodologías en función de las necesidades y de la realidad del teatro de nuestra América, sin caer en esnobismos o dogmatismos que puedan generar nuevas formas de dependencia. Dada la amplitud y complejidad que van adquiriendo las disciplinas teóricas se ve la necesidad de la especialización evitando el clásico diletantismo teórico. Esta es una de las condiciones para poder realizar aportes efectivos al movimiento teatral latinoamericano desde la teoría y la crítica. (Rodríguez & Franklin, 1990, p.182).

Estas reflexiones las consideramos muy atinadas por cuanto el material disponible sobre el estudio crítico de la obra de Buenaventura, sobre todo los producidos en las décadas del sesenta, setenta y ochenta, presentan, en la mayoría de los casos, una masa de información, muy densa, sin apartados específicos, con énfasis en los aspectos ideológicos, propiamente literarios, o relacionados con el proceso de la creación colectiva. Otros aspectos, como el estético, están dispersos, mezclados, y, se alude a este de forma indirecta. María Mercedes Jaramillo afirma:

Las precarias condiciones económicas obligaron a los teatristas colombianos a depender más de los recursos humanos que de la tecnología moderna. Esta limitante se hizo virtud estética gracias a la habilidad y capacidades de artistas como Buenaventura. Su objetivo artístico fue crear una nueva relación con el público y es este hecho el que fundamentalmente ha dirigido todo su quehacer estético, pues para obtener la participación del pueblo fue indispensable representar los temas de interés popular y crear un nuevo lenguaje artístico, que posibilitara dicha relación. (Jaramillo, 1992 p.p. 169-170).

La lectura de ésta observación, en un principio, me hizo pensar en la posibilidad de enfocar mi tesis doctoral a partir de los enfoques de la estética de la recepción, con Jauss a la cabeza de la escuela de Constanza y del desarrollo de esta teoría. Porque de hecho, esa es una fisura a través de la cual se podría contemporizar la obra de Buenaventura, aprovechando la preocupación de nuestro autor por las relaciones con el público, con los espectadores. El mismo Jauss anota:

La literatura, su historia y su estudio, han ido cayendo cada vez más en descrédito en estos últimos años. Frente al creciente número de aquellos que los desdennan, la filología ya no puede sustraerse a la necesidad de cimentar de nuevo el interés por las cuestiones sobre las cuales versa. En la medida en que la filología se considera a sí misma como una ciencia de la literatura, intenta esto con nuevos objetivos tomados de la sociología, la semasiología, la psicología de la configuración, la estética, el psicoanálisis o la filosofía del arte. La renuncia al historicismo de la forma convencional de considerar la literatura constituye un signo común a tales intentos. (Jauss, 2000, p.7)

Aquí encontramos eco con lo que anotaba Rodríguez, en el sentido que los métodos de investigación hay que renovarlos. Quizás esta sea una constante en los análisis de la obra de Buenaventura, el hecho de caer en el historicismo convencional. Esta es la razón por la cual en esta investigación, me ocupé de incluir algunas ideas básicas de Jauss, en relación con la estética de la recepción, pero a sabiendas que abordar el análisis, desde esta perspectiva, me resultaba imposible, dado que el tema requería de una profundidad y un conocimiento al respecto que en tiempos y espacios era imposible de abarcar, toda vez que en los cursos de formación del doctorado, prácticamente, nunca se abordaron. Es más, debo anotar que en dichos cursos, sobre todo en el de Bases Teóricas para el Estudio del teatro Contemporáneo, se hizo énfasis en el estructuralismo genético de Goldmann y su visión de las mentalidades. De aquí se comprenderá mi elección personal al aplicar esta metodología de análisis en mi investigación para abordar los textos teatrales de Buenaventura.

Ahora, retornando al tema de lo estético, si Bestriz Risk divide en tres las etapas productivas del TEC y de Buenaventura, sería oportuno un análisis de este tema en los tres períodos. No obstante, antes de pasar a abordar este aspecto, es preciso subrayar el plan o



proyecto de trabajo que se trazó el TEC desde sus inicios. Aquí, cabe señalar que dicho plan o proyecto de trabajo se orientó en dos direcciones: una que apuntaría a la búsqueda y rescate de lo autóctono, de lo propio, de los valores nacionales. Para alcanzar dicho fin, el TEC y Buenaventura indagan en las raíces culturales de la sociedad colombiana, en el folklore, en lo propiamente popular y en los hechos históricos de la nación. Y el resultado de dicha indagación, es la producción de textos y puestas en escena que se basan en esa identidad nacional, que para el caso colombiano, no es una sola, sino más bien un conjunto de identidades, dado el carácter multiétnico de los habitantes que ocupan el territorio colombiano, con las culturas y los pueblos o etnias indígenas, en primer lugar, con la presencia de descendientes de los esclavos traídos de África, denominados afrodescendientes y por la inmensa mayoría de la población mestiza, resultante de la mezcla entre indígenas o nativos y españoles. La otra dirección, apuntó al estudio y conocimiento del teatro universal. En apariencia se podría hablar de dos direcciones contradictorias, pero el mismo Buenaventura subrayaba que el teatro está al servicio de unos ideales humanistas. Con el conocimiento consciente de lo propio y lo externo.

Ya haciendo referencia a las etapas o períodos en sí, podemos afirmar que para el caso del primero, el de formación al interior del mismo TEC, que abarca de 1958 a 1967, la actividad productiva del grupo se encamina hacia la superación del “colonialismo cultural”, que para Buenaventura se trató más bien de “genocidio cultural”, producto del colonialismo español y las nefastas influencias e injerencias del imperialismo norteamericano. De modo que los objetivos estéticos e ideológicos del TEC y Buenaventura, para este período, se centraron en la investigación y producción de obras teatrales que trataran los temas de la hispanidad, como en el caso del texto *A la diestra de Dios Padre*, (1958). En el caso de las raíces africanas, se produce el texto *La tragedia del rey Christophe*, (1961), y para nuestras raíces indígenas, se produjo el texto *Un réquiem por el padre Las Casas*, (1963). De modo

que para esta primera etapa, las actividades del TEC y de Buenaventura, se alternan entre el trabajo propiamente dirigido a la construcción de una identidad nacional, mediante el uso del teatro que retoma los elementos y temas populares, con la finalidad de educar, de generar sentido de dignidad ante lo que se es. Y a la vez, indagando en los textos del teatro clásico, al realizar montajes de *Sueño de una noche de verano*, (1958), *La fierecilla domada*, (1964), de Shakespeare, *Edipo Rey*, (1959) de Sófocles, *Las habladoras*, (1958), de Cervantes, *La discreta enamorada* (1961), de Lope de Vega, *La Celestina*, (1964), de Fernando de Rojas, *El enfermo imaginario*, (1962), de Moliere, *La casa de Bernarda Alba*, (1962), de García Lorca, *Panorama desde el puente*, (1965), de Miller, *Las criadas*, (1966), de Genet. Y en 1966, junto con su esposa, Jacqueline Vidal, fusiona en un espectáculo, todos los *Ubues*, de Alfred Jarry. A partir de este año, Buenaventura anuncia la introducción del trabajo colectivo teatral.

Como ya hemos señalado antes, el texto *A la diestra de Dios Padre*, inicialmente escrita en 1958, hace parte de esta primera etapa y alcanzará las cinco versiones, en un período que va desde el mismo 1958 al 1984. Es considerada la columna vertebral del TEC, en tanto que permitió que el grupo fuera desarrollando un método de trabajo que finalizaría en la creación colectiva. En la base de esta pieza, está el elemento popular, que combina lo carnavalesco, con tintes de grotesco y esperpento. Se trata de una adaptación que Buenaventura hiciera del cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, autor antioqueño, Antioquia es una región montañosa, y su capital es Medellín, la segunda ciudad del país y en la que nace el autor de esta investigación, al interior de Colombia. En algunas anécdotas personales, Buenaventura confiesa su amor por Antioquia y su gusto por sus gentes. Y en sus continuos viajes por Colombia, confiesa haber visto en un pueblo de esta misma región, una representación de un teatro campesino, llamada mojiganga. Enrique Buenaventura fue, ante todo, un hombre libre, vital, que gustaba de viajar, ya no en plan turista, sino en el rol del viajero explorador, como lo hemos anotado en su biografía. Y gran parte de estas

experiencias como viajero explorador, se reflejan en su obra artística y teatral, porque no hay que encasillar a Buenaventura sólo como el dramaturgo, director o actor, de igual modo, escribió poesía y otra de sus facetas, es la de pintor. Esta experiencia como espectador de una representación teatral campesina en un pueblo antioqueño, le fue útil para luego incorporarla en una de las versiones de *A la diestra de Dios Padre*. De este modo, la pieza se estructura en torno a categorías propiamente del barroco español, en el sentido que plantea el mundo como un teatro, alude al problema de la inestabilidad del ser y consecuentemente, al juego continuo entre ser y parecer. De igual modo, la pieza plantea episodios en los que el sueño hace parte de la ficción teatral y, así mismo, se recurren a los milagros como parte del entramado de la obra.

Manuel Gómez García, en su *Diccionario del teatro*, Akal, 1997,

Mojiganga: Fiesta pública con máscaras, y disfraces ridículos. / Antiguamente, farsa de breve duración, en la que intervenían figuras ridículas y extravagantes, y que presentaba un carácter festivo o picaresco. En los corrales de comedias la mojiganga se solía ofrecer como fin de fiesta, tras el tercer acto de la comedia. (García, 1997, p. 560).

Por su parte, Catalina Buezo anota:

Al trazar la historia del género conocido como mojiganga hay que diferenciar el sentido originario de la palabra del origen del referente teatral así designado. El rastreo de lo primero es materia que concierne a la antropología cultural: nos llevaría a aquella edad temprana en la que los hombres se enmascaraban con pieles de animales, a aquellos ritos que invocaban las fuerzas mágicas de la naturaleza para conseguir la caza y las cosechas deseadas. No es nuestra tarea profundizar en los oscuros orígenes del teatro, pero dedicaremos este capítulo a la mojiganga como fiesta con el propósito de aclarar el progresivo paso de esta procesión parateatral a los tabladros, lo que finalmente conduce a una relectura o reconsideración del término 'parateatral' en ciertas festividades públicas que aparecen bajo el epígrafe de 'mojiganga' – de hecho se ha cuestionado lo 'parateatral' de muchas fiestas que no cuentan con 'textos dramáticos' en sus orígenes -. Somos conscientes de que para llevar a cabo esta labor es imprescindible combinar investigaciones de muy diverso tipo, ofreciendo el folklore y la historia puntos de contacto con la literatura. (Buezo, Catalina, 1993, p. 1-2).

En el primer capítulo de su estudio sobre la mojiganga, Catalina Buezo traza un amplio panorama acerca de la polisemia del término 'mojiganga'. Da gusto, es un verdadero placer, seguir con atención este estudio, que por supuesto, remite a otros investigadores de alto calado y de primera línea, acerca del teatro del Siglo de Oro. Pero los límites de tiempo y

espacio nos obligan a extraer lo justo - ¿qué será lo justo? - de cada autor y de cada investigación anterior. Así que, dentro de las acepciones para el término ‘mojiganga’, rastreadas por Buezo, encuentra la de “personaje portador de vejigas”, que participaba en fiestas populares españolas, en las cuales se incluía las danzas particulares en cada región. Y entre los instrumentos musicales propios del carnaval de la época, existe la “vejiga”.

Posteriormente,

Las vejigas, en principio asociadas al loco o simple, rápidamente entran a formar parte de la indumentaria de un personaje teatral extravagante (los sots franceses de finales del siglo XV y principios del XVI, los zanni de la commedia dell’arte y, como veremos, los diablos y los alcaldes bailones de las mojigangas), si bien en el barroco español se suelen estilizar como matapecados de pergamino. Con ellos son golpeados los alcaldes rústicos, los maridos engañados, las dueñas o los pedantes de muchos entremeses. (Buezo, Catalina, 1993, p.3).

Cervantes, en su Quijote, incluyó, a dichos personajes, tal como lo registra Buezo en su texto citado. “la expresión ‘vestido de bogiganga’ ha de entenderse en este contexto como disfrazado de manera estafalaria y grotesca, al modo de los personajes de las mojigangas callejeras y, en concreto, de acuerdo con la indumentaria de los diablos”. (Buezo, Catalina, 1997, p. 4).

La segunda acepción que registra para ‘mojiganga’, es la de “compañía teatral” y la tercera, “mascarada grotesca y cabalgata de Carnaval”. (Buezo, Catalina, 1997, p. 9 y 13). Como podemos ver, el tema es extenso y ampliamente estudiado por toda una comunidad de expertos en el teatro del Siglo de Oro. De esta misma Universidad de Valencia, destacamos el texto de la Doctora Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco Hipótesis y documentos*, Editorial Castalia. Madrid, 1998. En el primer capítulo de esta maravillosa y monumental obra, titulado “EL OFICIO DE LA NECESIDAD”, la autora presenta, de forma magistral, elegante y con una exquisita erudición, todas las vicisitudes que ha padecido el trabajo del actor hasta llegar a ser reconocido como una profesión. Dejo aquí Constancia y doy Fe, de que mi siguiente tarea, para la mejora de esta investigación, será abordar este precioso documento, con la atención y dedicación que requiere y amerita. Por

ello, por respeto, por la premura de entregar este documento para cumplir con los plazos establecidos por la Universidad de Valencia, dejo hasta aquí la pesquisa sobre las influencias estéticas de Buenaventura en *A la diestra de Dios Padre*, consciente de que aún no se ha dicho la última palabra sobre este serio y profundo asunto. Amén.

Para el segundo período, que va de 1968 a 1978, se ha caracterizado al mismo como un tiempo de rupturas, en relación con la etapa anterior. Así mismo, en este mismo lapso de tiempo, el TEC y Buenaventura alcanzan una plenitud artística y un desarrollo en el campo nacional e internacional. El punto de giro viene a consecuencia de la creación de la pieza *La Trampa*, (1967). El tema central de *La Trampa* son las dictaduras en Centroamérica, particularmente la de Jorge Ubico, (1931-1944), en Guatemala. Para la época, las dictaduras en América Latina y el consecuente autoritarismo y abusos de poder eran el pan de cada día. En 1964 y los dos años siguientes, se toman el poder los militares en siete países latinoamericanos. Esta escalada golpista y antidemocrática fue auspiciada por las políticas del gobierno de Kennedy, que supuestamente, quiso contribuir a la “pacificación interna” de la región, para protegerla de planes anti-terroristas, dando apoyo, presupuesto y entrenamiento militar para este logro. En *La Trampa*, Buenaventura, con su acuciado sentido del sarcasmo, la ironía, el humor y la metáfora, pone en boca de los personajes, parlamentos que hacen referencia directa a la acusación, al señalamiento, a la sospecha de subversión. Y va más allá, en la medida en que al personaje principal, el general Ubico, lo presenta como un amigo declarado del capital norteamericano, que se encontraba en una pugna con el capital inglés presente en la zona hasta ese entonces. Esto lo enlaza Buenaventura en el texto con lo que históricamente, en ese momento, estaba ocurriendo en las economías. Así mismo, también es el tiempo en que los Estados Unidos crean el programa Alianza para el Progreso, con la excusa de sacar a América Latina de la “pobreza” y del “retraso”. (Rizk, 1991). Pero la realidad fue otra. Para la época, la deuda externa de los países de la zona, aumentó

escandalosamente. Y como dichos préstamos eran destinados a la compra de material bélico a los mismos norteamericanos, era claro de que se trataba de un fraude, un engaño, pero que contó con la aprobación y complicidad de los políticos de turno, vendidos al imperialismo norteamericano. Y justamente, en aquellos países que no obedecieron a este plan, los gobiernos fueron derrocados y el poder fue tomado por la bota militar, con el reconocimiento y apoyo de los Estados Unidos. Aquí otra de las razones que motivaron estos golpes militares fue el miedo a que la Revolución Cubana, que servía de inspiración y de motivación al Movimiento Obrero latinoamericano, llegara a los países vecinos.

Internamente, la situación en Colombia era la de una “democracia”. El Frente Nacional – Pacto Político entre Liberales y Conservadores, que puso “final a la época de la violencia”, como ya hemos referido en el análisis histórico del período considerado, se alternó en el Poder. Pero la realidad era otra. En el sentido que la represión también aumentó en Colombia. No vamos a repetirnos más sobre este tema ya expuesto en el análisis histórico.

Ahora bien, el trabajo dramaturgico de *La Trampa*, texto construido en nueve cuadros, propone, en el plano de los personajes y del contenido, al personaje del general Ubico y al Sargento Dinamita, un asesino, forjador de soldados, máquina de matar, réplica de Galy Gay, personaje de *Un hombre es un hombre*, de Brecht.

Como la mayoría de los dramas históricos sobre el poder, el tema central de *La Trampa*, oscila entre la transferencia del poder de una fuerza a la otra y los desesperados intentos que hace la fuerza en el poder para estabilizarse contra las fuerzas contendientes...en este sentido, la obra es por encima de todo un drama de conspiraciones. Se puede decir, sin temor a equivocarnos, que la circunstancia actancial de todos los personajes es la de conspirar. (Rizk, 1991, p. 90-91).

Esta etapa, como ya se ha dicho, fue de rompimiento. Ello se debió a que en el marco del proyecto de trabajo del TEC, se presentó una división al interior de sus miembros en cuanto al modo de producción artística. Una parte quería continuar con el trabajo orientado hacia puestas en escena con fines comerciales y, ante todo, seguir percibiendo las subvenciones económicas oficiales y en el caso de Buenaventura, su mujer Jacqueline y otros

integrantes, el compromiso social y el trabajo político desde el arte, era su principal razón del trabajo teatral. Y como también hemos ya indicado, la experiencia de montaje de *La Trampa*, fue el detonante de dicha crisis, dado que hasta ese momento el TEC era un grupo subvencionado por el estado y a causa de la censura de las autoridades locales por considerar la obra subversiva, sencillamente, se les retiró todo apoyo económico hasta tal extremo que los actores dejaron de percibir sueldo alguno durante meses. Con el cambio de visión de la concepción artística del teatro por una más social y combativa ante el establecimiento colombiano, el trabajo del TEC se tornó contestatario. Prueba de ello son las obras que hemos seleccionado de este período para el análisis. *La Orgía*, (1968), *La Maestra*, (1968), y *La Denuncia*, (1973). El común denominador de estas obras es el cuestionamiento al sistema político colombiano que ha creado unas circunstancias sociales, económicas, políticas que menoscabaron los intereses de la clase trabajadora, y del campesinado. Los fundamentos estéticos de este período, ante todo, son los planteamientos de Brecht y Peter Weiss en torno al materialismo histórico y dialéctico, como herramienta de análisis, para ver y comprender la historia y las problemáticas sociales. Y es justamente en este período en el que se construye el Método de la Creación Colectiva.

El tercer período, que inició en 1979 hasta la muerte de Buenaventura, se conoce como la proyección del TEC hacia un teatro totalizante. Ya no es tanto el teatro político lo que cuenta como la aproximación a la comprensión del teatro desde la lingüística, la antropología, la semiótica.

María Mercedes Jaramillo anota otro aspecto que alude a las perspectivas estéticas de Buenaventura:

...es la concepción de la obra teatral como un montaje, donde el texto literario es un elemento más del espectáculo; la obra de teatro se convierte en el espectáculo, que es una variante del texto. El drama es un hecho artístico que varía en forma dinámica con las improvisaciones de los actores (...). (Jaramillo, 1992, p.181).

De nuevo, nos hallamos ante consideraciones de tipo semiótico que el mismo Buenaventura aborda en su última fase. El nexo entre semiótica y estética hay que rastrearlo de manera atenta en Buenaventura.

Para abordar este aspecto, podemos citar un documento escrito por el mismo Buenaventura y presentado como ponencia, en 1978, ante el Primer Congreso de la Corporación Colombiana del Teatro, en adelante – CCT -, titulado: “*El nuevo teatro y su relación con la estética*”, publicado en el Magazín Dominical de El espectador, domingo 17 de Septiembre de 1978. En este documento, Buenaventura señala aspectos muy claves para la comprensión de su concepción estética del hecho teatral. En efecto, en el mismo documento, acota el campo de la estética, desde su personal comprensión como creador:

Entendemos por estética una reflexión tan rigurosa sobre los sistemas de signo llamados ‘obras de arte’ (en este caso, sobre los sistemas de signos llamados ‘espectáculo teatral’), que los analice con relación a otros sistemas de signos de una formación cultural dada, inscrita en unas relaciones socio-económicas históricamente determinadas. Tal reflexión debe establecer una relación con el corpus de estética o poéticas del teatro conocido y confrontar a este con los fenómenos teatrales actuales, teniendo en cuenta sus contextos culturales y sociales específicos. De este modo, los sistemas estéticos o filosofías del arte son cuestionadas en lo que atañe al teatro como región particular y este cuestionario debe llevar a un replanteamiento de la estética en general. (Buenaventura, 1978).

Esta afirmación de nuestro autor Buenaventura, establece de entrada, una postura crítica frente a los límites y alcances de todos los planteamientos estéticos convencionales, entiéndase, a una visión determinista de la estética y teoría del teatro. Así mismo, hace un llamado, en el marco del Nuevo Teatro Colombiano, a resolver estas cuestiones, en el plano nacional y continental, de cara a unos alcances universales. Es una postura que intenta reivindicar las formas y elecciones u opciones estéticas de los creadores latinoamericanos. De igual forma, plantea la ruptura con las formas del teatro burgués y su organización del proceso de creación teatral. Y a la vez, convoca a esta dirección de trabajo, como resultado de un proceso consciente por parte de los creadores teatrales en Colombia y el continente. De forma muy directa, Buenaventura admite que no existe una estética regional, entiéndase, como una visión colombiana o latinoamericana, sino que ella solo podrá ser el resultado de las



confrontaciones internas y externas en este mismo campo de la estética. De hecho, alude que en los fundamentos del Nuevo Teatro, debe subyacer una nueva estética, acorde con estos planteamientos. Paralelamente, exhorta que este proceso debe ir de la mano de una nueva visión contemporánea de la historia y del papel de los historiadores latinoamericanos, de un replanteamiento de sus posicionamientos metodológicos e ideológicos y políticos, acordes con la realidad del país y del continente latinoamericano. De una forma bastante crítica y sin concesiones, Buenaventura alude en dicha ponencia al atraso teórico y conceptual en la forma de concebir y percibir el teatro, todavía como un apéndice de la literatura convencional o un simple género más de la literatura. Y presenta como caso contrario a este hecho, lo sucedido en algunos países africanos, en los cuales se dio el Movimiento de Liberación del Nuevo Teatro Negro Africano, en los cuales el proceso de dominación por la colonización blanca burguesa, no pudo destruir las raíces culturales propias, e imponer el mismo esquema cultural, en el sentido de imponer la noción de texto teatral como una visión única, desestimando otros lenguajes o sistemas culturales de comunicación, como la música, el cuento, la danza. Seguidamente, en el mismo documento, Buenaventura hace una crítica fuerte a la concepción histórica tradicional de situar el origen del teatro en el rito, la cual permitió el desarrollo de una metodología evolucionista que separó las diferentes formas de representación, incluido el rito, el mito, la lúdica, la narrativa y la teatral. Así mismo, alude Buenaventura que ninguna de estas formas de representación es superior a las otras, sino, por el contrario, han coexistido, pero con un desarrollo desigual, y sin embargo, se han interrelacionado siempre, se transforman reversiblemente unas a otras y se influyen mutuamente, justamente porque no se da entre ellas proceso alguno de evolución superior excluyente entre sí, de tal manera que alguna de ellas sea la totalidad o sumatoria de las otras.

De este último período, hemos propuesto analizar los textos de *El Ánima Sola*, (1989), y *Proyecto Piloto*, (1990). Lo interesante de este período es que se rompe con el Método de

Creación Colectiva, tan ligado a las improvisaciones como herramienta de búsqueda del personaje, en el marco de un tema y una fábula o historia o virtualidad textual. Se abre el campo de la experiencia a las imágenes como generadoras de sentido. Aunque dicho sea también, no es que se omita el texto en un cien por ciento. En los casos de estas dos obras, *El Ánima Sola* y *Proyecto Piloto*, existen los textos. Pero en el caso de *El Encierro*, se trabajó a partir de los Lenguajes no Verbales. En *El Ánima Sola*, una vez más Buenaventura recurre a Tomás Carrasquilla, quien escribiera un cuento del mismo nombre. El montaje lo asume otro miembro del TEC, Guillermo Piedrahita. Se trata de una parábola medieval acerca de las calumnias y estragos que puede causar un ‘pero’, pronunciado por el guía y preceptor espiritual del hijo único, en relación con un arreglo matrimonial para dar la continuidad a la estirpe del castellano, rompiéndose por ese ‘pero’ el compromiso anhelado por el Padre y desencadenándose la tragedia, la locura del Padre. A todas luces, se trata una vez más de un tema hispánico, con lo cual, eso constituye una de las marcas del TEC y de Buenaventura, retomar las experiencias anteriores, y volver a reformular temas y obras. Es por ello que algunos críticos de Buenaventura, consideran que los temas en el TEC son cíclicos, se repiten.

En el caso de *Proyecto Piloto*, Buenaventura y el TEC entran en otra onda, si se quiere decir, más contemporánea, con lo cual, ubica a su público frente a un cambio en su escritura. La obra está estructurada en dos cuadros, el Cuadro I – cinco escenas y el Cuadro II – ocho escenas. Personalmente considero que esta pieza es una aproximación bastante lograda en lo que podemos considerar un teatro post-dramático. Ello en parte porque la ‘historia o fábula general’ no está enmarcada dentro de una lógica positivista. Se trata de los miembros de un club en decadencia, cuyo presidente y esposa se dedican a fabricar venenos para dar muerte a las ratas que merodean y amenazan con tomarse esa sociedad, al interior de la cual, también existe una descomposición o proceso de enrarecimiento. Para ajustar la atmósfera

lúgubre, hay la presencia de cuatro personajes denominadas Muertes, que se disputan la acción entre ellas y los personajes, aunque en un principio, es como si existiera un pacto tácito de invisibilidad. El texto bien puede soportar o permitir las variaciones que se quieran en su proceso de montaje, de aquí su riqueza y su novedad, por cuanto bien podría darse un acercamiento por medio del teatro, de la danza o de la danza – teatro. Además, permite el juego con la música e incluso con la inclusión de los medios audiovisuales. Esto dependerá del grupo o la compañía que la aborde. Incluso el texto propone que la representación es un juego que se repite. Y en este sentido, es como si la obra ya viniese desde antes, ya hace tiempo que comenzó y perfectamente los nuevos espectadores pueden pasar porque la obra volverá a comenzar.

Finalmente, en las reiteradas alusiones entre la práctica teatral de nuestro autor y las teorías de Brecht, Jaramillo anota.

En el nivel del texto del espectáculo, también, es visible la influencia de Brecht, pues la escenografía, la utilería, el vestuario, se simplifican, estilizándose y recuperando su valor simbólico...Son obras épicas que van dirigidas a la razón (...). El debate del teatro nacional gira en torno a objetivos estéticos o políticos, al gran escenario o al escenario 'pobre' que retoma las teorías de Grotowski (...) La deformación grotesca, la exageración de tipo barroco, los elementos lúdicos, el lenguaje popular, son mecanismos que se utilizan para crear el distanciamiento... El 'gestus' es un elemento expresivo del teatro épico esencial en la interpretación (...). El TEC retoma la estructura del teatro épico, que consiste en la representación de cuadros o escenas autónomas unas de otras (...) Buenaventura ha recreado teatralmente -con mecanismos expresionistas- la deshumanización deformadora que tiene la violencia (...) Con signos grotescos son dramatizadas las convenciones sociales, los conflictos, las instituciones... (Jaramillo, 1992, p.p.186-190).

Vista desde ahora estas relaciones entre Buenaventura y su apoyo en las teorías de Brecht, nos parece oportuna la explicación que en su momento dio Barthes, en su artículo: "Por qué he dejado de ir al teatro":

Brecht hizo que no me gustara ya el teatro imperfecto, y creo que desde ese momento dejé de ir al teatro- después de 1936, época que el Berliner Ensemble fuera a París- Hay que comprender que la perfección brechtiana ponía al desnudo las imposibilidades profundas de nuestro teatro - el francés-. El teatro brechtiano es paradójicamente un teatro caro, por el cuidado inaudito de la puesta en escena, el número de ensayos, la seguridad profesional de los actores, tan necesario a su arte. Ese teatro resulta imposible para una economía privada, salvo que sea sostenido por un público inmenso (...) el brechtismo es una verdadera *cultura* que necesita toda una política detrás de ella: no se puede hacer brechtismo al azar, improvisadamente. Como crítico, no puedo sino volver a examinar una insatisfacción no provocada por ningún espectáculo en particular sino por las estructuras mismas de nuestra

dramaturgia (...). Cuando se ha deseado un teatro popular iluminado por el marxismo y cuando por otra parte se exige un arte que observe rigurosamente sus signos, en suma, cuando se quiere una dramaturgia que sea un encuentro entre un pensamiento político y un pensamiento semántico, no es necesario decir por qué gusta Brecht (...). Puede parecer accesorio, hasta fútil, apreciar en un teatro revolucionario un valor tan burgués como el buen gusto; pero lo que me parece importante es precisamente esa conjunción: que un teatro político renuncie a toda estética de pequeño burgués y mantenga su forma libre de toda vulgaridad. ¿Qué es la vulgaridad? Ya no cuenta, es un valor secundario, confuso, sobre el cual cae cierto tabú de frivolidad, como sobre todos los valores ásperamente prohibidos por el esnobismo (Barthes, Roland, 1992, p.p.113-117).

Estas apreciaciones de Barthes abren una puerta para volver sobre las puestas en escena de Buenaventura, y, en general, sobre su dramaturgia, para ver de qué manera, en su caso, estos aspectos fueron resueltos. Queda solo subrayar que, Enrique Buenaventura ha sido uno de los autores teatrales vivos más respetado y admirado en el continente americano y, en general, en el medio teatral internacional. Desde sus inicios se trazó unos objetivos muy concretos.

Ha luchado contra el colonialismo cultural, se ha preocupado por recuperar la historia nacional más reciente de Colombia, ha incursionado en las tradiciones y costumbres del pueblo colombiano; ha iniciado un movimiento dramaturgico importante en el país; un método de creación colectiva; ha presentado una actitud de independencia con relación al establecimiento; ha contribuido a la educación, a la creación de escuela y facultades de estudios teatrales en el país, en suma, ha sido parte activa y vital del Nuevo teatro Colombiano. Su estética, su tendencia ha sido la del teatro político comprometido,

que concede una autonomía a las prácticas intelectuales y artísticas y a sus lenguajes propios, tratando de ubicarle constantemente en este contexto histórico social signado por la dependencia, el subdesarrollo y la lucha de liberación nacional. Se plantea como movimiento, crea la organización gremial y busca vínculos con otros movimientos obreros, campesinos, y el de capas intermedias como el movimiento por los derechos humanos (Seminario, 1980)

Así mismo, Beatriz Risk, aporta importantes reflexiones acerca del contenido y la forma en el nuevo teatro. En relación con el contenido, anota:

Dando por sentado el profundo compromiso político de estos artistas, quienes desde un principio adoptaron el materialismo dialéctico como base filosófica y estructural de la realidad, pasamos al objetivo de los mismos: su función social, entendiéndose ésta como una búsqueda intensa de la identidad y de las características específicas que determinan esta identidad mediante un nuevo planteamiento del proceso histórico y social que ha contribuido a formar un carácter nacional. Así que de la realidad de los respectivos países

brotó la temática...se trata de desmitificar la historia oficial y darle contemporaneidad al narrarla con el vigor y la espontaneidad propios de la cultura popular...descubrir el mecanismo de las contradicciones que actúan en todo acontecimiento histórico. De esta forma se dan ciclos de obras alrededor de acontecimientos o personajes históricos casi todos populares, cuya importancia ha sido siempre soslayada en los textos oficiales. En Colombia se dan los siguientes ciclos: 1) La Revolución de los Comuneros contra la dominación española, en 1781. 2) La huelga bananera de 1928. 3) El periodo de la 'violencia' en Colombia, de 1948 a 1958. 4) La participación de Colombia en la guerra de Corea, 1958" (Risk 1984, pp. 14-15).

En relación con la forma, subraya:

Como ya hemos visto, en un principio lo realmente innovador en el Nuevo Teatro fue la cuestión del contenido más que de la forma y a medida que se fue ahondando en una problemática nacional propia, el mismo contenido fue dándole forma, creando sus propias estructuras. En otras palabras, la dinámica del contenido fue rompiendo con todos los cánones tradicionales de la obra de teatro, llámese aristotélica o burguesa tardía...esquemáticamente podríamos agruparlos en función a los diferentes aspectos normales que componen una obra:

1) *En la estructura de la obra.* a) División de la obra en pasajes episódicos. b) El tratamiento del tiempo...en el Nuevo Teatro se produce una 'historización consiente' de los acontecimientos al narrar el presente como al pasado y confrontarlo con un futuro y viceversa, y la acción se empieza a desarrollar al iniciarse la obra. c) Artificios épicos...el nuevo Teatro interrumpe la acción y la comenta...esta relativización de la obra teatral se logra por intermedio de sentencias, proverbios, coros declamatorios, etc. La música en especial es un excelente instrumento épico crítico. d) Los personajes. Las obras son ricas en personajes.

2) *En el montaje de las obras.* a) La escenografía. El decorado no es tan importante como el traje. Debe ofrecer mensajes concretos y sobre todo debe ser de fácil manejo. b) Los actores. Algunas veces se presentan individualmente o hablan en tercera persona y frecuentemente se salen de su papel para interpelar al público directamente (Risk, 1984 pp. 20-24, 25-26-27).

### **5.6. Pensamiento Ideológico**

Hemos aludido en reiteradas veces acerca de preocupación de Buenaventura y su teatro por aproximarse a la clase popular, por tratar problemáticas que tienen que ver contra el colonialismo cultural y dominación ejercida a partir de la cultura oficial, por el nexo entre teatro y tradiciones populares, entendidas como el rescate de los valores autóctonos propios, todos estos valores han formado parte de una militancia en la creencia de una evolución en contra de las estructuras políticas tradicionales. Por lo tanto, Buenaventura y su obra se han basado en un pensamiento marxista. Es un teatro con intenciones renovadas de las estructuras capitalistas. Con un acentuado énfasis en la lucha política revolucionaria. Teatro e ideología fue un nexo importante en su actividad. Ideología de izquierdas, por supuesto. Todos sus

planteamientos de tienen como base la superación de las contradicciones de clase, o, al menos, generar conciencia en la capa popular.

A continuación, presentaremos estos aspectos reflejados en la construcción de sus obras, motivo de este análisis, introduciendo el primer término, en algunas notas del artículo “teatro y política”, escritas por Buenaventura para la Revista Conjunto, número 22 de 1974. Aquí Buenaventura reflexiona sobre cuestiones relacionadas con teatro y cultura, sobre la ‘politización’ del teatro, sobre el teatro e ideología y, finalmente, sobre el teatro y la lucha revolucionaria. Nos advierte nuestro autor que el concepto de ‘cultura’ por sí mismo es ambiguo y de una amplitud deficiente de abarcar. Se limita, por tanto, a considerar la relación entre los llamados productos artísticos y el público en general.

Para el caso de Colombia, Buenaventura establece que esta tipo de relación es propiamente, clandestina, dado que en los periódicos por ejemplo, su espacio es limitado. Añade irónicamente, como la cultura en Colombia estrada a manera de misa negra en los lugares amos íntimos y privados, es decir, burgueses. Estos ‘actos culturales’ prácticamente no tienen relación alguna con la más general ni mucho con sus problemáticas. No hay duda que refiere a la programación cultural que se monta desde la oficialidad, donde la gente posa, copa en mano, y todos se ríen y aquí no pasa nada. Por contraste, en el teatro practicado por Buenaventura, se rompe con este esquema de frivolidad en el momento de acercarse al público obrero y popular.

El enfrentarnos a públicos que no sabían de la existencia del teatro, ni del arte, nos ha llevado a elaborar un producto artístico que resulte útil y necesario para estos públicos. Es verdad que esta ‘penetración’ (llamémosla así) no es todavía muy amplia ni muy profunda, pero en la medida que se ha producido ha logrado unas respuestas que examinadas con cuidado, resultan tan extraordinarias como comprometedoras. Extraordinarias resultan porque en estos sectores, a pesar de las condiciones precarias de quienes realizan el trabajo y de los trabajadores usuarios del mismo, se ha despertado un profundo interés. No solo la iniciativa en cuanto a exigir y a demandar el producto teatral, por nosotros elaborado, ha comenzado a crecer en esos sectores, sino que en muchos lugares, núcleos importantes de esos públicos han decidido empezar a elaborar ellos mismos el producto teatral con o sin la ayuda nuestra y utilizándolo con finalidades que podríamos llamar extra-artística, especialmente políticas y sociales propagandísticas. (Buenaventura, 1974, pp. 90-91).

Continúa Buenaventura precisando que la tradición teatral en Colombia ha sido netamente ‘política’. Encuentra al teatro misionero como una expresión más de lo político, en la medida que trataba de convertir a los indígenas, así como también califica de político el tipo de teatro que surgió durante la independencia. Cita los caso de Álvarez Lleras y el de Luis Enrique Osorio, como una expresión del teatro político del momento. Ahora en relación con el nexo teatro-ideología, Buenaventura subraya:

Está pues claro que desde el campo de los oprimidos, desde la ideología de los oprimidos y trabajando con ellos, llevamos la lucha contra la explotación del hombre por el hombre, es decir, atacamos la ideología dominante por medio de la práctica artística, mostrando los mecanismos de opresión (...) los conceptos, nuestros conceptos, enseña la estética marxista”. (Buenaventura, 1974, pp. 92-95).

En el texto de “*La orgía*” (1977) Buenaventura nos presenta, en un cuadro, la situación de una “vieja” que todos los treinta de cada mes, organiza su fiesta personal, para la cual, a cambio de comida, bebida y una mínima paga, contrata a unos mendigos que le sirven para recrear su pasado y el de sus antiguos amantes – clientes.

Esta situación contrasta con la realidad social de la Vieja, una prostituta en su juventud, que vive en la miseria, del trabajo de su hijo mudo que es limpiabotas y de lo que ella le roba para poder pagar a los mendigos.

Algunos especialistas en el Teatro de Buenaventura, enfatizan que en esta obra, el autor ha querido representar a la Vieja, a la burguesía en decadencia, en el ritual de La Orgía de los treinta un *estatus quo*, una estructura jerárquica a la que se afianza aunque de ella no quede sino meros símbolos. Unos trapos viejos que indica el nivel social del individuo, sin que importe quien esté dentro, pues son los que obligan a usar a los mendigos para sus representaciones y se corresponde a personalidades distinguibles.

El asesinato de la vieja a manos de los mendigos significa un cambio de su condición de hambrientos, pues solo así podrán apoderarse de la olla de comida. Es pues un asesinato simbólico de la representación burguesa, de sus convencionalismos, de su alarde de superioridad, de su intelectualidad, de su cultura, frente a lo popular. Veamos algunos textos:

VIEJA: *Déjate de darte ínfulas, no tienes derecho a contraer enfermedades tan delicadas. En mi tempo era una enfermedad distinguid. Ahora hay mucha igualdad*. Se refiere a la tuberculosis del mendigo 1.

VIEJA: *“¿No pueden pensar más que en comer? ¿Comer es todo para ustedes? ¿El espíritu no cuenta con ustedes? Por eso estamos en este país como estamos. Porque no se piensa en comer*

Hablarle en estos términos a quien vive en la miseria y padece hambre física...

VIEJA: *“Adoro las batallas políticas*

Es conocido por todos las guerras bipartidistas en Colombia entre liberales y conservadores, partidos políticos. Lo terrible es que en estas guerras-batallas, las victimas las puso el pueblo en su mayoría.

*En el texto de “soldados”* (Buenaventura, 1997): Dos soldados van en comisión especial a defender la patria reprimiendo una huelga. Uno de ellos tiene a su propio hermano en medio de la huelga. Por orden de sus superiores, los soldados son obligados a disparar en contra de los indefensos huelguistas.

La otra verdadera cuestión de fondo, los soldados son campesinos reclutados por la fuerza y obligados, como soldados a matar a otros campesinos. Entre ellos no existe acuerdo en lo que hacen.

Se ha subrayado que la obra es una radiografía de la corrupción del ejército colombiano, al servicio de intereses extranjeros como los de United Fruit, que es la empresa que organiza la masacre en conformidad con el gobierno.

SOLDADO 2: *¿Tienes miedo? El teniente dijo que tenían armas, pero no creo.*

SOLDADO 1: *¿por qué nos mandaron?*

SOLDADO 2: *¿No oíste lo que dijo el teniente? No quieren trabajar (...)*

SOLDADO 1: *Es una huelga.*



SOLDADO 2: *Sí pero no tienen derecho, también quieren aumento (...)*

SOLDADO 1: *Están en huelga.*

SOLDADO 2: *Y nos mandaran para acabar con la huelga.*

SOLDADO 1: *Eso es la que no me gusta: nosotros no estamos para eso*

En el texto de “A la diestra de Dios padre”, (Buenaventura, 1985). Peralta, jugador y hombre de bien, reparte lo que gana entre los pobres de su región. Favorecido con Jesús con cinco poderes sobrehumanos por su honradez, salva del infierno altísimo número de almas que se las juega con el diablo.

Lo que a Jesús le conmueve es la profunda piedad de este campesino y su limitada capacidad para hacer el bien.

Aunque la obra no presenta un contenido político tan directo y específico como las obras, no cabe duda que este aspecto esté incluido en la obra.

En el texto “*la denuncia*”, obra compleja y extensa, consideramos que toda ella es un compendio de pensamientos e intenciones políticas. Ha sido la continuidad en el arte por denunciar uno de los hechos horribles, injustos, crueles e inhumanos, como la Masacre de las Bananeras en 1928.

El conflicto central de la obra es la lucha inicial de la clase trabajadora colombiana contra un naciente régimen corporativista que niega sus derechos legales.

### **5.7. La Creación Colectiva.**

De acuerdo con B. Risk, la metodología de la dramaturgia colectiva o más conocida como la creación colectiva, es quizá, el aporte más fundamental de E. Buenaventura y su equipo, el TEC, al movimiento del nuevo teatro latinoamericano. Publicado por primera vez

en 1972, se convirtió en una herramienta básica y fundamental para todos los grupos de aquella época, a lo largo y ancho del continente,

(...) el método se fue gestando poco a poco, desde dentro, y con la práctica misma. Inicióse, en realidad, al cuestionarse la autoridad del director. De aquí surgió un primer 'colectivo de dirección', que se fue ampliando hasta involucrar a todo el colectivo en el proceso de la adaptación de una obra, como sucedió en el caso *Ubu Rey*, 1966, y en los diferentes análisis (histórico, de lenguaje y fábula) que se hicieron antes de proceder al montaje de la misma. Es por esto, que al decir de los mismos miembros del grupo, la creación colectiva nace de una necesidad. No fue el resultado de una dirección, ni de una intención... al haber tomado el camino independiente, el grupo tuvo que sistematizar el proceso para facilitar su aproximación al hecho teatral. (Rizk, 1991, p. 108-109).

Quisiéramos agregar que este apartado ha sido el más ampliamente difundido a nivel de publicaciones. Aparte de la propia publicación del TEC, que lleva la autoría de Buenaventura y Jacqueline Vidal, su mujer, de 1972, existen otras versiones, como la publicada en la Revista Primer Acto, de febrero de 1980, que José Luis Alonso de Santos recoge, después de asistir a un seminario impartido por Buenaventura en 1973, en Madrid. Por lo tanto, más que una versión en sí misma, se trata de apuntes De Santos sistematiza a posteriori.

En el mismo número citado, Buenaventura y Vidal publican "Apuntes para un método de creación colectiva". Así mismo, también se incluyó una entrevista de J. Monleón a Carlos José Reyes, titulada: "La creación colectiva y el nuevo espacio escénico". A continuación, recogemos, a modo de esquema general, las partes o niveles del método. El proceso de creación colectiva consta de varias etapas, o niveles si se prefiere: el de investigación y elaboración del texto; el de análisis crítico y división del texto, el de improvisaciones, el de montaje y finalmente, la representación ante el público, incluida la síntesis dialéctica del espectáculo.

### **5.7.1. La investigación y elaboración del texto**

Se remontan a Stanislavski y a Brecht. Propiamente, se trata del trabajo de mesa que realizan los miembros del grupo, en substitución de la anterior tarea ejecutada por el director

en solitario. Es la colectivización de la dramaturgia. Su mecanismo, en primera instancia, es la elección de un tema determinada, es la elección de un tema determinado, bien sea una época o periodo histórico, un hecho o acontecimiento, también puede ser un texto de la narrativa, del mismo teatro o de la poesía. El colectivo -actores- director se dividen en comisiones de investigación sobre asuntos sociales, políticos culturales, históricos; y los materiales de sus investigaciones contribuirán a determinar los objetivos locales, políticos, estéticos. Se improvisan los acontecimientos fundamentales, y, se selecciona entre lo que se quiere decir y lo que finalmente se dice; las imágenes resultantes se traducen en un primer texto, que para Buenaventura es la estructura de las acciones. El aspecto literario lo ejecuta una comisión de texto, o el mismo Buenaventura. El resultado se somete a crítica, pues este proceso no es cerrado. Las modificaciones suelen ser variadas antes de la presentación al público.

### ***5.7.2. La división del texto; análisis crítico***

Sirve para hacer un discurso del montaje a través de las imágenes particulares, separadas del todo. Así, se saca en limpio “un esquema de las relaciones de conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos menores y mayores, y situar claramente el conflicto central” (Risk, Beatriz. et al, año, p. 112).

#### ***La trama:***

*Determina* un orden cronológico causal de los acontecimientos asociados, en la medida que cada una genera de los otros, es decir, el contexto histórico social de la obra. Se ordenan verticalmente sobre una pizarra o el papel. Luego, los miembros del grupo construyen una fabula cronológica.

#### ***El argumento:***

Lo constituyen los acontecimientos de la trama no ya cronológicamente sino temporalmente, establecido por la obra. Los acontecimientos libres o auxiliares son los que

tienen que ver con los que tienen que ver con el desarrollo de los personajes y su materialización de la trama.

Evidenciados argumento y trama, se deduce el conflicto central de éste, se extraen las fuerzas en pugna, el protagonista, y antagonista y la motivación general o lo que se hace y provoca el choque de las fuerzas en pugna. Tanto motivación como fuerzas en pugna deben ser generales para tener un esquema amplio, que condene todos los conflictos desarrollados de la pieza. Los conflictos también tienen motivaciones particulares que deben reflejar lo general.

Estos hallazgos en el texto permiten la división del mismo en secuencias, situaciones y acciones. Una secuencia consta de situaciones y una situación de acciones. A su vez, la acción es la unidad básica del conflicto pero está también determinada por la motivación. Al cambiar la motivación, cambia la acción. La situación introduce un instante de correlación de fuerzas que varían al transformarse. En las secuencias se desarrollan alternadamente las contradicciones internas y externas de las fuerzas en pugna, es decir, las motivaciones que ocasionan el enfrentamiento directo.

### ***La improvisación:***

Es la re-escritura del texto sobre el escenario por medio de imágenes. El TEC recurre a la improvisación por analogía, llamada también, metafórica. Se trata de un acercamiento al texto a través de experiencias análogas vividas o creadas por el autor. Otro tipo de improvisación es por oposición, acercamiento al texto mediante imágenes con sentido opuesto. Las improvisaciones se inician por las acciones que incluyen el conflicto, hasta las secuencias. Unos actores improvisan, otros toman nota de las posibles soluciones gestuales, espaciales, visuales, de lenguaje, etc. Se discute el material con los actuantes. Se selecciona de modo que se vaya obteniendo continuidad discursiva virtual, polarizándola con la alternativa

y llegar a unas imágenes determinadas que muestren el conflicto general. Resultan ser mucho más trabajadas, las improvisaciones que buscan la elaboración del personaje.

***El montaje:***

Implica operaciones entre el texto elaborado por la comisión del trabajo de mesa y los resultados de las improvisaciones. Suele ser un proceso mediante el cual se cotejen las imágenes resultantes de las improvisaciones y el texto virtual. En su primera instancia es como una obra negra, un boceto que incluye funciones, acciones y causas.

Una segunda instancia toca a los personajes en función de sus relaciones dentro del texto. En este punto, el TEC ha ido más allá aún, en el sentido que las imágenes pueden tener autonomía propia como resultado de las improvisaciones y no necesariamente estar sometidas a la textualidad. Se introducen de este modo, alternativas textuales para que empalmen con las imágenes, aunque se corra el riesgo de terminar montando otra obra.

La tercera instancia conjuga todos los códigos, sonoro, gestual, visual, proxémico, aparte del maquillaje, utilería, vestuario, coreografía, etc. Hecha las combinaciones de códigos, el espectáculo está listo para la presentación a los espectadores.

***La presentación al público:***

Implica una relación de polémica, por cuanto incluye foro después de la representación- Se discute lo que la audiencia capta o no, a la vez, se sugieren cambios para futuras versiones.

**Tabla .3. Cronología De Obras Montadas Por El Tec.**

|        |                                                                       |
|--------|-----------------------------------------------------------------------|
| .1956: | Las convulsiones, de Luis Vargas Tejada.                              |
| .1957  | Petición de mano, de Anton Chejov.                                    |
|        | Casamiento a la fuerza, de Molière.                                   |
|        | El juez de los divorcios, de Cervantes.                               |
| .1958  | Tío Conejo zapatero, de Enrique Buenaventura                          |
|        | Tres pantomimas, de Mondragón y Enrique Buenaventura                  |
|        | Las habladoras, de Cervantes.                                         |
|        | En la Diestra de Dios Padre, primera versión, de Enrique Buenaventura |
|        | Sueño de una noche de verano, de E. Shakespeare.                      |
| .1959  | El canto del cisne, de A. Chajov.                                     |
|        | El oso, de C. O. Dragún.hajov.                                        |
|        | El amor de los cuatro coroneles, de P. Ustinov.                       |
|        | Historias para ser contadas, de O. Dragún.                            |
|        | Pluf el fantasma, de C. Machado.                                      |
|        | Blanca nieves y los siete enanos, de Enrique Buenaventura.            |
|        | El que recibe las bofetadas, de Andreiv.                              |
|        | Larga cena de navidad, de T. Wilder.                                  |
|        | El monumento, de Enrique Buenaventura.                                |
|        | Edipo Rey, de Sófocles.                                               |
|        | El utopista, de Enrique Buenaventura.                                 |
|        | América, de Enrique Buenaventura.                                     |
|        | Cristóbal Colón, de Enrique Buenaventura.                             |
| .1960  | A la diestra de Dios Padre, 2ª versión, de Enrique Buenaventura.      |
|        | La Cenicienta, de Enrique Buenaventura.                               |
|        | Pinocho y los tres mosqueteros, de Enrique Buenaventura.              |
|        | La zorra y las uvas, de Figeroidé.                                    |
|        | La loca de chaillot, de J. Girodoux.                                  |
| .1961  | La discreta enamorada, de Lope de Vega.                               |
|        | Llegaron a una ciudad, de Priestley.                                  |
|        | Caperucita Roja, de Enrique Buenaventura.                             |
|        | La tragedia del rey Christophe, de Enrique Buenaventura.              |
|        | El enfermo imaginario, de Molière.                                    |

|       |                                                                 |
|-------|-----------------------------------------------------------------|
| .1962 |                                                                 |
|       | La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca.             |
|       | A la diestra de Dios Padre, 3ª versión de Enrique Buenaventura. |
|       | Alí Baba y los cuarenta ladrones, de Enrique Buenaventura.      |
|       | La guariconda, de Enrique Buenaventura.                         |
|       | Jaxmín Rose, de Enrique Buenaventura.                           |
|       | Juan sin tierra, de Enrique Buenaventura.                       |
|       | El canto del cisne, de Anton Chejov.                            |
|       | Los amores de Pierrot, de J.M. Binoche.                         |
|       | Simbad el marino, de Enrique Buenaventura.                      |
| .1963 |                                                                 |
|       | Barba Azul, de Enrique Buenaventura.                            |
|       | Ha llegado un inspector, de Priestley.                          |
|       | Arsénico y encaje, de Messerung.                                |
|       | Un réquiem por el padre Las Casas, de Enrique Buenaventura.     |
|       | La Celestina, de F. de Rojas.                                   |
| .1964 |                                                                 |
|       | La fierecilla domada, de W. Shakespeare.                        |
|       | Panorama desde el puente, de A. Miller.                         |
| .1965 |                                                                 |
|       | El espantapájaros que quería ser rey, de A. Malfatti.           |
|       | Aladino y la lámpara maravillosa, de de Enrique Buenaventura.   |
|       | Edipo Rey, de Sófocles, 2ª versión.                             |
|       | Ubu Rey, de A. Jarry.                                           |
| .1966 |                                                                 |
|       | Las sirvientas, de J. Genet.                                    |
|       | La trampa, de Enrique Buenaventura.                             |
| .1967 |                                                                 |
|       | Arlequín servidor de dos patrones, de Goldini.                  |
|       | Los inocentes, de Enrique Buenaventura.                         |
|       | Los papeles del infierno, de Enrique Buenaventura.              |
| .1968 |                                                                 |
|       | Soldados, de Carlos José Reyes.                                 |
|       | El metro, de L. Jones.                                          |
|       | El fantoche de Lusitania, de P. Weiss.                          |
| .1969 |                                                                 |
|       | Seis horas de la vida de Frank Kulak, de Enrique Buenaventura.  |
|       | El convertible rojo, de Enrique Buenaventura.                   |
| .1970 |                                                                 |

|       |                                                                                                                |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|       | Soldados, 2ª versión, de Carlos José Reyes/Enrique Buenaventura.                                               |
| .1971 | Soldados, 3ª y 4ª versión,                                                                                     |
| .1973 | La denuncia, de Enrique Buenaventura.                                                                          |
| .1975 | A la diestra de Dios Padre, 4ª versión.                                                                        |
| .1976 | Vida y muerte del Fantoche Lusitano, de Weiss/Enrique Buenaventura.                                            |
| .1977 | La orgía, de Enrique Buenaventura.                                                                             |
| .1979 | Historia de una bala de plata, de Enrique Buenaventura.                                                        |
| .1982 | Opera Bufa, de Enrique Buenaventura.                                                                           |
|       | Cantaliso, de Enrique Buenaventura.                                                                            |
|       | Soldados, 5ª versión.                                                                                          |
|       | La orgía, 3ª versión.                                                                                          |
| .1984 | A la diestra de Dios Padre, 5ª versión.                                                                        |
|       | La farsa de las equivocaciones de, de Enrique Buenaventura.                                                    |
| .1986 | El maravilloso viaje de la mentira y la verdad, de Alda Fernández, Helios Fernández y de Enrique Buenaventura. |
| .1987 | El encierro, de Enrique Buenaventura.                                                                          |
| .1988 | Escuela de viajeros, de Enrique Buenaventura.                                                                  |
| .1989 | La estación, de Enrique Buenaventura.                                                                          |

### ***5.8. Algunos Trabajos Publicados, la Mayoría, todavía Inéditos.***

Enrique Buenaventura por medio de sus trabajos de investigación nos da a conocer su forma de trabajos de investigación nos da a conocer sus formas de trabajo tanto dramáticamente como actoral, mencionaremos algunas de esas investigaciones, ya que varias de estas no se han publicado.



- Teatro y Cultura: ensayo publicado en Drama Review (1.968).
- El teatro no es un lujo: ensayo publicado en Partisons (París, 1.967).
- Notas para un método de creación colectiva: publicada en Santafé de Bogotá (Bogotá, 1.978).
- La interpretación de los sueños y la improvisación teatral: publicada por la Corporación Colombiana de Teatro (Bogotá, 1.978).
- Qué es la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Cuadernos de Teatro (Bogotá, 1.977).
- Dramaturgia: Cali, diciembre 13 de 1.984.
- Metáfora y puesta en escena. Archivo del TEC (1.987).
- Actor, creación colectiva y Dramaturgia Nacional. Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República (1.985).
- Esquema general del Método de Trabajo. Medellín, (1.972).
- La dramaturgia del actor. Espacio II. 2. (1.987).
- Dramaturgia nacional y práctica social. Separata 1, Actuemos III. 17. (1.985).
- El enunciado verbal y la puesta en escena. Conjunto 77 (1.988).
- Problema, Tema, Mitema y Conflicto. Comisión permanente TEC (1.979).

## ***5.9. Análisis de las Obras.***

### ***5.9.1. A La Diestra De Dios Padre.***

6. 3.1 Datos. Fecha de escritura: En realidad, la obra es una adaptación del cuento "En la diestra de Dios Padre", de Tomás Carrasquilla, escritor colombiano (1858- 1940) de corte costumbrista. La primera adaptación data de 1958. Ese mismo año se estrenó en Bogotá, con motivo del centenario del nacimiento de Carrasquilla. Montaje a cargo de Fausto Cabrera,

quien dirigía por la época el grupo de Teatro de Cámara de la Televisión Nacional Colombiana.

Ese mismo año, un poco más tarde, es montada por el TEC y presentada en el marco del II Festival de Teatro Nacional, en Bogotá. La crítica acogió como la primera muestra de un "teatro nacional" y le otorga el primer premio.

Estrenada en España: En 1977 por el TEC, en un Colegio Mayor de Madrid. Una semana en cartelera. No fue reseñada por la crítica. (Manuel Pérez. Autores Iberoamericanos en la Escena Madrileña de la transición política: Aportaciones a una historia del teatro Iberoamericano Contemporáneo. Revista Estudios teatrales, 2, Universidad de Alcalá. Madrid. 1992.

#### **5.9.1.1. Antecedentes.**

Hemos referido que la pieza es una adaptación del cuento "En la diestra de Dios Padre", del escritor colombiano Tomás Carrasquilla. La referencia de

Carrasquilla es medieval, un auto orientado a lo cómico, lo satírico. Otro relato de características similares lo encontramos en la novela "Don segundo Sombra" (1979) del argentino Ricardo Güirales. Juan Carlos Gene la pone en escena en "El herrero y el diablo". Otra versión es "El herrero y la muerte", de Mercedes Rein y Jorge Curi, montada por el Teatro Circular de Montevideo.

#### **5.9.1.2 Síntesis argumental.**

Jesús, en compañía de San Pedro, decide bajar a la tierra a probar la honradez de Peralta, un pobre campesino jugador que reparte lo que gana jugando con los pobres de su región. Para ello, Jesús le deja unas monedas de oro en su casa, y Peralta se las devuelve. Ante su honradez, Jesús le concede cinco deseos a elegir libremente. Pedro le aconseja que se fije en lo que pide.

Las cinco peticiones de Peralta son:

1. Ganar en el juego cuando quiera.
2. Ver la cara de la muerte en frente suyo.
3. Poder de detener al que quiera en el sitio que él quiera y por tiempo que él quiera.
4. Poder jugar con el diablo sin que éste le haga trampas.
5. Poder empequeñecerse como una hormiga.

Una vez le son concedidas las gracias, Peralta se dedica a jugar y a ganar, por supuesto. Se enriquece y ayuda a los pobres. Sus familiares, la Peraltona y amigos -mendigos también se enriquecen y cambian de carácter, de actitud. Al llegar la hora de morir, Peralta pide a La Muerte que la suba a un árbol y la deja allí; cielo e infierno protestan. Baja Pedro a solucionar el asunto. Liberada La Muerte, arrasa con los vivos, los amigos de Peralta y con la Peraltona. Peralta invita al Diablo a jugar aportando las almas de treinta y tres mil millones de seres, que por supuesto pierde el Diablo. Jesús y Pedro deciden regresar para poner fin a la situación. La solución varía de acuerdo a la versión. Al final de la obra, Peralta se vuelve hormiga y se sube a la Diestra de Dios Padre por toda la eternidad.

### ***5.9.1.3 Conflicto principal.***

El objetivo de Peralta es hacer el bien, ayudar a los pobres, salvar almas, sus oponentes son La Muerte y El Diablo que aspiran a arrasar la vida y a condenar las almas.

Fuerzas en pugna:

BIEN Vs MAL      VIDA Vs MUERTAPOBREZA Vs RIQUEZA

Grafico .3.Núcleo motivacional: La ganancia.

Vs

Vs

Vs

Vs

Fuente

#### **5.9.1.4 Tema de la obra.**

La obra crea un microcosmos donde los planos que se representan, cielo, infierno y tierra están identificados culturalmente. No hay distancia lingüística o cultural entre los diversos personajes, las diferencias son económicas e ideológicas. Es eminentemente una pieza popular, festiva, que recoge temas mítico-religiosos. El tema es la generosidad de Peralta y sus poderes.

#### **5.9.1.5 Personaje principal.**

Indudablemente Peralta, el jugador del que dependen todos los pobres de la obra y su hermana, La Peralona. Hasta la última moneda se la juega

Peralta y pierde. Apuesta la casa y la pierde, pero no se desanima, está acostumbrado. Los demás personajes creen que es el fin. Al pasar Jesús y Pedro por la comarca, buscando a Peralta, por jugador que reparte entre los pobres las ganancias le ponen unas onzas de oro y él las devuelve honradamente, cuando los amigos querían quedárselas. Recibe los cinco dones. Detiene a La Muerte, vence al Diablo y gana la apuesta de las Almas. Sube al cielo, a la diestra de Dios Padre.

El autor ha puesto en un jugador como Peralta, unos sentimientos nobles, generoso. Siendo un campesino, su casa está abierta a todos. Ya en los parlamentos que a continuación citamos, se revela el corazón de este hombre y los que piensan los otros personajes de él:

PERALTA: Yo no necesito de hijos ni de mujer porque tengo a mi prójimo a quien servir. Los pobres son la familia que Dios me dio y por tuítos ellos he de responder.

EL PADRE: Con su guadaña al hombro la muerte va entre las espigas.

LA MADRE: De quién será la cosecha, ¿de la muerte o de la vida?

JESÚS: Puaquí ha de ser. Es una región de minas di oro onde domina el azar y reina el juego. Onde es muy difícil ser güeno.

SAN PEDRO: Pero eso no es güeno. Es un jugador.

JESÚS: ¡Un jugador con güeñas intenciones.!

SAN PEDRO: ¡De buenas intenciones tá emprendrao el camino del infierno!

EL DIABLO: Y por ese camino va él, pa que lo sepan, que es un tahúr y un tramposo perdido y consumao.

SAN PEDRO: ¡Uche de aquí! Señor, vusté no le debía permitir estas jugarretas al Enemigo Malo.

JESÚS: Déjalo que si haga ilusiones. Sigamos nuestro camino. Quiero que vos entendás bien la cosa pa que no vas a meter la pata. (...) (Buenaventura, pp:58-59).

SAN PEDRO: Qu'es lo que tiene en la mano.

JESÚS: Onzas.

SAN PEDRO: ¿Le va a dar onzas?

JESÚS: Se las voy a dejar púa y como quien no quiere la cosa.

SAN PEDRO: ¿Y pa qué?

JESÚS: Pa que juegue, pa que le gana a los gamonales.

SAN PEDRO: vusté no tiene arreglo. (...)133 (Buenaventura, et al., pp. 62-63).

EL CIEGO: ¡Virgen del agarradero!

LA TULLIDA: que gane

EL CIEGO: ¡Señor de la baraja!

LA TULLIDA: Que gane

EL CIEGO: ¡Santo Dios, santo Fuerte!

LA TULLIDA: Concédele la güeña suerte.

EL CIEGO: ¡Virgen de Las Lajas!

LA TULLIDA: Bendecíle las barajas.

EL CIEGO: Por la herida del costado.

LA TULLIDA: Que tenga suerte en el dado.

EL VIEJO LIMOSNERO: ¿Y si pierde?

EL CIEGO Y LA TULLIDA: ¡Que Dios nos lo conserve!

EL CIEGO: Nú ha de perder siempre.

EL VIEJO LIMOSNERO: Lleva una semana perdiendo. Yo le tuve que emprestar lo que gané limosniando pa que jugara el desquite.

LA TULLIDA: La suerte es la suerte, pero el cielo lu ha de ayudar.

EL CIEGO: Se la santidá en pepa ese hombre, el sombrero que lleva puesto parece mesmamente la aureola.

La generosidad de Peralta y sus poderes condensan casi todos los acontecimientos de la mojiganga y constituyen el tema central o núcleo de la trama, todo gira alrededor de esos hechos. Contrasta tanta buenura de hombre en un medio lleno de necesidad. Su honradez resiste prueba de fuego, incluso el acoso de sus vecinos:

EL VIEJO LIMOSNERO: ¡Conozco ese sonido! ¡Son onzas del Rey! ¡En güeña ley y en justicia, a mí me tocan esas onzas! Cada uno de estos cristianos recibió su milagro, ¡Ese es mi premio y mi regalo!

PERALTA: ¡NO toquen ni una d'esas onzas!

EL DIABLO: ¡Volvamos pal garito y las multiplicamos!

PERALTA: ¡Golvamos!

LA PERALONA: ¡Señores pelegrinos, güelvan a la tierra! ¡Aquí de los enviados de Dios y de sus ángeles! ¡Salven a mi hermano! ¡Está con las garras del pecado!

PERALTA: No con estas onzas.

EL DIABLO: Onzas son onzas, déjate de pendejadas.

PERALTA: ¡No me tentés! ¡Voy a buscarlos pa entregárselas!

LA PERALONA: ¿Todas?<sup>134</sup> (Buenaventura, et al, p. 64).

6.3 7 Espacio. La obra plantea varios espacios reales, como el garito o lugar de juegos, la casa de PERALTA, la región, el palacio, un patíbulo.

El espacio hipotético va en relación con la pieza, que tiene una forma de mojiganga que recoge las costumbres y el lenguaje de los antioqueños - Región Antioquia- Colombia, con sus exageraciones y estilo llano.

6.3. 8. Tiempo. Por el lenguaje que se habla en la pieza, el lector no colombiano, no antioqueño, lo ubicaría en un poblado remoto. De hecho, aún para un colombiano, la forma de hablar, hoy en día resulta pasada. Sin embargo, la realidad puede constatar que aún hoy es posible encontrar en el campo colombiano, formas lingüísticas que recuerden el costumbrismo.

#### 5.9.1.6 *Movimientos y progresión dramática.*

La pieza está construida en diez cuadros. El primero y el último son la presentación y despedida de la mojiganga, respectivamente.

El segundo cuadro presenta a los mendigos implorando por la buena suerte para PERALTA.

El tercero representa unos indios que han despojado de tierras y son acogidos en casa de PERALTA. Llega PERALTA, informa que ha perdido en el juego; el indio hecha las monedas que el blanco le dio por la tierra, otra oportunidad para jugar.

El cuarto viene la muerte a llevarse el hijo.

El quinto entra Jesús y Pedro buscando al apostador. Ocurren sanaciones entre los enfermos. Conceden las cinco peticiones.

El sexto, Peralta derrota a y todos los ricos en el garito.

En el séptimo, Peralta es llevado ante el rey para adivinar un sueño. Como no lo interpreta, es condenado a muerte.

En el octavo, Peralta detiene a la Muerte. Sin Muerte se arma el caos. Vuelve Pedro a la tierra y ordena a Peralta que suelte a la Muerte. Lo hace y esta arrasa

En el noveno, Peralta juega con el Diablo, gana las almas.

#### **5.9.1.7 Estructura ideológica.**

En relación con los problemas y aspectos de la realidad, la obra presenta en sus personajes tipos que se corresponden a un sector social empobrecido: el ciego, la tullida, el viejo limosnero, los indios, estos acusan haber sido echados de sus tierras:

LA MADRE: Los blancos nos echaron de la tierra y a mi hija, preñada como estaba, la tiraron al suelo y la patieron. (...)

EL PADRE: Pero tá la tierra que es lo que cuenta.

EL HIJO: El blanco que nos quitó la tierra nos dio esas monedas. Hemos mencionado su nexo con temas medievales, de modo general señalamos algunos aspectos en común:

- Hay forma teatral medieval en la parodia con la muerte que recuerda las danzas de la muerte.

- En los mitos del medievo los personajes tienen poderes sobrenaturales.

- La picaresca española es recordada por la astucia de los mendigos para vivir sin trabajar.

- Presencia de personajes como los de los autos sacramentales: el Diablo, la Muerte, el rey, Jesús, San Pedro.

- La forma de mojiganga.

6.3.11 Aspectos míticos. El hombre que juega su alma con el Diablo (Mefistófeles-Fausto). El hombre que detiene a la Muerte. El hombre que recibe dones sobrenaturales.



#### ***5.9.1.8 .Notas acerca de las cinco versiones de A la diestra de Dios Padre.***

Los estudios críticos y analíticos de la obra de Enrique Buenaventura, como hemos dicho antes, no son muy prolíficos. Ya sean estos realizados por estudiosos extranjeros o nacionales. En gran parte porque su obra completa, aún continúa sin ser publicada en su totalidad, y por lo tanto, aún desconocida, lo cual dificulta la consulta bibliográfica para cualquier investigador para el análisis de la misma. En el caso de investigadores colombianos, cabe destacar que este vacío se ha venido subsanando, a partir de los años 1990. Bien vale mencionar a María Mercedes Jaramillo y Beatriz Risk, cuyos trabajos hemos hecho referencia antes. Para el año 2000, los aportes serios y considerables, proceden de otros miembros de la comunidad académica en Colombia, propiamente de profesores e investigadores, vinculados a las principales universidades en nuestro país, como lo son, la Universidad del Valle, la Universidad de Antioquia, la Universidad Nacional de Colombia, entre otras. A este hecho o circunstancia desfavorable, hay que agregar que, al interior de las mismas universidades colombianas, las políticas para la publicación de resultados de estas investigaciones, son insuficientes. Muy probable, debido a que sean estudios humanísticos y de artes, que no producirán gran impacto en la comunidad académica internacional, para subir en los ranking internacionales de clasificación de universidades “investigadoras”. Esta situación viene a ser, mediocrementemente “resuelta” por el Ministerio de Cultura y sus convocatorias anuales para premios de trabajos de investigación originales, que incluyen la publicación de la misma. Resulta interesante agregar, que los investigadores acerca de los cuales nos estamos refiriendo, y de los cuales nos apoyamos para esta investigación, fueron en sus comienzos, miembros del Teatro Experimental de Cali, en suma, parte del elenco de actores. Tal es el caso de los profesores Gabriel Uribe, de la Universidad del Valle y Mario Cardona, que labora en la Universidad de Antioquia. Este hecho, el de haber formado parte

del TEC, les ha permitido tener acceso a documentos totalmente inéditos, así como también, a los abundantes manuscritos de puño y letra de Enrique Buenaventura que conservan otros antiguos miembros, aparte de los que la misma compañera de Buenaventura, Jacqueline Vidal, ha podido reunir en el CITEB, Centro de Investigaciones Teatrales Enrique Buenaventura, un proyecto de archivo que no ha contado con el apoyo oficial necesario para la publicación y difusión de las obras y demás escritos de nuestro insigne autor dramático. Además, por ser también nacidos en la ciudad de Cali, como Buenaventura, han podido recoger testimonios importantes acerca de los procesos de montaje y dirección del mismo Buenaventura. Justamente, para el caso del estudio y análisis de las cinco versiones de *A la diestra de Dios Padre*, lo que existe son copias mimeografiadas.

Como ya se indicó al inicio del análisis de esta pieza, Buenaventura parte de un cuento del autor colombiano, Tomás Carrasquilla (1858-1940), *En la diestra de Dios padre*, en el cual se trata el mito, en el marco de la literatura americana, del combate del hombre contra la Muerte. Al respecto, el profesor Uribe anota, con relación a *la Diestra de Dios Padre*, lo siguiente:

“Esta obra parte del cuento de Tomas Carrasquilla “En la diestra de Dios padre” en la que se toca el mito, bastante difundido en América, del hombre que detiene la muerte. Aunque algunos críticos se niegan a clasificar a Carrasquilla como costumbrista, la verdad es que el relato –que tiene como protagonista a Peralta, un ser anónimo, pueblerino, de espíritu generoso y justo-, construye un universo poblado de imágenes y situaciones que podrían estar cerca del modelo costumbrista. Carrasquilla recrea el habla popular de los pueblos de Antioquia, retrata las creencias religiosas, los oficios y costumbres y, ante todo, en este cuento en particular, transcribe, desde la imaginería popular, los espacios del cielo, del infierno, la figura de la Santísima Trinidad y, en general, produce una visualización de lo sobrenatural ligado al mundo religioso que combina de manera singular las visiones de las Sagradas Escrituras con la expresión de un arte Kitsch. (Uribe, 2011. Tesis Inédita).

### ***Primera Versión.***

No hay acuerdo entre los investigadores acerca de la fecha exacta de la escritura de la pieza. Ante todo, se hace referencia a su fecha de estreno, asunto acerca del cual tampoco hay coincidencias. Beatriz Rizk anota que fue estrenada en Enero de 1958, con motivo del centenario de Carrasquilla. Dirigida por Fausto Cabrera, con el Teatro de Cámara de la

Televisión Colombiana. Y luego en Agosto de ese mismo año, bajo la dirección del propio Buenaventura, se presenta en el Festival de Teatro Nacional de Bogotá. (Rizk, 1991). Por su parte, Mario Cardona hace referencia al estreno en Bogotá el mismo año de 1958. (Cardona, Mario, 2000. Tesis). En relación con esta misma obra, Gabriel Uribe anota:

La primera versión teatral de “A la diestra de Dios padre” fue estrenada en Manizales durante su segunda feria, en 1958, y la quinta versión en 1984. Fueron más de 25 años de lectura, revisión, reescritura de la obra considerada por el propio Buenaventura como la columna vertebral del T.E.C. (Teatro Experimental de Cali). Largo y lento proceso en el que se fue definiendo la mirada estética del maestro y en el que la realidad coyuntural del país fue permeando la obra, obligando a introducir situaciones y personajes ausentes en el cuento original de Carrasquilla. (Uribe, Gabriel, 2011. Tesis, p.46).

En coherencia con lo que hemos expuesto en el segundo capítulo de este trabajo de investigación, poco importa establecer una fecha exacta, un acta fundacional de los textos. Por el contrario, consideramos de mayor interés, comprender el sentido de los mismos y los procesos que se generaron en torno a ellos. *Para el caso de A la diestra de Dios Padre*, resulta interesante que su autor haya vencido la tentación de poner punto final a su mismo texto. Esto debido, en parte, a las mismas autoexigencias de Buenaventura consigo mismo, con su compromiso como creador y con su conocimiento de la realidad en la confrontación con su público y de sus puestas en escena. Agregamos a esto, sus alcances, conocimientos y comprensiones de las teorías de otros autores teatrales como Stanislavski y Brecht. Al respecto, Gabriel Uribe anota:

Es común encontrar, al estudiar los intrínquilos de la creación dramática, que los autores realicen más de una versión de sus obras. En estos procesos creativos se evidencia que la factura definitiva de las piezas se completa después de un arduo recorrido en el que se expresa la tensión entre el eje de selección y el eje de continuidad. O dicho mejor en palabras de Buenaventura: “El texto, como escritura, ha escogido, ha establecido su eje de selección sustitución. Ha dicho esto y no aquello, ha dejado de lado aquello que llama Brecht <alternativas muertas>” (Uribe, 2007, p.105).

Sin embargo, factores que van desde la experiencia vital de los actores que mantienen las obras en repertorio, hasta las percepciones cambiantes del público, aunado a lo anterior, la actitud autocrítica de un autor que trabaja en un contexto de creación en grupo, producen un estado permanente de insatisfacción con la versión alcanzada que genera la necesidad de

trabajar sobre “las alternativas muertas”, aquellas que no hicieron parte del eje de selección en un momento, pero pueden llegarlo a ser en otro, hasta alcanzar un nuevo texto que exprese de mejor manera ese núcleo que está en el corazón del tema de la obra. Para Buenaventura “el mito es una lengua y el relato (o los relatos) es (o son) su habla” (p. 105). En este camino, los relatos, las obras en sus distintas versiones, constituyen las diversas posibilidades de acercamiento a la “lengua” que se está por descubrir: las versiones de los relatos como formas de expresarse las variantes del mito, tendrán que ver con las versiones de los espectáculos (Uribe, Gabriel, 2011, p.47).

Lo que señala el Profesor Gabriel Uribe, entra en concordancia con los planteamientos de Jauss en torno a los problemas de la estética de la recepción y de la estética de la producción, que en Buenaventura también entran en concordancia con sus conocimientos de la semiótica teatral y sus planteamientos respecto a la estructura del texto. Siguiendo al profesor Uribe, encontramos que:

El caso de *A la diestra de Dios padre*, constituye una experiencia singular de un grupo y un autor que a través de cinco versiones, de cinco textos distintos, de cinco “hablas”, trata de encontrar la lengua mítica que los engendra. En el fondo, el problema de las versiones está en el hecho de que el acontecimiento teatral está constituido por un entrecruzamiento de enunciados de diferente orden. Uno de orden interno (los códigos que intervienen en la puesta en escena) y otros de orden externo (los textos compuestos por las lecturas de los espectadores). Buenaventura denomina a los primeros textos de escritura y a los segundos textos de lectura y re-escritura. Estos últimos son determinantes en los procesos de ampliación, síntesis, corrección de los espectáculos, procesos que como en el caso de *A la diestra de Dios padre*, llevó a la realización de sus distintas versiones: “justamente a partir de la relación del espectáculo con el público y con el grupo, como relaciones absolutamente significantes de carácter experimental en sentido estricto, hemos modificado un espectáculo varias veces (Uribe, Gabriel, 2011, p. 47-48).

La cita anterior tiene mucho que ver con los planteamientos teóricos desde la semiótica del teatro. En efecto, sin la posibilidad o pretensión de ahondar en los conceptos de los diferentes autores de esta disciplina, que no es lo que nos ocupa en este trabajo, en el capítulo 3, hemos hecho referencias a Anne Ubersfeld y sus conceptos de *semiótica del texto* y *semiótica de la representación*, (Ubersfeld, Anne, 1993). De igual manera, Patrice Pavis

hace referencia al *texto puesto en escena* y al *texto emitido en escena*, (Pavis, Patrice, 2000). Por su parte, Erika Fischer-Lichte se refiere al mismo asunto en los términos de *transformación del texto literario del drama en el texto teatral de la representación*, (Fischer-Lichte, Erika, 1999). Y se pueden encontrar referencias a este mismo tema en otros autores como Tordera, Antoni, De Toro, Fernando, Bobes Naves, Carmen, De Marinis, Marco.

Por su parte, Beatriz Rizk, en la tercera parte de su libro *La dramaturgia de la creación colectiva*, 1991, da cuenta de este hecho:

Buenaventura dirige su atención a la búsqueda teórica, al apoyo conceptual, de lo que será una etapa no concluida aún de reflexión sobre el hecho teatral. Reflexión que lo encaminará al estudio del texto teatral y sus relaciones con los demás códigos, a la esencia misma de la representación y su función, al teatro como acontecimiento inacabado que se produce en relación con otros acontecimientos políticos, culturales, históricos. Nuestro autor elaborará sus propias teorías, apoyándose, sobre todo, en la semiótica y la lingüística.... (Rizk, Beatriz, 1991, p. 208).

Para apoyar lo antes dicho, también encontramos que el Profesor Gabriel Uribe anota:

Buenaventura plantea que la existencia de versiones de un espectáculo es un indicador de las complejas relaciones entre el texto y el tema de la obra, complejidad en la que tiene que ver las referencias externas del espectador y las internas del grupo; por lo tanto, es muy posible que en la resolución de esta situación se aboquen problemáticas de orden social y estético. Como se verá más adelante, las transformaciones del texto de *A la diestra de Dios padre* obedecen a consideraciones de tipo social a partir de la pregunta fundamental: ¿Qué quiere decir la obra al público de hoy?, con otra de orden estético: ¿con qué recursos artísticos expresar esos nuevos contenidos temáticos?(Uribe, Gabriel. 2011, p. 48).

Más allá de las consideraciones teóricas en relación con la reescritura de esta pieza, cabe destacar que en su vida personal como hombre de teatro, Buenaventura hizo acopio de sus experiencias formativas para la constitución de su propia concepción estética del hecho teatral. Siguiendo al profesor Gabriel Uribe:

De aquella época no hay escritos de Buenaventura que nos permitan deducir su credo estético. Su prolífica pluma alcanzó los máximos niveles de escritura y publicación a partir de los años 70, fundamentalmente. Pero los temas, citaciones y material bibliográfico que circulaba en los ensayos de aquella *Diestra*, nos puede indicar qué inclinaciones teóricas y estéticas conformaban el imaginario artístico del elenco, el director y sus asesores.

Los antecedentes artísticos-teatrales de Buenaventura, para el momento se pueden sintetizar en tres momentos importantes:

1. Haber pertenecido al teatro carpa Mesa-Nicholls, con el que recorrió parte del país y sobre cuya experiencia hay, sobre todo, anécdotas pintorescas.

2. Haberse enrolado con la compañía del director argentino Francisco Petrone en su paso por Colombia y que lo llevó hasta Caracas donde la compañía quebró y se desintegró.

3. Su convivencia con el teatro independiente de Buenos Aires que para 1955 ya era una alternativa distinta a un teatro oficial, comercial, y que establecía nuevas formas de relación entre los miembros de los colectivos y definía para el teatro nuevos intereses intelectuales y artísticos.

En este último antecedente se concreta las primeras preocupaciones por estudiar y reevaluar los temas convencionales de la formación actoral y se reconoce la importancia de Stanislavski y su legado didáctico para actores y directores: “En la escuela se estudiaba Stanislavski. Nosotros comprábamos los libros en la librería Climent, que era de un español. Enrique nos recomendaba lecturas y nosotros conseguíamos los libros aquí o las ciudades donde íbamos de gira”. (Uribe, Gabriel, 2011, p. 49.)

Ahora bien, otra de las razones que movieron a Buenaventura para la revisión y posterior reescritura de sus obras, en particular *A la diestra de Dios Padre*, aparte de las ya enunciadas, de tipo teórico y estético, son las relacionadas con el propósito de establecer una conexión con el movimiento teatral latinoamericano, en particular con el de Argentina, país hacia el cual emigró, en la búsqueda de nuevos conocimientos y nuevas formas de hacer teatro, con un marcado énfasis político y social. Y ante todo, de un teatro no comercial. Su paso por Argentina le inspiró para su permanente búsqueda de un lenguaje teatral nuevo.

El teatro independiente argentino, a la manera de los teatros que optaron por el realismo en Europa a finales del XIX y principios del XX, se dio a la tarea de descubrir autores que no interesaban al teatro comercial ni al teatro oficial. Es posible que esta identificación de Buenaventura con el teatro independiente esté aparejada con una definición en el tema de la política. No hay que olvidar que Petrone pasa por Colombia como consecuencia de un exilio de su país por razones de su militancia en el partido comunista. Las conversaciones con Petrone pudieron motivar a Buenaventura a llegar hasta Buenos Aires y conocer de primera mano las realizaciones del teatro independiente que para aquella época, en el año 1955, estaba en la cresta de su apogeo. El estímulo para definir una nueva dramaturgia obedece a la necesidad de hablar en forma directa sobre las realidades latinoamericanas. En esta dinámica se ubican búsquedas sobre personajes, situaciones, relatos que reivindicquen lo propio frente a lo foráneo. En el cono sur del continente, desde principios del siglo XX, se había desarrollado un teatro con características propias conocido genéricamente como grotesco criollo y que tuvo innumerables y grandes autores, entre los que merece la pena destacarse a Armando Discépolo, Florencio Sánchez, Martiniano Leguizamón, Francisco Defilippis Novoa.” (Uribe, Gabriel, 2011, p. 50).

En el apartado de la Literatura de la época, concretamente para el teatro, por razones obvias, no entramos a analizar los fundamentos teóricos y estéticos de estos autores dramáticos, pero en la línea de trabajo de Buenaventura, por decirlo de algún modo, antes que él, algunos dramaturgos ya estaban encaminando su labor hacia la construcción de un

lenguaje propio, o si se prefiere, del surgimiento de un teatro nacional, con temas y problemáticas más relacionadas con la realidad y la historia colombiana. Historia no solo en el estricto sentido del término, sino también en su acepción de historia cultural. Por estas razones, la decisión de partir de una estructura narrativa, como lo es el cuento de Carrasquilla de *En la diestra de Dios Padre*, obedeció a que este autor, Carrasquilla, representaba para Buenaventura un autor que se había apropiado de las formas y costumbres populares de la sociedad antioqueña, las cuales aplica y transfiere a su obra literaria, concretamente en el cuento en mención. Por lo tanto, era un autor que permitía su “adaptación teatral”, en tanto servía de apoyo para la construcción de un teatro más nacional, en cuyo proyecto se había encaminado nuestro autor.

La posibilidad de montar “*En la Diestra de Dios Padre*”, de Carrasquilla, es una oportunidad única para cumplir con varios objetivos “programáticos” en la perspectiva de Buenaventura:

1. Nadie como Carrasquilla había expresado hasta entonces una visión tan amplia, completa y coherente que, desde lo popular, concibiera no sólo el entorno social sino también el asunto de una cosmovisión o un imaginario para darle sentido al mundo.
2. El lenguaje de Carrasquilla obedece a una observación rigurosa de la forma fonética del habla popular complementada, en el nivel semántico, con refranes y dichos que conforman un rico panorama de giros e imágenes de gran valor estético e idiomático.
3. Buenaventura rechazó siempre la imagen de Carrasquilla como un autor costumbrista. Para él, Carrasquilla abrió la puerta a la literatura moderna en Colombia con un estilo propio, creando un mundo de ficción auténtico a través de la observación y elaboración rigurosa del lenguaje.
4. Es posible que por las características de la narrativa de Carrasquilla, Buenaventura viera en ello un filón para aventurarse a construir un amplio público popular para el teatro.”. (Uribe, Gabriel, 2011, p. 51).

Esta primera versión de *A la diestra de dios Padre*, tan solo permite ponerla en relación con el propio cuento de Carrasquilla. Ya mencionamos arriba que este autor se prestaba para una “adaptación teatral”, lo ponemos entre comillas porque en efecto, el trabajo de Buenaventura en su versión teatral no consistió en una mera adaptación literal del cuento o en una ilustración del texto, tal y como lo reseñó Beatriz Rizk, que debido al hecho de no contar con una versión escrita del texto, limitación bastante comprensible por lo que ya hemos aclarado respecto a las dificultades e inexistencia de libro publicado, se limitó a seguir un

comentario de Carlos José Reyes, otro investigador teatral colombiano, que igualmente ya hemos citado antes. Al respecto, el Profesor Gabriel Uribe subraya:

“La concepción escenográfica de la obra, al igual que el texto de Carrasquilla, podría interpretarse como una contradicción entre costumbrismo (naturalismo en teatro) y una síntesis audaz de teatro moderno (no como una simple ilustración del texto). Un “pajarate” (casona semiurbana de carácter popular) configuraba el espacio fundamental de la obra, al cual se convocaba, por efecto del trabajo textual, a personajes del universo divino. La versión de Buenaventura no se puede entender como “simple adaptación”, pues en ella hay evidentes transformaciones estructurales, definición y desarrollo de personajes hacia “tipos” creíbles, enredados en una red de relaciones y conflictos más complejos que en el texto original.

Sin embargo, en el texto de Buenaventura, está muy presente Carrasquilla. Años después, el dramaturgo dirá que las primeras versiones de la obra estuvieron dominadas por el “vivo, rico y elaboradísimo lenguaje de Carrasquilla, lo que impuso a la problemática un cierto pintoresquismo”.

En efecto, los dichos, refranes y giros que utilizaron los personajes, en esencia, son tomados del cuento de Carrasquilla. Aunque este autor mimetiza el habla popular de la región antioqueña, la versión de Buenaventura amplía la búsqueda hacia la construcción de un lenguaje popular que trascienda los límites de las regiones y sus acentos característicos: “Enrique nos pedía que no imitáramos acentos. Él pedía que habláramos en lenguaje popular pero con tonos neutros”. (Uribe, Gabriel, 2011, p. 51-52).

Nos queda por decir que en el Festival de Teatro Nacional de Bogotá, la pieza obtuvo el primer premio y la crítica de los diarios de la capital declaró que con esta obra se daba inicio a paso hacia un teatro nacional.

Gracias a la acuciosa búsqueda del Profesor Gabriel Uribe, hoy podemos saber el elenco que hizo parte de esta primera versión.



| <b>Tabla.4. Reparto de la primera versión</b> |                     |
|-----------------------------------------------|---------------------|
| Peralta                                       | Luis Fernando Pérez |
| Peraltona                                     | Bertha Cataño       |
| Jesús                                         | Gustavo Mejía       |
| San Pedro                                     | Octavio Marulanda   |
| La Muerte                                     | Miguel Mondragón    |
| El Diablo                                     | J. González         |
| Leproso                                       | Efraín Troncoso     |
| Leproso                                       | Helios Fernández    |
| El tullido                                    | Pedro Camelo        |
| La Maruchenga                                 | Ana Ruth Velasco    |

En el equipo de la primera versión participaron:

| <b>Equipo técnico de la primera versión</b> |                  |
|---------------------------------------------|------------------|
| Asistente de dirección                      | Marco A. Morales |
| Diseño, escenografía y                      | Leandro Velasco  |
| Música y coros                              | Velasco Llanos   |

Fuente (Uribe,2011, p.20-54)

### **Segunda versión**

Con fecha de 1960, aparece esta segunda versión de *A la diestra de Dios Padre*, y fue presentada en París, en Abril de ese mismo año, en el marco del Festival de Teatro de las Naciones. Respecto de esta versión, los investigadores Rizk, Cardona y Uribe coinciden en sus apreciaciones en cuanto a que en esta versión se evidencia una influencia directa de los planteamientos de Bertold Brecht. De igual modo, se afirman en el hecho de que en esta versión, Buenaventura acude a la forma de la Mojiganga, que es un tipo de espectáculo en el cual se combinan música y danza, así como el entremés, todo con un carácter muy popular y carnavalesco. En el ensayo de Enrique Buenaventura “*El arte no es un lujo*”, documento mimeografiado de 1972, Buenaventura expresa:

He tenido ocasión de asistir a un espectáculo llamado mojiganga, ejecutado por los campesinos de la región de Antioquia. Este fue el punto de partida de la segunda versión. La pieza debía ser como la mojiganga, una mascarada. No debía tener nada de “natural”; todo debía ser teatral o carnavalesco. Adopté el “Abanderado” que presenta las mojigangas y pide licencia para comenzar la representación; utilicé máscaras para Cristo, San Pedro, El Diablo y la muerte, así como la música, ejecutada por los mismos actores. (Buenaventura, Enrique, 1972).

Apelamos al trabajo del profesor Gabriel Uribe, que señala otros elementos:

Para elaborar la segunda versión sobre la obra, en abril de 1960, se contó con la participación de Lucy Tejada en los diseños, Hernando tejada en la escenografía, H. Pontón en las máscaras y Luis Carlos Espinosa en la música. El subtítulo de la obra. *Mojiganga hecha por los divino y humano*, refleja la aplicación de una perspectiva bien distinta de la primera versión: *Cuento de seña Ruperta*. Remarca la tensión entre las pretensiones divinas y las contingencias de lo terrenal. Este será el mitema que se desarrollará a lo largo de las siguientes versiones y que encontrará su más fina y sintética expresión en la quinta versión. La influencia de una teoría sobre el teatro político proveniente de una sistemática lectura de Bertold Brecht, se materializará en dos aspectos fundamentales:

1.La introducción de la noción de las Mojiganga como recurso de “representación” del relato, es decir, el teatro dentro del teatro o un doble nivel de representación como una forma de metalenguaje.

2.El papel de las canciones que operan desde la perspectiva brechtiana como efecto de ruptura o distanciamiento que para el espectador trae como consecuencia el imperativo de reflexionar sobre lo que está presenciando sobre el escenario (Uribe, Gabriel, 2011, p. 53-54)

El reparto de la obra en esta segunda versión fue:

| <b>Tabla.5.Reparto de la segunda versión</b> |                      |
|----------------------------------------------|----------------------|
| Abanderado                                   | Helios Fernández     |
| Peralta                                      | Luis Fernando Pérez  |
| Peraltona                                    | Berta Cataño         |
| Jesús                                        | Edilberto Gómez      |
| San Pedro                                    | Octavio Marulanda    |
| La Muerte                                    | Miguel Mondragón     |
| Diablo                                       | Pedro Martínez       |
| Leproso                                      | Miguel Mondragón     |
| Tullido                                      | Humberto Arango      |
| Viejo Limosnero                              | Mario Ceballos       |
| Ciego                                        | Efraín Troncos       |
| Maruchenga                                   | Lucy Martínez        |
| Mujer del Medico                             | Fanny Mickey         |
| Sepulturero                                  | Carlos H. Castrillón |
| Vieja Beta                                   | Yolanda García       |
| Sobrina                                      | Aída Fernández       |
| Mujer del viejo rico                         | Fanny Mickey         |
| Marido de la mujer                           | Humberto Arango      |
| Moza                                         | Aída Fernández       |
| Mendigo 1                                    | Humberto Arango      |
| Mendigo 2                                    | Efraín Troncoso      |
| Mendigo 3                                    | Iván Montoya         |
| Mendiga 1                                    | Aída Fernández       |

En el equipo técnico de la segunda versión participaron:

| <b>Equipo técnico de la segunda versión</b> |                        |
|---------------------------------------------|------------------------|
| Escenografía y vestuario                    | Hernando y Lucy Tejada |
| Música                                      | Luis Carlos Espinosa   |
| luces                                       | Pablo Garcés           |

### **Tercera versión**

Estrenada en el Teatro Sucre, de la ciudad de Quito, Ecuador, en Mayo de 1962. Para esta versión, se añade el subtítulo de: “*Mojiganga hecha por lo divino y lo humano*”. En Junio de ese mismo año, la Editorial Tercer Mundo, de Bogotá, la publicó. También se incluyó en la Antología: *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, editado por Carlos Solorzano, Fondo de cultura económica, México, 1964. El montaje de esta versión se hace al regreso de Enrique Buenaventura de París, ciudad en la cual tuvo oportunidad de ver al Berliner Ensemble. Esta experiencia le sirve para afianzar sus ideas estéticas brechtianas, aplicadas al contexto colombiano y su opción por un teatro político. Los años sesenta en Colombia fueron propicios para la reflexión de los principales acontecimientos de la década anterior. Entre esos acontecimientos, figuran el problema de la violencia de los años 40 y 50, la creación del frente Nacional en 1958, que fue un acuerdo político entre los dos partidos tradicionales en Colombia, El Liberal y El Conservador, para alternarse en el Poder cada cuatro años y poner fin a la llamada época de la Violencia, que a fecha de hoy 2015 aún no termina. Y el otro acontecimiento importante, la Revolución Cubana, en 1959. Estas circunstancias históricas se entrelazan con una insatisfacción general entre la nueva generación de los 60, respecto a las viejas formas del arte, en particular el teatral. Por lo que Buenaventura recurre con mayor vehemencia a los planteamientos brechtianos para concebir sus puestas en escena. A parte de haber sido publicada esta versión, como ya hemos señalado arriba, resulta de sumo interés el acceso privilegiado que tuvo el Profesor Gabriel Uribe a una copia del libreto original que usaron los actores para este montaje, en el cual se consignaron los cambios efectuados durante

el montaje de la misma. Dichos cambios se refieren, en su mayoría, a la reformulación de los textos de las versiones anteriores, en el sentido que hace mayor claridad y referencia al problema de la religión católica y a las condiciones económicas capitalistas en Colombia. Al respecto, el Profesor Gabriel Uribe escribe:

“Aunque el texto fue publicado por Ediciones Tercer Mundo en junio de 1962, las referencias se harán al libreto personal del actor Luis Fernando Pérez, pues en él están consignados, con notas de su puño y letra, los cambios que sufrió la obra en el proceso de montaje.

Todo parece transformaciones temáticas de la obra se produjeron en esta tercera versión y se hicieron, fundamentalmente, en el trabajo sobre el escenario a partir del texto presentado por Buenaventura. El libreto del actor Luis Fernando Pérez, conservado en el archivo personal de Aída Fernández, se convierte en una pieza documental de gran valor en tanto que registra los cambios que hay entre el texto publicado y el que recibieron los espectadores mientras la obra estuvo en cartelera.

Los cambios fundamentales aparecen en la escena de la presentación de la mojiganga y refleja el tránsito de una visión más o menos costumbrista en el manejo de los temas de las coplas iniciales hacia una copla de mayor profundidad política y filosófica. El significado de estas coplas se mantendrá, en términos generales, en las subsiguientes versiones de la obra con algunos cambios menores en la forma y en la designación del personaje que les canta o narra, pero conservando y quizá acentuando su radicalismo político.

A continuación se presenta la copla original y la corrección del libreto del actor Pérez:

Abanderado:

Pido permiso, señores,

Para aquí presentar

Esta vieja mojiganga

De gente de mi lugar.

(Texto que cambia)

Que prosiga la comparsa

Para poderles mostrar

“En la diestra de Dios padre”

Que es mojiganga ejemplar.

(Cambia por)

Aquí van a ver ustedes

La lucha del bien y el mal:

Reparen en los detalles

Y miren en general,

Que el mal tiene cosas buenas

Y maldades la bondad.

Peralta:

Atención nobles señores

Y las damas del decoro

Que esta vez voy a contarles

Un cacho que no es de toro

(Cambia por)

Esta es la historia de un hombre

Que quiso el mundo arreglar,

Si el mundo no se arregló

¿Quién diablos lo arreglara?

Diablo:

Si es mentira

Pan y harina,

Si es verdad,

Harina y pan...

Oídos del mundo oí

El cuento que contarán.

(Cambia por)

¿Qué puede hacer una vela

En medio e la tempestá?

¿Qué puede algún alma buena

Contra toda la maldá?

San Pedro:

El saber es entender

Y el entender es saber,

Dicen los viejos ancianos.

Oigan bien para aprender,

Para que cuando se ofrezca

Cuenten como yo conté.

(Cambia por)

Entre el mundo de allá arriba

Y este mundo de acá abajo

Las cosas se están poniendo...

Que yo no entiendo un carajo

La Muerte:

Todo el mundo se serena

Cuando me pongo a cantar,

Porque donde canto yo  
 Silencio... y mandar callar.  
 (Cambia por:)  
 Se creyeron que quitando  
 A la pelona de en medio  
 De este gran desbarajuste  
 Se le iba a encontrar remedio.  
 Pero necesita el juerte  
 Del débil para vivir  
 Y el débil para existir  
 Ha de pelear con el fuerte  
 Y entrambos para seguir  
 Necesitan de la muerte.

Se nota que el sentido de las coplas define con mayor precisión el rol de cada personaje en la trama de la obra. Así mismo, se abandona drásticamente el carácter de saludo y de cortesía de las coplas de las primeras versiones para transmitir los motivos conflictuales que la obra manejará en su desarrollo. Podría afirmarse, entonces, que a partir de esta versión la obra optará con claridad por los planteamientos políticos del conflicto superando los posibles rezagos “costumbristas” del cuento original.

Se puede verificar, a partir de las anotaciones y tachones del librero de Pérez, que la obra, desde la segunda versión, empieza a quitarle protagonismo al abanderado, convirtiendo en acción lo que él narraba. Estos cambios denotan, así mismo, el empoderamiento de la obra como pieza de *teatro* y no sólo como escenificación de un cuento. En las siguientes versiones, con ser que la participación del abanderado es muy importante, sus intervenciones son

bastantes limitadas, en cuanto a número de apariciones, pero fundamentales como *cortes* de la acción en una perspectiva decididamente brechtiana.

Fue estrenada en el Teatro Sucre de Quito el 28 de mayo de 1962 con el siguiente reparto:

| <b>Tabla.6.Reparto de la tercera versión</b> |                        |
|----------------------------------------------|------------------------|
| Abanderado                                   | Adolfo González        |
| Peralta                                      | Luis Fernando Pérez    |
| Peraltona                                    | Berta Cataño           |
| Jesús                                        | Helios Fernández       |
| San Pedro                                    | Edilberto Gómez        |
| La Muerte                                    | Miguel Mondragón       |
| Diablo                                       | Alejandro Buenaventura |
| Leproso                                      | Miguel Mondragón       |
| Tullido                                      | Humberto Arango        |
| Viejo Limosnero                              | Mario Ceballos         |
| Ciego                                        | Danilo Tenorio         |
| Maruchenga                                   | Ana Ruth Velasco       |
| Mujer del Medico                             | Fanny Mickey           |
| Sepulturero                                  | Carlos H. Castrillón   |
| Vieja Beata                                  | Yolanda García         |
| Sobrina                                      | Aída Fernández         |
| Mujer del viejo rico                         | Lucy Martínez          |
| Marido de la mujer vieja y                   | Humberto Arango        |
| Moza                                         | Mónica Stalens         |
| Mendigo 1                                    | Danilo Tenorio         |
| Mendigo 2                                    | Carlos H. Castrillón   |
| Mendigo 3                                    | Iván Montoya           |
| Mendiga 1                                    | Aída Fernández         |

### **Cuarta versión**

Esta versión data de 1975 y fue presentada en la Plaza de Bolívar, en la capital colombiana, Bogotá, en el marco del Festival Nacional del Nuevo Teatro. Ya han transcurrido trece años de la tercera versión. Tal y como hemos mencionado antes, en esta etapa, la de los años 70, el Movimiento Teatral Colombiano se organiza gremialmente, en torno a la Corporación Colombiana del Teatro, CCT, por sus siglas. Y se afianza una nueva etapa,



históricamente conocida como el Nuevo Teatro Colombiano. Este movimiento se rigió y guió por unos planteamientos específicamente políticos, de tendencia izquierdista, por la búsqueda y construcción de un teatro popular que diera cuenta de los problemas y necesidades a nivel nacional. Y el método de trabajo de los grupos giró en torno a la Creación Colectiva, acerca de lo cual el TEC aportó con su formulación teórica. Por estos años, el TEC logra una independencia, cuenta con sede propia y orienta su productividad artística al tratamiento de temas relacionados con la lucha de clases. En relación con los cambios respecto de las versiones anteriores, básicamente se refieren a subrayar el conflicto social de la pieza y puesto en relación con la sociedad colombiana de la época, en la lucha de clases. Continuamos apoyándonos en la investigación del Profesor abril Uribe:

“La transformación fundamental de esta versión reside en el carácter del personaje protagónico: Peralta ya no es un humilde trabajador de la tierra sino un jugador empedernido que reparte las ganancias del juego entre los necesitados. Algunos de ellos están alojados en su pajarate a disgusto de su hermana la Peraltona. Al iniciarse el relato, Peralta lleva una semana perdiendo, lo que hace más crítica la situación en su casa. Por supuesto, la crisis, la situación extrema, como detonador de la historia es más evidente aquí en las otras versiones.

Otro elemento altamente significativo en esta versión es la introducción de un grupo de personajes provenientes del campo y con una ascendencia indígena. Estos personajes llegan a la casa de Peralta después de haber sido despojados de sus tierras con violencia y engaños.

En esta versión se introduce, igualmente, la escena del Justicia Mayor que prende al hijo del viejo indígena acusado de rebeldía. Esta escena, que termina con la intervención del abanderado, plantea la difícil situación en la tierra y la necesidad de la intervención divina. Se construye en un ambiente de zozobra por la amenaza constante de la muerte que acecha entre las espigas. Se acusa a Peralta como posible encubridor de actitudes de rebeldía contra el Rey

y se plantea, por tanto, un principio de conflicto social en una clara concepción de lucha de clases.

El proyecto de Peralta (y el divino) se realizará, en esta versión, multiplicando las onzas a través del juego en condiciones de cierto peligro, pues debe convivir con malandrines de toda calaña en el bajo mundo de los garitos. Los protegidos, curados por milagro, se convierten en sus guardaespaldas, para lo cual se “camuflan” de discapacitados limosneros en un simpático juego de apariencias falsas propias de la concepción barroca. Igualmente, la muerte interviene en la escena del garito con una apariencia de “una vieja mendiga silenciosa”. Por otro lado, la intervención del personaje banquero imprime una dinámica al conflicto en tanto que esta nueva fuerza represente el motor de la vida social al crear la ilusión de la realización de los sueños de los personajes con el mecanismo de ahorro y préstamo de dinero. Este “banquero” se descubrirá, al final de la escena, como el diablo disfrazado que busca también medrar de la nueva situación financiera creada por la participación de las onzas de Peralta en la dinámica de circulación de dinero. Al finalizar la escena, el diablo y la muerte se revelarán mutuamente sus verdaderas identidades y acordarán seguir participando en el juego, tratando de tergiversar el “plan divino”, para lo cual la muerte asumirá en adelante una nueva apariencia: Ministro del Rey.

La escena de Peralta con el Rey, que en las anteriores versiones sólo está relatada en el nivel verbal por otros personajes, se representará por una corte formada por personajes grotescos: un Rey deforme con un pesado vientre escurrido y unas zancas flacas y cortas, grandes cachetes y papada.

Por último, esta versión introduce a modo de intermedio un entremés denominado *Entremés de la Vida y la Muerte.*”

En el reparto de la cuarta versión participaron:

| <b>Tabla.7.Reparto de la cuarta versión</b> |                      |
|---------------------------------------------|----------------------|
| Abanderado                                  | Helios Fernández     |
| Peralta                                     | Luis Fernando Pérez  |
| Jesús                                       | Liber Fernández      |
| San Pedro                                   | Jaime Cabal          |
| Diablo                                      | Diego Vélez          |
| La Muerte                                   | Nelly Delgado        |
| Peraltona                                   | Gladis Garcés        |
| Viejo Limosnero                             | Guillermo Piedrahita |
| Ciego                                       | Gilberto Ramírez     |
| La Tullida                                  | Hilda Ruiz           |
| Maruchenga                                  | Hilda Ruiz           |
| La Madre                                    | Aída Fernández       |
| El Padre                                    | Óscar González       |
| El Hijo                                     | Ricardo Duque        |
| El Vicario                                  | Diego Vélez          |
| Pajarraco                                   | Conrado Arana        |
| Banquero                                    | Diego Vélez          |
| Ministro                                    | Nelly Delgado        |
| Rey                                         | Iván Montoya         |
| Hijo del rey                                | Hilda Ruiz           |
| nodriza                                     | Aída Fernández       |

### **Quinta versión**

Se estrenó en Cali, el 28 de Diciembre de 1884. Han transcurrido nueve años de la cuarta versión. Para estos años, la beligerancia política del grupo, y del Movimiento Nuevo Teatro Colombiano, ha quedado atrás, y con esto, las características de los años 70. Como hemos indicado antes, Buenaventura se ocupa de nuevas concepciones teóricas, como la semiótica y la lingüística. Así mismo, Buenaventura crea el Programa de Teatro en la Universidad del Valle.

“Se podría afirmar que la quinta versión es una depuración casi total de los diálogos y escenas coloquiales que pueden llevar a alguna remembranza del carácter folclórico o costumbrista del cuento original. Es la versión que, en palabras de Beatriz Rizk, se ha

asumido una tendencia *minimalista*, en cuanto al texto se refiere. Se ha concentrado el conflicto entre las entidades más que entre los personajes. En términos generales, la obra se presenta en el marco de una situación de juego de apuestas en las que todos los personajes participan como apostadores. Los espacios se condensan de una manera extraordinaria, pues ya parece que no existe un espacio “representando” ya que todo el espacio de la acción se lo ha tomado el espacio de la “representación”. Los personajes, aunque tienen un ámbito espacial que los caracteriza: Peralta/tierra, Jesús/cielo, Diablo/infierno, no hay indicaciones escénicas que obliguen a una construcción referencial de estos espacios. Por ejemplo, cuando Peralta recibe los dones del cielo, están presentes e intervienen, construyendo correlatos, el Rey, el Diablo y la Muerte.

De esta manera, la quinta versión, podría afirmarse, es la versión más teatral de todas en tanto que deslinda sus vínculos con la narrativa del cuento, construye un espacio no figurativo y ubica la narración y los conflictos en espacios sólo concebidos como efectos de la libertad creativa en los espaciosos límites de la teatralidad.” (Uribe, Gabriel, 2011, p. 63-64.)

En el reparto de la quinta versión participaron:

| <b>Tabla.8.Reparto de la quinta versión</b> |                                          |
|---------------------------------------------|------------------------------------------|
| Peralta                                     | Gabriel Uribe                            |
| Jesús                                       | Nicolás Buenaventura                     |
| San Pedro                                   | Jaime Cabal                              |
| El Diablo                                   | Aicardo Bonilla                          |
| La Muerte                                   | Nelly Delgado                            |
| Peraltona                                   | Gladis Garcés                            |
| Viejo Limosnero                             | Pedro Zapata                             |
| El Ciego                                    | Gilberto Ramírez                         |
| La Tullida                                  | Hilda Ruiz                               |
| Maruchenga                                  | Jacqueline Vidal                         |
| La Madre                                    | Aída Fernández                           |
| El Padre                                    | Helios Fernández<br>Enrique Buenaventura |
| El Hijo                                     | Julián Rodríguez                         |

|            |                      |
|------------|----------------------|
| El Vicario | Aicardo Bonilla      |
| Pajarraco  | Nicolás Buenaventura |
| Banquero   | Aicardo Bonilla      |
| Ministro   | Nelly Delgado        |
| Rey        | Otoniel Romero       |

En el equipo técnico de la quinta versión participaron:

| <b>Equipo técnico de la quinta versión</b> |                     |
|--------------------------------------------|---------------------|
| Escenografía y                             | Oscar Muñoz         |
| Música                                     | Adolfo león Renjifo |
| Luces                                      | Pablo Garcés        |

## 5.9.2. Soldados.

### 5.9.2.1 .Datos

. Personajes: Soldado 1, Soldado 2, Boga, Tamborilero.

**Fecha de escritura:** Esta obra fue escrita y estrenada en 1966 por Carlos José Reyes. En un principio, "La Casa de la Cultura", que actualmente es el "Teatro La Candelaria", fue la agrupación quien la llevó a escena.

En el año 1968, "la obra" es motivo de reescritura por el TEC bajo el método de la autoría colectiva y posteriormente, ese mismo año, estrenada en Cali por el colectivo de Enrique Buenaventura. Los miembros del grupo de dramaturgia colectiva fueron el mismo Carlos José Reyes, E. Buenaventura, Jacqueline Vidal. Jorge Herrera, Sergio Gómez, Gilberto Ramírez, Guillermo Piedrahita, Helios Fernández. Se publica en 1968 también.

**Estrenada en España:** En 1977, por el TEC, en un colegio mayor de Madrid. Una semana en cartelera. No fue reseñada por la crítica. (Manuel Pérez. Autores Iberoamericanos en la Escena Madrileña de la Transición política: Aportaciones a una historia del Teatro Iberoamericano Contemporáneo. Revista estudios Teatrales, 2, Universidad de Alcalá. Madrid, 1992.)

### 5.9.2.2. Antecedentes

#### 5.9.2.2.1. Temáticos

En la obra "*Soldados*", Reyes partió de la novela "*La casa grande*", escrita en 1962, por Alvaro Cepeda Zamudio. Esta novela ha sido considerada una de las tres novelas claves dentro de lo que se ha llamado la nueva novela en Colombia. Le siguen "*La hojarasca*" (1955) de García Márquez y "*Respirando el verano*" (1972), de Héctor Rojas Brazo.

El procedimiento de Reyes consistió, básicamente en la adaptación de varios capítulos de la obra de Cepeda Zamudio, que a su vez, inició una serie de piezas en torno a uno de los acontecimientos más sangrientos en la historia de los trabajadores obreros del país, se trata de la masacre de las bananeras, de 1928. (Ver apartado El teatro del siglo XX colombiano).

#### 5.9.2.2.2 Estéticos

Por la década de 1960 expone Peter Weiss su teoría del teatro-documento Weiss, Peter. Notas sobre el teatro documento. En: *Escritos políticos*. Barcelona, Lumen, 1976. Aquí: pp: 99-110. A grandes rasgos, la teoría de Weiss propone un teatro en el que la fábula es reemplazada por el proceso histórico, utilizando para su graficación en la escena el material documental auténtico, tomando directamente de la fuente original, preferiblemente sin mediatizarlo.

De acuerdo con esto, los personajes dejan de ser individuos para ser nada más que signos de fuerzas sociales. Ya no es presentado el personaje aislado, como fenómeno psicológico individual, sino como parte constitutiva de un grupo social.

La actitud hacia el público es didáctica. Se trata de un tipo de teatro de movilización política. Sensibilizar a la clase obrera por medios de explicaciones políticas. Se busca impactar, de concienciar, de buscar la reacción del público, por la vía más directa posible... Por ello, hay que dejar de lado la ilusión en pro del documento. La fábula es una evasión para Weiss.

Para el caso de la obra "*Soldados*", Buenaventura y su equipo del TEC, en su proceso de escritura colectiva, retoma la perspectiva de Weiss en el sentido de incluir en la pieza documentos del caso de la huelga de las bananeras, como el pliego de peticiones, los telegramas del general, del presidente, etc.

### **5.9.2.3 Síntesis argumental de la obra.**

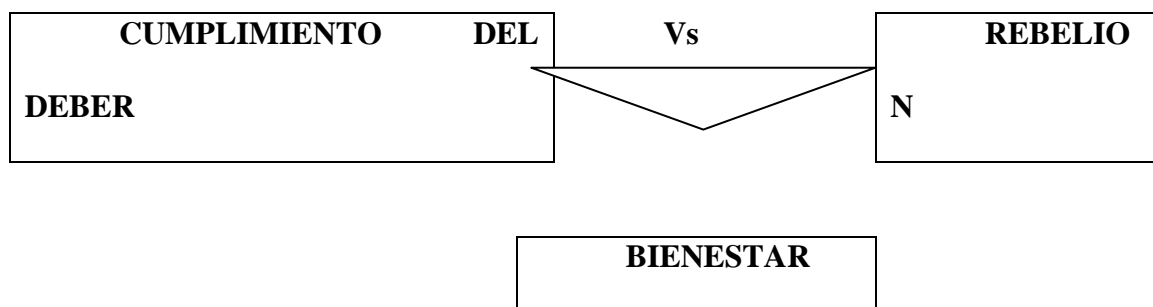
Los soldados 1 y 2 son destinados en comisión especial a defender la patria reprimiendo la huelga en las bananeras. El Tamborilero y el Boga representan respectivamente a la autoridad y al pueblo, a la vez, sirven de contrapunto a los Soldados.

### **5.9.2.4. Conflicto principal**

El cumplimiento del deber como militar a la patria y ejercer la represión armada contra los de su propia clase, los campesinos / obreros.

**Fuerzas en pugna:** Cumplimiento deber vs. Rebelión.

### **Gráfico.2. Núcleo motivacional: El bienestar.**



### **5.9.2.5 Conflicto secundario.**

Entre el soldado 1 y el soldado 2 no hay el mismo grado de convencimiento en las acciones - órdenes recibidas. Constantemente y durante toda la obra, el soldado 1 se opone a

reprimir la huelga. Considera que es un derecho de los obreros y que la misión del soldado no es acabar con las huelgas.

Por el contrario, el soldado 2 es más decidido en la acción. Cree que los obreros representan un peligro para la patria si persisten en su actitud de huelga.

*Soldado 1 vs Soldado 2:*

SOLDADO 1: He estado pensando en lo que nos puede pasar

SOLDADO 2: ¿Tienes miedo? El Teniente dijo que tenían armas, pero yo no creo.

SOLDADO 1: ¿Pero por qué nos mandaron?

SOLDADO 2: ¿No oíste lo que dijo el Teniente? No quieren trabajar. Se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.

SOLDADO 1: Es una huelga.

SOLDADO 2: Sí pero no tienen derecho; también quieren que les aumenten los jornales.

SOLDADO 1: Están en huelga.

SOLDADO 2: y nos mandaron para acabar con la huelga.

SOLDADO 1: Eso es lo que no me gusta; nosotros no estamos para eso.

SOLDADO 2: ¿No estamos para qué?

SOLDADO 1: Para acabar con las huelgas.

SOLDADO 2: Nosotros estamos para todo. A mí me gusta haber venido. Yo no conozco la Zona, y estar en comisión es mejor que estar en el cuartel. No te pasan revista, no te llaman a relación, no te pueden meter al calabozo. (...) Buenaventura, Enrique, Teatro inédito, año, pp: 168-169).

SOLDADO 2: Lo que pasa es que tú tienes miedo.

SOLDADO 1: Qué voy a tener miedo.

SOLDADO 2: ¿Entonces por qué te preocupas?



SOLDADO 1: Porque si es una huelga, tenemos que respetarla y no meternos.

SOLDADO 2: Ellos son los que tienen que respetar.

SOLDADO 1: ¿A quienes?

SOLDADO 2: A nosotros, a las autoridades.

SOLDADO 1: Nosotros no somos autoridades, nosotros somos soldados. Autoridades son los policías.

SOLDADO 2: Está bien, pero los policías no sirven, por eso nos mandan a nosotros.

SOLDADO 1: Lo que pasa es que los policías no han podido con ellos.

SOLDADO 2: Tú tienes miedo.

SOLDADO 1: Qué vaina... que no tengo miedo. Lo que pasa es que no me gusta esto de ir a acabar con una huelga.

SOLDADO 2: No tienen derecho.

SOLDADO 1: Puede que tengan razón.

SOLDADO 2: No tienen razón.

SOLDADO 1: Tú qué sabes.

SOLDADO 2: El teniente dijo.

SOLDADO 1: El Teniente no sabe nada.

SOLDADO 2: Eso sí es verdad. Ayúdame a exprimir la manta. <sup>122</sup> (Buenaventura, Enrique, Op. cit. pp:169-170).

#### **5.9.2.6. Tema de la obra.**

La obra "*Soldados*" recrea el conflicto que viven los soldados al ser llevados para reprimir la huelga en las bananeras de la United Fruit Company en la costa atlántica colombiana, episodio que termina en masacre de los obreros.

### **5.9.2.7 Estructura Formal.**

Descripción de la obra: "*Soldados*" es una pieza, en un solo acto. Un texto condensado, dinámico, de las imágenes más significativas de los hechos ocurridos durante la huelga de las bananeras en 1928. Nos informa cómo los campesinos son obligados a pagar servicio militar y después a ser obreros y cumplir con las tareas de los huelguistas. Esta organización del campesino, en civil y militar, crea conflictos internos que rompen la solidaridad de clase y lleva irremediablemente al enfrentamiento, en beneficio de la compañía extranjera y del gobierno. A través de la superposición de imágenes, la obra proyecta en una doble línea, las contradicciones de los soldados, obligados a disparar contra su gente y el temor de los jefes militares a la desobediencia de los soldados y de la posibilidad de confraternizar con los huelguistas. Acusa la alienación mediante la disciplina militar que los prepara y entrena para defender la patria y la bandera. Revela la nostalgia de uno de ellos por su condición de campesino y las ambiciones del otro como soldado de carrera que acepta los "valores" de la milicia.

Se percibe una identidad reprimida y no liberada. La obra presenta un planteamiento directo del momento histórico, sí en cambio, una visión crítica de la realidad. Mediante la evocación, llegan al espectador imágenes relevantes de los hechos.

Se presentan los niveles documental - textos históricos como el pliego de peticiones de los huelguistas; telegramas del general, del presidente, etc., - el político y el personal - en los soldados, todos ellos integrados conscientemente. Se subraya la incompreensión de los soldados en la participación de los hechos. En contraste, el Boga y el Tamborilero amarran coherentemente la historia a un nivel de sentido trascendental, lógico.

La corrupción de los mandos superiores del ejército queda latente, palpable, como también su conducta crapulosa, viciosa, lujuriosa y el celo con que hacen cumplir lo que ellos no cumplen. Solo el uniforme les resguarda, y el rango, por supuesto. Son unos vendidos.

El poder ejecutivo — presidente - se revela como inconsciente, inconsecuente, irresponsable con sus conciudadanos.

Las autoridades locales - Alcalde, Gobernador, Inspector laboral -, son maniatados y neutralizados por los manejos ilegales, turbios de la Compañía extranjera que soborna, intimida y amenaza con la invasión militar a militares, trabajadores, al país, respectivamente.

En el aspecto económico, queda patente la explotación de la empresa de sus "trabajadores", la ilegalidad de condiciones laborales, peor, la inexistencia de estas de acuerdo a normas nacionales, internacionales.

Su expansión continental es abrumadora, la explotación de todos los recursos naturales, monopolio de los ferrocarriles, el control de los productos del mercado, impidiendo el florecimiento del comercio nacional, la libre circulación de mercancías, la libertad de compra.

El desequilibrio en cuanto a ganancias - utilidades y pago de mano de obra es escandaloso. La ausencia de servicios sociales, salud, educación, etc.

#### **5.9.2.8 Personajes**

Prácticamente los cuatro personajes, soldado 1, soldado 2, Tamborilero y Boga son imprescindibles. Como principales si que estarían los soldados 1 y 2, en tanto que el Boga y el Tamborilero, secundarios.

El soldado 1 se nos presenta como el más consciente y consecuente de la situación, a fin de cuentas, en el conflicto está involucrado un hermano suyo que fue en busca de trabajo. Existe identificación de clase, procede del campo. El soldado 2 se identifica con el poder, quiere ascender, tener éxito, sin importar los medios, aunque sea la represión, el uso de la fuerza. Es inconsciente, irreflexivo.

Es evidente que los motores por razones de una lógica dramática por una división - oposición de los conflictos de la pieza, introducen a dos soldados, ambos campesinos pero en

el fondo ambos soldados están atenazados por las mismas obligaciones, los mismos temores, las mismas incertidumbres, con sus más y sus menos. Comparten el mismo origen, son campesinos, alienados, embrutecidos por falsas doctrinas, falsos ideales.

Esta pieza presenta características especiales, únicas, en la medida en que los actores están obligados a representar varios personajes dentro de un mínimo de tiempo para hacer la transición de uno a otro. Proceso de condensación que es obligatorio en tanto el conflicto de la huelga va trazando direcciones imprevistas.

Los cambios de rol, de campesino a soldado, de soldado a obrero, de obrero a soldado, producen una pérdida de la propia identidad. El desplazamiento de objetivos, emociones, cambios del "gestus", constituyen una gran dificultad actoral, un dominio y conocimiento de las técnicas del actor a fin de que la representación sea impecable.

La constante transformación exige una preparación previa intensa, un estudio de cada personaje riguroso.

#### ***5.9.2.9. Espacio.***

Constantemente hay una pluri-significación del espacio. Desde el inicio, la obra sugiere un campo de maniobras, de entrenamiento militar. Pero, de un modo imprevisto para el espectador, estos soldados se dirigen a éste para anunciar lo que van a ver:

SOLDADOS: ¡Soldados! Historia de una huelga. (cita)

Este primer ejemplo nos sirve para ilustrar que en el texto, el concepto de espacio es variable. Su variabilidad está concatenada de acuerdo a las categorías de la noción de espacio descritas por Pavis (Pavis, 1998, P. 175)., el espacio dramático, el espacio escénico, el espacio escenográfico, el espacio gestual, el espacio interior.

Las didascalias no precisan con exactitud lugares específicos. A cambio, indican, en algunos casos, la acción escénica, como por ejemplo, "hablar al público", "el otro personaje", "representar a otro personaje", "indicaciones de empezar a trabajar", etc.

De acuerdo con esto, las dificultades en torno a la espacialidad de la obra son palpables.

En términos prácticos, el texto enuncia un campo de entrenamiento militar, las plantaciones, los obreros en la plaza del pueblo, los soldados trabajando en las plantaciones, etc. la reproducción material de todos estos espacios sería imposible. De modo que el trabajo de los actores incluye precisión en esta dirección. Manejo de signos específicos que ubiquen al espectador.

#### **5.9.2.10 Tiempo**

El problema del tiempo en la obra "*Soldados*" también plantea serias dificultades. Volviendo a Pavis<sup>125</sup> (Ibídem, pp: 476-477)., el tiempo es de dos tipos: *tiempo escénico*, ligado al desarrollo del espectáculo y vivido por el espectador, confrontado con la representación. El *tiempo dramático*, ligado a la ficción de lo que habla el espectáculo, lo que ocurre, ha ocurrido y ocurrirá.

Consideramos que es el segundo tipo de tiempo donde la obra exige un cuidado conflicto laboral que tardó cinco semanas (Risk, et al., año, p. 185) de suspensión de labores. Por lo tanto, la misma condensación de la que hemos hablado antes, a nivel textual opera de la misma manera. La historia de la huelga mezcla en el texto el tiempo de los soldados en el cumplimiento de una misión, sus tiempos, particulares, ficticios con el tiempo amplio de la historiografía y de la crónica.

En este sentido, los personajes del Boga y el Tamborilero "relatan incidentes del conflicto social latente, captando el ambiente general en los dos grupos dominantes en la pieza" (Jaramillo, et al. año, p. 249).

### ***5.9.2.11. Movimiento y progresión dramática.***

Hemos anotado que la obra inicia con el entrenamiento de los soldados; se produce un corte, van hacia el proscenio y avisan al público su cometido, contar la historia de una huelga a la que son enviados. Continúa la acción narrando las particularidades de cada soldado, nos informan su extracto social, campesinado, que han sido expropiados de sus tierras - los padres -, viven prácticamente en condiciones feudales, víctimas de terratenientes - latifundistas, con el choque de intereses y generacional con sus familias.

Cuentan cómo han sido reclutados obligatoriamente y cómo uno de los hermanos emigra a la zona bananera en busca de mejores condiciones laborales que promete la empresa y su trabajo en el campo.

Un segundo momento informa cómo son enviados a la zona para reprimir la huelga. Se introduce información exacta sobre el capital de la compañía, la compra de territorios en el continente, sus ganancias y sus miserables pagos.

De lado gubernamental, se reproduce un discurso demagógico del presidente a favor del capital extranjero, de los empréstitos - deuda externa- y de la creación de puestos de trabajo.

Un tercer momento introduce el conflicto entre los dos soldados - discuten sobre la legalidad - ilegalidad de huelga. De su papel que los enfrentará a los obreros.

Un cuarto momento presenta el pliego de peticiones de los obreros. La llegada de los soldados a la zona. La carta del gerente de la empresa "solicitando" al presidente de la república su intervención.

Un quinto momento presenta las negativas de la empresa al pliego de peticiones. El enfrentamiento obreros - soldados. Las movilizaciones propagandísticas del movimiento obrero, las inventivas sobre la presencia de comunistas en al huelga. Movilización de las tropas.

Un sexto momento informa del monopolio del transporte de la empresa. De las condiciones de hambre de los soldados, de la corrupción de al.os jefes militares. El inspector cuenta de la actitud de negociación de los huelguistas, de la intervención del gobernador y del desprestigio que hace la empresa, en común acuerdo con el general de la zona, para desacreditar el movimiento. A la vez, se manifiesta la sordidez del pueblo en contraste con la buena vida de los oficiales.

Un séptimo momento avisa del informa militar sobre el crecimiento del movimiento y su envergadura. En respuesta, el presidente otorga poderes plenos al general para emplear "métodos" necesarios. Se intercepta al gobernador y se le previene de un intento de asesinato - Falso - . Los soldados ocupan posiciones estratégicas en la plaza, donde han reunido a los huelguistas para "dialogar" con el gobernador. Se emite una declaración oficial de ilegalidad del movimiento, tildándolos de malhechores, incendiarios, asesinos, por el general. Plazo ridículo de cinco minutos para que la multitud desaloje la plaza. Orden de disparar. Orden de bayonetas. Orden de poner los cadáveres en trenes y arrojarlos al mar.

Un octavo momento de recuento de la noche anterior, en que general y oficiales, borrachos, amenazan con disparar a los soldados desde la segunda línea si no cumplen órdenes. Proceso de guerra soldado 2 por supuesta deserción. Degradación soldado 2, ascenso soldado 1; subida alimentación soldados. Estado de sitio. Alza de precios e impuestos a los obreros posteriores a los hechos, consejos de guerra. Condenas. Falsos testigos de la United Fruit. Denuncia de representantes liberales del Magdalena. Anulación sentencias. Hegemonía conservadora de prestigio. Concesiones de la empresa extranjera. Felicitación del gobierno del general.

#### ***5.9.2.12 Estructura ideológica.***

Hemos hecho referencia en páginas anteriores al conflicto de la huelga de las bananeras. Se trató de un hecho histórico, diciembre de 1928. Sus protagonistas, los obreros

de la United Fruit Company, empresa norteamericana, que explota escandalosamente a los obreros, soborna a los políticos y militares, manipula el movimiento obrero, se infiltra entre los huelguistas y organiza en combinación con los militares, la masacre. La historia del movimiento obrero colombiano, a rasgos generales se remonta al siglo **XX**, concretamente a Bogotá, con la creación de las sociedades democráticas de Artesanos. Sin orientación ideológica o política concreta, únicamente como medida de protección contra los comerciantes.

En 1878 se da la primera huelga de ferrocarriles. En 1884 la de trabajadores del Canal de Panamá.

En 1924 se crea el Grupo Comunista y se organiza el Primer Congreso Obrero.

Época de influencias de las revoluciones rusa y mexicana. "Pugnas" intestinas por el control del movimiento obrero. El mismo año de 1924, primera huelga del sector petrolero contra la Tropical Oil. El gobierno se alía con los extranjeros.

En 1925 se crea la Confederación Obrera Nacional. Segundo Congreso Obrero. Más tarde la Confederación se llamará Partido Social Revolucionario (PSR) que apoyará dos importantes huelgas: en 1927, de nuevo contra Tropical Oil, disuelta a tiros. La segunda, en 1928, la de las bananeras. En la obra misma se incluyó el pliego de peticiones de los obreros:

**BOGA:**

1. Que se nos reconozca como trabajadores de la Compañía por medio de un contrato de trabajo y se termine con los capataces, de acuerdo con las leyes colombianas.

2. Que se nos pague el descanso dominical, se nos reconozcan los accidentes de trabajo y el servicio médico, tal como exigen las leyes colombianas.

3. El salario mínimo, que en la actualidad es de 80 centavos, pedimos que se aumente en un 50 por ciento.



4. Que se construyan escuelas, de acuerdo con las leyes colombianas, ya que la única escuela que había se ha convertido en un bar.

5. Que se acabe con los comisarios de la Compañía y el pago en vales y se permita abrir tiendas y comprar lo que uno pueda donde uno quiera.

La Ciénaga, octubre 6 de 1928. Firmado por todos los representantes de la Unión Sindical de Trabajadores de la Compañía.<sup>128</sup> Buenaventura, Enrique, Op. cit. pp: 170-171.

La negativa a estas demandas por parte de la empresa, también han sido consignadas en la obra:

TAMBORILERO: En lo referente al aumento de salarios, que trata el punto cuarto del pliego de peticiones, no pudo ser aceptado por la Compañía por no ser un problema de ella sino de los contratistas. Es algo que está sometido a la ley inexorable de la oferta y la demanda y ni la Compañía, ni el presidente de la República, ni Dios, ni el diablo pueden hacer nada contra esa ley. (...) (cita).

TAMBORILERO: (*Al los soldados*) Tenderse... Levantarse... Tenderse... Levantarse... A los vagones... Carrera Mar... Un... Dos, Un ... Dos... (*Al público.*) En lo referente a los comisariatos de la Compañía, cuya suspensión se pide en el punto quinto del pliego de peticiones, fue rechazada porque atenta contra la misma ley que invocan los peticionarios, o sea, la ley inviolable de la libertad de comercio (...).

BOGA: (*Al público.*) Si pedimos contratos colectivos es porque queremos trabajar, pero no en las condiciones que a ellos les dé la gana.

TAMBORILERO: (*Al público.*) En lo referente a contratos colectivos, exigidos en el punto octavo del pliego de peticiones, fueron negados, por la imposibilidad material de ajustarlos a la práctica. (Buenaventura, et al., año, pp: 173-174)

En relación con la tradición estética se ha enfatizado que los hechos fueron tratados inicialmente en la novela, "*La casa grande*", de Alvaro Cepeda Zamudio. García Márquez lo registra en las novelas, "*La hojarasca*", y, en "*Cien años de soledad*".

Teatralmente, "*Los frutos masacrados*", de Néstor Madrid no recoge los hechos. Y con "*Bananeros*", Jaime Barbin hizo otro tanto.

Se ha incluido bibliografía en páginas anteriores para ampliaciones necesarias

## **5.9.4. La Orgia**

### **5.9.4.1. Datos**

Escrito en 1.968: Conjuntamente con la colección "Los papeles del infierno".  
Publicada: Ese mismo año, en la "Revista Casa de la Cultura", Bogotá. Estrenada en 1.968:  
Con ella participó el TEC en el Festival Nacional de Teatro en Bogotá, llevándose galardones entre ellos "al mejor grupo con la obra nacional" Entró a formar parte del repertorio del TEC.

En 1977 se escribe una segunda versión. En 1982, la tercera. Estrenada en España en 1975.

La Orgía fue exhibida en sala comercial por grupo independiente: el texto, 'cruel juego escénico' dotado de 'vigor y personalidad', resultó favorecido por una puesta en escena que intentó 'ajustarlo al clima de transición español' de lo que resultó un éxito tan claro como merecido. (Pérez, p.199).

### **5.9.4.2. Antecedentes.**

En "La orgía" confluyen el grotesco, lo esperpéntico, lo carnavalesco y lo ritual. Puede decirse que antecedentes lejanos son las *fêtes de fous* medievales, donde se parodian los actos litúrgicos y la clase baja ocupa el lugar de los poderosos, acompañados de sátiras.

En 1971, Pierre Mazars afirma que pertenece a la transición barroca latinoamericana. Mendigos asesinan a una prostituta: La aventura sórdida no se circunscribe a los límites siniestros de un tugurio; es absolutamente evidente, es el vínculo de un símbolo social. Las referencias Les Abysses de Papatakis, Les Bonnes de Genet y sobre todo a Viridiana, de Buñuel, son patentes, pero el elenco de Cali vive el drama con un frenesí, una furia cuya espontaneidad nos hace olvidar la ausencia de originalidad del tema. Esos méndigos, esos enanos tienen el aspecto grotesco y pesadillesco de "Los caprichos de Goya" (Mazars, 1971, p.p. 227-228).

### **5.4.9.3. Personajes**

Vieja, Mendigo 1, Mendigo 2, Mendigo 3, Enana.

#### 5.4.9.4. Síntesis argumental

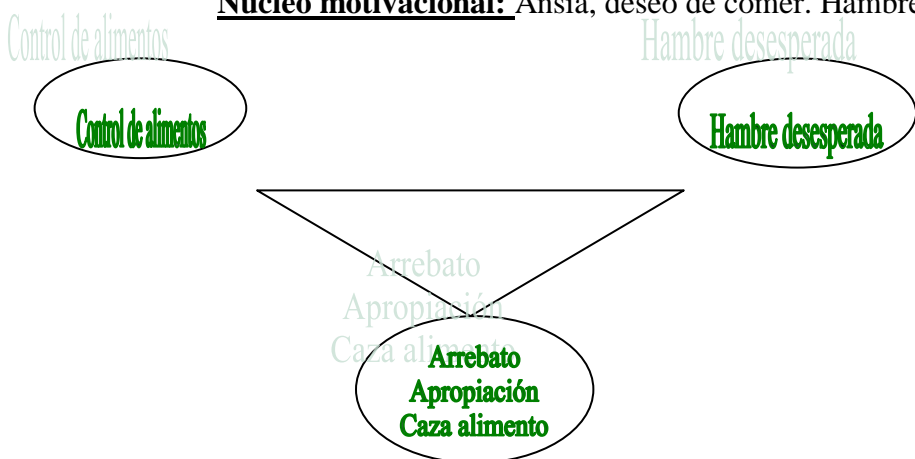
Todos los treinta de cada mes tiene lugar la “Orgía de los 30”, mezcla de fiesta, ritual, ceremonia, que organiza una vieja prostituta en compañía de tres mendigos y una enana, pagados con dinero que la vieja roba a su hijo mudo, un lustrabotas. El trabajo de los mendigos y la enana, es representar para la vieja los papeles de amantes del pasado y el de la iglesia (obispo) respectivamente. A cambio, recibirán comida, bebida y la paga, que siempre es causa de discusiones, regateos y enfrentamientos entre los mendigos. Finalmente, acosados por el hambre, los mendigos intentan apoderarse de la olla de comida, pero, la vieja se interpone ferozmente, hiere de una cuchillada al mendigo 1 y el mendigo 2 y 3 acusan de asesina, a la vez que, por la espalda y con lo que simboliza un báculo, la enana golpea en la cabeza a la vieja, al caer, la golpean y apuñalan. En silencio, devoran la comida y cuando se disponen a requisar la habitación, la enana avisa de la aproximación del mudo. Todos escapan. Entra el mudo contando dinero; al ver a la vieja muerta, alcanza el prosenio y pregunta al público mediante gestos, ¿Por qué ocurrió eso?.

#### 5.4.9.5. Conflicto principal.

El hambre física que padecen los mendigos frente a la posibilidad de saciarla que representa la olla de comida, celosamente y agresivamente custodiada por la vieja, que utiliza como medio para sus manipulaciones.

**Fuerzas en pugna:** Vieja Vs mendigos/enana.

**Núcleo motivacional:** Ansia, deseo de comer. Hambre.



#### 5.4.9.6. Conflictos secundarios.

A. Al inicio de la obra, la vieja discute con el mudo (madre e hijo) sobre el dinero perdido de éste. El mudo sabe que la madre la roba, pero la vieja lo niega. Mediante señas, le

indica la cantidad que le ha quitado, pero la vieja admite solo una parte. Esta discusión revela el odio que la vieja siente por el mudo, le llama: “mudo de mierda”, “imbécil”; le echa en cara el haberlo parido y desconoce que sea el mudo que la sostiene y quien finalmente pague la orgía de los 30. Utiliza el recuerdo del padre para domesticar al mudo, que todavía siente veneración por él. Lo obliga a ser lacayo y a que represente uno de sus amantes, pero no tolera el contacto con el mudo. Lo considera un castigo divino. Pero también juega con sus sentimientos, solo quiere su “generosidad”. Alude a su “diablo”-pasión y al de sus amantes, y recuerda como el niño mudo lo espiaba. Finalmente, se identifica ante el mudo como otro mendigo que utiliza a otros mendigos para su diversión. Ante el enfado del mudo, le llama “celoso” y le manda a la calle, a su humilde trabajo de limpiabotas.

**B.** La cuestión de la paga por asistir a la orgía de los 30. Es una discusión que planten los mendigos una vez que entran en la casa. La vieja hace caso omiso, los mendigos insisten pero ésta amenaza con contratar otros mendigos, pues abundan. Finalmente, aceptan de mala gana y la vieja paga aún menos.

**C.** Se deriva de lo anterior, pues cada mendigo intenta cobrar más que los demás. Incluso, comer más que el otro. Por lo tanto, es un subconflicto entre los mendigos, por dinero y por comida, por más; por supuesto.

**D.** Un cuarto subconflicto, estaría relacionado por el público en la medida que los personajes de la obra, desde el inicio, se dirigen al público, con palabras y con acciones concretas, con juicios y preguntas, con miradas y gestos.

Para ilustrar estos conflictos secundarios, incluimos los textos tal como vienen escritos en la obra:

***Caso a: Vieja Vs mudo.***

VIEJA: Yo que sé donde lo escondiste. Siempre la escondes en los sitios más raros y me acusas a mí de habértela robado. Siempre la misma cosa. Dios nuestro señor que está allá y nos ve, sabe que no te robo la plata. Quien sabe donde la metiste, avaro. Te come la avaricia. *(Pausa. Vuelve a acicalarse. Su hijo, el mudo, gruñe furioso buscando por todas partes. Se dirige al público y acusa a su madre lo que él gana lustrando zapatos).* Además, si utilizo algunos de esos centavos no me los robo. Tengo derecho a ello porque lo he engendrado y parido y sostenido del todo al todo. Soy madre. *(El mudo se vuelve donde ella y le reclama de nuevo la plata).* Lo que pasa es que estás celoso. Celos... celos, te comen los celos. ¿Cuánto hace? Ay, deja eso de la plata. Óyeme. ¡Qué va a oír, es sordo como una tapia! Dios me castigó con esta carga. ¿Cuánto hace? ¿Treinta...cuarenta años? ¿Cuarenta y cinco? Cuarenta y siete tal vez...tú estabas igualito, naciste así *(el mudo le hace señas de que le robó treinta y cinco pesos)* ¿treinta y cinco?, no es cierto. Te saqué veinte infelices pesos para la orgía de los 30. Veinte miserables pesos. Mudo de mierda. Ahora va a decir que es él el que me sostiene. Si no fuera por la generosidad de ellos, si, si, de esos que odias, de esos que te dan celos, me moriría ingrata en esta mazmorra. *(Pausa. Vuelve a acicalarse. El mudo gruñe con una rabia impotente, le hace señas de que la mataría, de que le torcería el pescuezo.)* Serías capaz. *(Pausa. Sigue acicalándose, peinando pomposamente sus grises cabellos.)* ¿Cuánto hace? ¿Cincuenta años tal vez? ¿Cincuenta

ya? No te robé treinta y cinco, tomé veinte para la orgía de los treinta. Hoy toca orgía. Y no me digas nada. Hablas mucho (*Pausa*). Que va a hablar. Es mudo como piedra. (*Pausa*) Tu padre, míralo. (*El mudo sonríe beatífico. Tiene veneración por el padre. Contempla el retrato. Su rabia se evapora.*) Era el hombre más hablador del mundo. Cómo se le movía el bigote... Todavía se le mueve, me parece. (*El mudo gruñe.*) Hasta de él tienes celos... (Buenaventura, p. 158).

### **Caso b: Vieja vs Mendigo 1.**

"MENDIGO 1: ¿Hoy cobro un peso con treinta?

VIEJA: ¿Por qué?

MENDIGO 1: Vivo más lejos; tengo que tomar bus.

VIEJA: Jacobo iba en coche. Berlina inglesa"<sup>92</sup>(Ibidem, p. 159).

### **Vieja vs Mendigo 2.**

MENDIGO 2: Desde hoy cobro uno con cincuenta por las orgías de los treinta.

MENDIGO 2: He dicho que de ahora en adelante cobro uno con cincuenta por cada orgía de los treinta.

MENDIGO 2: Si no estás dispuesta a pagarlos, entonces me desvisto. (*Hace amago de desvestirse*).

MENDIGO 2: Entonces me desvisto. (*Se quita el abrigo.*)

VIEJA: Asqueroso, malagradecido. ¿Quién te hizo sacar de la cárcel? ¿A quién le debes la libertad? ¿Cuánto vale tu libertad?

VIEJA: ¿Y después qué?

MENDIGO 2: Y después se come peor en cada orgía...<sup>93</sup>(Ibidem, pp. 158-159).

### **Caso c: Mendigo 1 vs Mendigo 2.**

MENDIGO 1: Es muy caro, señora, está abusando.

MENDIGO 2: Lambón.

MENDIGO 1: Es cierto, señora. (*Al mendigo 2.*) No piensas en otra cosa.

MENDIGO 2: Es que sufro del estómago.

MENDIGO 1: Es un materialista, señora. (*Al mendigo 2.*) Yo estoy pidiendo uno con treinta y tengo que tomar bus.

MENDIGO 2: (*Acercándosele.*) Infeliz, ¿quieres que cuente otras cosas tuyas?<sup>94</sup>(Ibidem, pp. 158-159).

### **Caso d. Personajes obra vs Público.**

(*El Mudo le hace señas de que se gasta la plata con esos asquerosos. Le escupe, escupiendo hacia el público*).

VIEJA: *(Mirando al público con unos destartados binóculos que le pasa el mendigo.)* Mira, allí están. Cada uno con su vidita privada bien cerrada con llave... Han venido a No ver. No quieren ver. Por eso vienen. Si vieran me asustarían. ¿Estarán muertos? No. Allá hay uno que se mueve. Es fulano de tal, lo mantiene fulana de tal que es amante de tal por cual. Mira esa. *(Le murmura infinidad de cosas al oído al Mendigo. Los dos ríen.)*. Mira la otra. *(Le pasa los binóculos. El Mendigo mira. Le devuelve los binóculos y le dice una sarta de cosas al oído. Tantas que ahora tose)*. Viejo puerco de mierda, tose para el otro lado. *(Mira con los binóculos)*. Y aquél, aquél. Oh, aquél. *(Le dice cosas al oído al Mendigo. Los dos empiezan a reír cada vez más al.o. El Mendigo señala a alguien en el público y ríen violentamente. De pronto la Vieja corta la risa y le baja el brazo al Mendigo)* No señales, se dan cuenta.<sup>95</sup> (Ibidem, pp. 153-156-157).

#### **5.4.9.7. Tema de la obra.**

El poder que emana del control de los alimentos por parte de la vieja y obliga a los hambrientos a negarse a sí mismos, al aceptar, por necesidad, asumir otras identidades, opuestas en forma total a lo que ellos mismos son.

El eje semántico fundamental está trazado por los polos: hombre – comida. Es el hambre el que mueve a los personajes (mendigos) y, a la vez, el que la vieja utiliza a su favor, para satisfacer su necesidad de diversión, de regreso al pasado, el suyo, donde existió al menos, una vida diferente de la actual miseria.

El hambre utilizada, explotada, en beneficio personal, a costa de otros, considerados inferiores por tener y padecer hambre física. Hambre que, deliberadamente, se prolonga en el tiempo - el de la "fiesta"- para asegurarse un mayor- el de la recreación, de la ilusión de un tiempo mejor.

Pero, también, es el hambre el detonante de la acción final: el asesinato de la vieja por parte de sus "invitados pagados".

Por primera vez los mendigos ejecutan una acción determinante, violenta, en común acuerdo, dejando al margen rencillas personales, haciendo causa común frente al enemigo que se interpone en su camino hacia el cumplimiento de las necesidades básicas, el alimento.

La obra presenta una abigarrada problemática, rica en contradicciones dialécticas. Por esto mismo,

Es polisémica y abierta a diferentes descodificaciones. Penny Wallace, entre otros, ve en la vieja a Colombia. Los mendigos representan la Iglesia, la aristocracia, el ejército, la burocracia, las potencias extranjeras que explotan la nación; y el hijo mudo, que es robado para sostener la "orgía", es el pueblo colombiano que calladamente soporta la explotación y la miseria (Jaramillo)

En función de los conflictos antes mencionados, del tema de la obra, de las relaciones entre los personajes, la estructura de la pieza plantea varios niveles para la construcción de la ficción- ilusión- realidad, niveles que en buena medida, para efectos de una puesta en escena, hay que analizar, considerar:

1. El de los actores que representan una obra - La orgía -.
2. El de los personajes dentro de la obra que representan otra, el ritual impuesto por la Vieja y sus recuerdos.
3. Una vez investidos por su rol, los metapersonajes dentro de la metaobra transgreden el espacio escénico convirtiéndose, a su vez, en el auditorio del mismo público.
4. El público, en carne y hueso, al que se dirigen constantemente los personajes.

Ahora, todos estos niveles están yuxtapuestos, por medio del diálogo, operándose la transición entre un nivel a otro dentro de una misma acción.<sup>97</sup> (Risk, Beatiz. Et. al.,pp: 168-169).

Sin lugar a dudas, estos niveles planteados por la pieza, condicionan otros aspectos \_ de igual importancia, como lo son la caracterización y construcción de los personajes, su importancia, o mejor, división en principal y secundarios, el espacio, el tiempo, y la misma progresión dramática.

#### ***5.4.9.10 Personaje principal.***

La Vieja constituye el motor de toda la obra. Es ella quien organiza todos los 30 días, la reunión, la orgía. Es quien "contrata", por decirlo así, a los otros personajes (mendigos). Además, es quien conduce la acción, quien va marcando las acciones de los otros personajes, desde el inicio da qué hacer al Mudo y a cada uno de los Mendigos que van llegando.

Además, organiza la re- presentación, tiene preparados los vestuarios para los personajes que representarán sus mendigos. Incluso, pareciera que ya hubiese ensayado con ellos, pues da la orden tajante: "Empieza"; ante lo que el Mendigo 1 se comporta como autómatas y entra en el juego. Aún más, recuerda a los mendigos cómo deben actuar, comportarse, en función de sus amantes - personajes del pasado. En síntesis, es la protagonista.

En buena medida, La Vieja, puede considerarse una directora de teatro. ¿Coincidencia con el autor? Hay otro indicio que la relaciona con Buenaventura: La Vieja alude, en el principio (p. 152) a su viaje en tren por la Pampa, a Sudamérica, y aún más, en la página 161,

menciona explícitamente a la Argentina. Lugares que como hemos anotado, fueron parte de la juventud de Buenaventura.

Aparte de esto, es La Vieja a quien el autor ha concedido un "conocimiento más elevado", pues habla de lugares geográficos, históricos, de política, de higiene personal, de moral... Se ha "codeado" con gente de clase en su pasado de prostituta, incluso con extranjeros... ¿gringos?... balbucea el inglés y ha enseñado a los otros mendigos, el latín. "Posee don de mando, autoridad."

Los otros personajes la ven como a una loca. Están convencidos que cada mes está peor. Se burlan de ella. Y si no fuera por la paga y la comida, no acudirían.

El único ayudante de La Vieja es El Mudo, pero ella hace de él otra víctima. Al final, es el Mudo quien paga, quien produce.

En síntesis, La Vieja está segura de sí misma. Su edad no representa para ella un impedimento. No la detiene en sus propósitos. Aún conserva cierta agilidad. Es dura con los otros personajes, imponente, autoritaria.

Corrosiva en su lenguaje, ofensiva. Egoísta. Cruel. Prácticamente, la sublevación de los mendigos la pilla de sorpresa. No la esperaba. Y ha sido el golpe a traición de la Enana que la ha derribado.

#### **5.4.9.11 Espacio.**

El texto no menciona ni describe uno determinado. Alude a un sillón viejo en el que ella está sentada, ante un espejo. Más adelante, ordena que pongan la mesa. Es todo. ¿Se trata de una casucha, rancho, chabola? Al respecto, Vargas Bustamante (Vargas 1991, p.50), anota citando a Jaramillo

De carácter realista, aunque la escenografía apenas se insinúa sin terminarse completamente. Buenaventura nos cuenta que en sus puestas en escena ha prescindido casi totalmente de la escenografía, llegando así a un tipo de "teatro pobre"; sin embargo hay que tener en cuenta que el teatro realista necesita un mínimo de decorados bien realizados para dar la apariencia de realidad. La escenografía de "La Orgía" tiende a ser pues "imperfecta", a salirse del realismo hacia planteamientos de tipo "simbólico". El espacio hipotético de la obra: Como hemos dicho, es polisémico, "que sintetiza y reproduce todos los mecanismos del poder que van desde el plano familiar, al social, el militar y al neocolonial, y hacen experimentar al oprimido, la aceptación y la sumisión frente al mecanismo opresor, (...) (Jaramillo, p. 229).

De acuerdo con esto, es todo el conjunto de la sociedad de clases colombiana.

"La Orgía" hizo parte de la colección de nueve obras cortas, en un solo acto, que Buenaventura escribió en 1968 y que recibieron el título de: "Los papeles del infierno". Se trata de una teatralización de la violencia en Colombia, período comprendido entre 1948 y 1957.



En un estilo esperpéntico, Buenaventura proyecta una sátira mordaz de la sociedad colombiana. Critica a la injusticia social, a la corrupción, a la explotación, consentida por y desde las élites en el poder y de la clase alta.

Los personajes son gentes del común, material y espiritualmente desahuciados por el sistema. Un sistema descompuesto desde sus instituciones que la representan. Seres deformes, física y moralmente; alienados pero no deshumanizados.

Por la vía expresionista, Buenaventura presenta teatralmente los efectos y causas deformadores y deshumanizantes de la violencia como conducta aprendida. Mediante el grotesco, asistimos a unas convenciones sociales desgarradoras.

En estos cuadros, el autor rompe con la lógica argumental, con la reproducción verista de la realidad, con el lenguaje teatral convencional. Los personajes están representando papeles infernales, no son héroes, sino seres reducidos, grotescos, inhumanos, víctimas marginadas de la sociedad y victimarios igualmente grotescos. (Jaramillo, p. 196).

#### **5.4.9.12 *El tiempo de la obra.***

En sentido hipotético, lo mismo que para el caso del espacio, está delimitado por los años de la violencia, que como hemos señalado, fueron tiempos difíciles, tanto en el campo como en la ciudad. La obra transcurre en un sector urbano, marginal, en un tiempo que en el momento de cumplirse las expectativas de La Vieja, da marcha hacia atrás, hacia su pasado menos miserable, pero miserable a la vez, pues ninguna vida de prostituta es deseable. Existe una simultaneidad que para la psicología encajaría en el concepto de "locura" pero no se trata de una Vieja Loca: Sabe lo que hace. Es complejo tratar el tiempo en una obra que no aluda de forma concreta y precisa a él.

Los pocos indicios indican que se trata de una mañana de un día cualquiera. El Mudo se va a trabajar de limpiabotas, horario usual en Colombia para el oficio. La vieja por su parte espera, sentada ante el espejo.

Tiene sus harapos listos, sabe que es fin de mes, ha preparado la comida, por lo tanto, se trata del mediodía, aproximadamente. El hecho que el Mudo regrese, indicaría que vuelve a almorzar.

Como se aprecia, para la Vieja, el tiempo se cruza, entre el presente y el pasado. Los demás personajes lo viven como cualquier ser normal.

Como lector, se percibe una distancia con respecto al tiempo presente, pero no muy lejano, pues el hambre, la manipulación, la miseria, la degradación, aún existen. Por lo tanto, hay una actualidad en la obra: todavía estremece.

#### **5.4.9.13 *El movimiento y la progresión dramática.***

Es *incremento*. La obra inicia con la discusión entre el Mudo y la Vieja. Hay una relativa calma en La Vieja que contrasta con la agitación del mudo. Al salir El Mudo, La Vieja recupera su tranquilidad: está esperando. Con la llegada de cada mendigo, la obra va subiendo de ritmo, contrastan los diversos objetivos. La Vieja quiere una "buena representación", los Mendigos comer cuanto antes. El momento de clímax es la pelea por la olla de comida, donde la Vieja hiere al Mendigo 1 y entre todos la asesinan. Pausa para saciarse de comida. Finalmente, agitación para escapar de la escena del crimen.

Hemos hablado de lo grotesco, de lo esperpéntico de la obra, pero también del ritual, de la ceremonia: todas estas categorías estéticas imprimen su sello en determinados momentos de la obra, marcando con él momentos, transiciones que crean expectativas en el lector.

#### **5.4.9.14 *Estructura ideológica.***

Hemos subrayado que "La Orgía" perteneció al conjunto de obras en un solo acto titulados "Los papeles del infierno", escritos en 1968 con motivo del período denominado "La violencia en Colombia", 1948-1957. Es este marco, en este contexto y en este orden de ideas, la labor dramaturgica de Buenaventura se nos presenta con propuestas rupturistas en cuanto al tratamiento de los temas de la violencia, en ellos. Todo intento de buscar una lógica argumental al interior de las obras puede convertirse en un callejón sin salida, sobre todo si se tiene en cuenta que la realidad ha sido transformada, estetizada, por esto, nos encontramos una reproducción verista de la misma.

Los problemas y aspectos de la realidad que son tratados en la obra no tienen que ver con la historia oficial, de ahí la dificultad para ubicarlos e identificarlos.

Estas obras - Los papeles del infierno -, rompían con la concepción de que la violencia era un hecho aislado, protagonizado por unos bandoleros que en regiones apartadas del campo producían "masacres" por maldad. La violencia de estas obras penetra en el interior de la problemática del país, tanto en el campo como en la ciudad, y desarrolla un "mural" sobre las diferentes formas de la lucha de clases, vistas no a través de abstracciones sociologizantes, sino a través de personajes de carne y hueso, desposeídos, pequeños funcionarios, agentes del "orden", víctimas y victimarios de una situación social convertida en polvorín". "El ciclo de piezas de los papeles del infierno es, entonces, una mirada sobre nuestra historia; no sobre los grandes acontecimientos registrados en los libros, o sea la imagen tradicional de una historia convertida en crónica apologística, en simple sucesión de efemérides, sino la historia como carne viva de los acontecimientos, asumida por hombres concretos en situaciones precisas (Reyes, 1977, pp. 9-19,).

En este sentido, el mismo TEC nos ha advertido que la Orgía es una obra para verla como

Una imagen total de una sociedad mendicante. A menudo se ha querido ver una especie de simbolismo de clases en sus personajes, pero, a nuestro modo de ver, las críticas más serias son aquellas que destacan el carácter de imagen total, de evocación un tanto esperpéntica, de una sociedad mendiga

Por supuesto que se acusan en la obra problemas de la realidad colombiana, como son los relacionados con la mala salud de las clases populares, caso del mendigo 1 que padece tuberculosis:

MENDIGO 1: No estoy bien... el pecho... (*Tose, escupe en un trapo ensangrentado*).

VIEJA: Déjate de darte ínfulas. No tienes derecho a contraer enfermedades tan delicadas. En mi tiempo era una enfermedad distinguida. Ahora hay mucha igualdad.

VIEJA: Se trata de una velada espiritual. De un acuerdo. No permitiré que la mancha el materialismo de estos tiempos

El automatismo social:

MENDIGO 1: ¿Qué empiezo?

VIEJA: Empieza

MENDIGO 1: (*Se inclina ceremonioso*) Qué bella está usted, María Cristina (*Le ataca la risa y ríe a hurtadillas*)

Régimen carcelero:

VIEJA: Asqueroso, malagradecido. ¿Quién te hizo sacar de la cárcel? ¿A quién le debes la libertad? ¿Cuánto vale la libertad?

Doble moral burguesa:

VIEJA: ¿No pueden pensar más que en comer? ¿Comer es todo para ustedes?. ¿El espíritu no cuenta para ustedes?. Por eso estamos en este país como estamos. Porque no se piensa sino en comer

Desvaluación del materialismo histórico:

MENDIGO 1: Es un materialista, señora (*Al mendigo 2.*) Yo estoy pidiendo uno con treinta y tengo que tomar bus.

MENDIGO 2: (*Acercándose.*) Infeliz, ¿quieres que cuente otras cosas tuyas?

MENDIGO 1: Señora, estamos en el teatro. (*Mira al público con el binóculo*) (Bu

La indigencia y la mendicidad como lacra social:

VIEJA: Si no le gusta, cambio de pordioseros. Están así. (*Junta y separa las puntas de los dedos de la mano derecha*) Pululan.

MENDIGO 2: Pura explotación.<sup>109</sup> (Buenaventura, año, et al., p. 160)

La incomunicación social, popular:

MENDIGO 2: Si todos nos ponemos de acuerdo...

MENDIGO 1: Nos hubiésemos puesto de acuerdo antes.

La destrucción de los excedentes de producción para fomentar la miseria y el mantenimiento de los precios, del mercado:

MENDIGO 1: Pero cada treinta comemos menos.

MENDIGO 2: El mes pasado sobró mucho.

VIEJA: Siempre tiene que sobrar.

MENDIGO 1: ¿Por qué?

VIEJA: Porque abunda.

MENDIGO 2: ¿Y qué hace con las sobras?

VIEJA: Las tiro, las boto, las arrojó... así.

MENDIGO 1: ¿Dónde las boto?<sup>111</sup> (Buenaventura, et al., p. 165)

El problema de los salarios de miseria:

MENDIGO 3: Son muy baratas. Mejor dicho, señora... Mejor dicho, señora, un peso es muy poco por una orgía... yo estaba pensando...

El enfrentamiento a pequeña escala de los conflictos bipartidistas en Colombia entre liberales y conservadores, etc.:

MENDIGO 3: Yo iba a la cabeza de los liberales. Llevaba la bandera roja ondeando, ondeando.

VIEJA: Flameando, se dice flameando.

MENDIGO 3: Flameando.

VIEJA: Allí adelante estaban los desgraciados conservadores.

MENDIGO 2: No empieces a hablar mal de los conservadores: no lo permito, señora. Siempre se aprovecha de las orgías de los treinta para hacer política.

MENDIGO 3: Los desgraciados conservadores: los godos infelices...

MENDIGO 2: No le permito señora. No le permito. ¿Quieres perder la otra pierna? *(El mendigo 1 se desternilla de risa).* ¿Quieres perder la otra pierna? *(Saca una navaja, oprime el botón y la navaja se abre.)* ¿Quieres tener al otro lado otro palo lleno de gorgojo? *(El mendigo 3 saca una puñalita de la muleta).*

#### **5.4.9.15 Orígenes.**

El período de la violencia, como hemos dicho, va de 1948 a 1957. No quiere decir esto que en la historia colombiana anterior a éste período o posterior a él, la violencia no esté

presente. Se ha hecho un análisis, una reflexión en páginas anteriores sobre el siglo XX colombiano, en la que hemos intentado presentar una visión objetiva general. Insistimos en el período de la violencia porque es el referente inmediato de las obras, porque para los especialistas y para el mismo Buenaventura constituyen el substrato de su producción artística, porque como movimiento teatral, se trazaron como objetivos, entre otros, una revisión del pasado, inmediato y lejano.

La violencia ha estado presente en Colombia desde su época fundacional. Ha sido un azote durante toda su historia. El repertorio sobre el tema es amplio en todos los géneros literarios, artísticos para el período en cuestión, la literatura sobre la violencia, sobre todo narrativa, es prolífica. Para el caso del tratamiento de la violencia a nivel teatral, se registran dos períodos.

El primero cubre la primera mitad del siglo XX, representado por Antonio Alvarez Llevas (1892-1956), de su producción sólo se conservan dos títulos: *"El Virrey Solís"* y *"Víboras Sociales"*.

Luis Enrique Osorio (1896-1966) que escribe más de cuarenta obras, casi todas estrenadas. Destacan *"Nube de abrir"* (1948), *"Toque de queda"* (1948), *"Sí, mi teniente"* (1953) y *"Pájaros grises"* (1961). De estética naturalista, la forma, saínete. Es un autor tildado de un "didactismo demasiado obvio, en aras de una 'regeneración nacional de tipo humanista; no asoma para nada la cuestión social, ni las diferencias de clase'" (Risk, 1991, p. 159).

El segundo período arranca en los años 60. Entre otros, Gustavo Andrade Rivera, *"Remington 22"* (1961); Fanny Buitrago, *"El hombre de paja"* (1964); Sofía Moreno, *"El culpable"* (1966). Ha sido en el terreno de la creación colectiva donde el tema de la violencia ha dado origen a un ciclo productivo. Destacan como las importantes, la creación colectiva del grupo "La Mama" con la obra, *"El abejón mono"* (1970) y el grupo "La Candelaria" con la obra, *"Guadalupe años sin cuenta"* (1970), basadas en textos, reportajes del escritor Arturo Alape sobre las luchas campesinas comunistas durante la violencia, para la primera y la segunda en otros reportajes del mismo Alape en los Llanos, región colombiana, sobre la vida del guerrillero liberal Guadalupe Salcedo.

A la fecha actual, se conocen tres intentos de clasificación de la colección "Los papeles del infierno", de Buenaventura citados por Beatriz Risk.

- De acuerdo con los estudios de Dorfman (1972) sobre la violencia y la actitud de los personajes sobre la misma, "Los papeles" se dividen en dos grupos: el primero presenta al hombre de forma pasiva ante la violencia, es víctima de las circunstancias históricas, está atrapado, no acepta los golpes desencadenados por las fuerzas sociales, pero no opone

resistencia alguna, absolutamente. El segundo, los personajes son activos, responden con agresividad, se involucran en movimientos clandestinos de resistencia, o son violentos en sí.

-Penny Wallace (1975) lo divide en tres momentos, que son los que representan la evolución de la violencia: a. El autor muestra los efectos de la violencia sobre el pueblo durante su vigencia, b. Período psicológico, c. El tercero será el tipo de sociedad que se ha desarrollado como resultado de la violencia en Colombia. Es el caso de La Orgía.

- Diana Taylor<sup>118</sup> (Taylor, 1990) lo ha hecho desde "la ficción histórica", desde la "historia oficial impuesta sobre el otro" y propone dividirla en ficciones: de poder, de justicia y de caridad e igualdad. La Orgía, sería una ficción de poder. Para un estudio detallado sobre la violencia ver:

- Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Burda y Eduardo Umaña Luna, "La violencia en Colombia". 2 tomos. Bogotá; Carlos Valencia, editor. 1980.

- A. Tirado Mejía, "Colombia: Siglo y medio de bipartidismo". Colombia hoy. Siglo XXI. Editores. Bogotá. 1978.

- Germán Colmenares. "Partidos políticos y clases sociales". Universidad de los Andes. Bogotá, 1968.

- Eduardo Santa. "Sociología política de Colombia". Ediciones Tercer Mundo. Bogotá. 1964.

### 5.9.5. Análisis de "La Maestra"

#### Personajes

La Maestra

La Vieja Asunción

Juana Pasambu

Sargento

Pedro Pasambu

El Viejo (Padre de la Maestra)

Tobias el Tuerto

Algunas notas generales al modelo actancial en teatro.

De entrada, cabe destacar la pregunta que, según Barthes, hay que formularse en cualquier investigación semiológica: ¿por dónde empezar? Como propuesta a esta pregunta, valdría pensar, por el discurso es decir, por el análisis del discurso. No obstante, esta

respuesta no siempre es la más indicada, la más aconsejable. De hecho, dada la común extensión de un texto teatral, la mejor opción se inclina por la fábula.

Brecht entendía la fábula como una exposición horizontal, sin relieve, diacrónica, del relato de los sucesos. La importancia de la fábula para Brecht, es que remite a la historia, al relato no dramático. Como objeción inicial, vale anotar que la fábula es una abstracción, no una estructura. De hecho, se constata que a partir de una misma fábula se pueden originar textos dramáticos diversos, dependiendo dichas formulaciones de los hilos conductores que se elijan para tales fines.

Consideraciones como la anterior, han llevado a la conclusión que el estudio de la fábula es secundario.

En nuestro caso, la intención no es la de agotar el tema, ni mucho menos. Por esta razón, haremos una presentación muy sumaria en la que tomaremos en cuenta aspectos generales del modelo actancial.

Estudiosos de la gramática textual (Ihwe, Dressler, Petofi, Van Dijk) y de la semántica (Propp, Souriau, Greimas) hablan de una gramática del relato. Subrayan estos especialmente que, no obstante la finalidad de relatos (dramáticos y de otras clases), lo que cuenta son las relaciones entre términos, más amplios que los personajes o que la acción. Estas relaciones se denominan actantes.

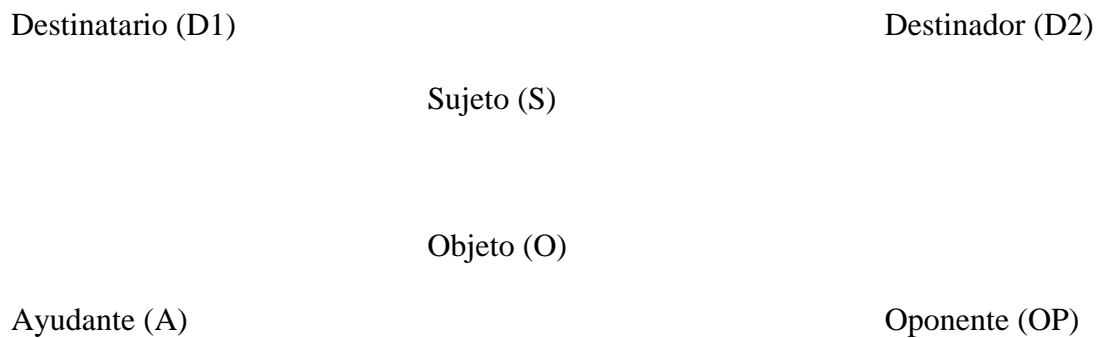
Ahora bien, un relato es una macroestructura formada por otras estructuras, denominadas estructuras profundas y estructuras de superficie. No vamos a considerar el término estructura, noción filosófica, por cuanto su discusión supera los límites de este informe. Baste decir que dicho concepto se inscribe en la corriente de pensamiento denominada estructuralismo. En este sentido, también es cierto que optamos por el modelo de estructura actancial como modo de lectura y de la noción de actante como concepto operativo

que deja de lado consideraciones de tipo psicológico de los personajes y del tipo de dramaturgia del texto teatral.

Lo que está en la superficie de un texto-relato teatral, son los personajes, los discursos las escenas, los diálogos, en otras palabras, los procesos dramáticos. Y la profundidad de este texto se verifica en la sintaxis de la acción dramática, sus elementos invisibles y sus relaciones. Tampoco está dentro de nuestros objetivos consideraciones sobre los mecanismos que funcionan en la unión de estas macroestructuras.

De acuerdo con Greimas, el modelo actancial es una extrapolación de una estructura sintáctica. En este sentido, un actante se puede identificar con un elemento lexicalizado o no que asume en la frase básica del relato una función sintáctica.

Los elementos que se encuentran presentes en el análisis actancial son: el sujeto y el objeto; el destinador y el destinatario el ayudante y el oponente. Su representación gráfica:



En términos generales, los actantes se distribuyen por parejas posicionales:

Sujeto/Objeto, Destinador/Destinario

Y por parejas oposicionales:

Ayudante/Oponente

El sentido de la flecha puede funcionar en cualquiera de las direcciones y representar un conflicto, un choque entre dos actantes.



El funcionamiento de la pareja Ayudante/Oponente puede ser móvil, esto es, en ciertas etapas del proceso, el ayudante puede convertirse en oponente. Por el contrario, un oponente raramente se convierte en ayudante.

La pareja Destinador/Destinario suele ser ambigua en tanto en cuanto no están claramente lexicalizados; a veces ni son personajes, ni son colectivos; a menudo son motivaciones que determinan la acción del sujeto.

La pareja Sujeto/Objeto es la básica de todo relato. El Sujeto se une al Objeto de su deseo o de su querer por una flecha que indica el sentido de su búsqueda. La dificultad radica en determinar cuál es el Sujeto principal de la acción. Es Sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial.

#### **5.9.5.1. *Fabula o Argumento***

Habla la Maestra muerta. Describe el pueblo en el que nació, el camino en invierno y en verano, su casa, la vida cotidiana de los campesinos, el cementerio y la noche de su entierro. Evoca a sus familiares y amigos, los trae a escena y discute con ellos acerca de su negativa a comer y beber. La vieja Asunción alude a unos asesinos, se crea un silencio en la escena y luego la Maestra alude a un miedo general que su apoderó del pueblo hasta que cayó sobre los habitantes. Hay un cambio. Los personajes anteriormente evocados desaparecen y entran en escena el Sargento y el Viejo, padre de la Maestra. El Sargento interroga al Viejo. El Viejo no habla. Pero la Maestra responde todas las preguntas el Sargento. Su Padre había sido dos veces corregidor del pueblo e ignoraba lo que era la política. Fundó el pueblo y adquirió así el derecho a la tierra, que llamó “La Esperanza”. Antes las tierras eran selváticas. La posición de Maestra la heredó de su madre, la primera maestra del pueblo. No percibía sueldo por su trabajo. Enseñaba a leer y a escribir; religión y educación cívica -amor a la patria y a la bandera. El Sargento explicaba sus órdenes, acabar con los líderes anteriores porque habrá elecciones. Finalmente, la Maestra muerta narra el fusilamiento de su padre y

las violaciones a que fue sometida por parte de los militares. Su negativa a comer y su muerte por inanición. Sierra la narración con la misma descripción del camino en invierno.

1) *Tema central o Conflicto central:*

El hecho de que la Maestra discuta con sus familiares y amigos la causa de su muerte y con el Sargento las causas de la violencia desencadenada por el nuevo gobierno, son parte de la trama. Es en realidad en la discusión Maestra-Sargento donde está el nudo de la obra. Aquí se revela quien es el protagonista y quien el antagonista.

MAESTRA

SARGENTO

2) *Fuerza en pugna o lucha general:*

La Maestra habla en nombre del padre asesinado (a nivel del dialogo). A nivel del significado, justifica su suicidio como protesta contra la arbitrariedad y la violencia del nuevo gobierno; defiende los intereses de la comunidad.

El Sargento habla en nombre del nuevo gobierno y defiende sus intereses. Se justifica argumentando que cumple órdenes. Considerando lo que cada uno representa, obtenemos el esquema:

COMUNIDAD DE COLONOS

NUEVO GOBIERNO

3) *Motivación general:*

Por qué entran en conflicto estas dos fuerzas, la Comunidad de colonos y el nuevo gobierno? En su dialogo lo revela el Sargento: Está cumpliendo órdenes. Dice que tiene una lista de nombres, los nombres de los anteriores líderes políticos, a quienes hay que sacar de en medio porque habrá unas nuevas elecciones. Por lo tanto el sargento está justificando oficialmente la violencia. El esquema sería el siguiente:

COMUNIDAD DE COLONOS

NUEVO GOBIERNO

## 4) División del texto:

a) Secuencia 1: al principio de la obra asistimos al monólogo de una Maestra muerta que habla, describe su pueblo, su casa, sus habitantes, el cementerio y su entierro, al que asisten sus familiares, evocados por la Maestra; hablan con ella, discuten por su negativa a comer, a beber. Es la Vieja Asunción que al final de su parlamento, introduce un corte, un cambio. Hipotéticamente hasta aquí tendríamos una primera secuencia. Esquemáticamente se representaría así:

## COMUNIDAD DE COLONOS

MAESTRA  
AMIGOS

FAMILIARES Y

## SUICIDIO

b) Secuencia 2: la Vieja Asunción introduce el cambio de la palabra “asesinos”. Estos son encarnados por el Sargento y los soldados que llegan al pueblo, con lista en mano de los nombres de los líderes políticos. Comienza el interrogatorio del Viejo, Peregrino Pasambu, es la Maestra la que responde por su padre desde la otredad. Cuando el Sargento revela que cumple órdenes, que habrá elecciones, estamos informados del cambio de gobierno. El fusilamiento y las sucesivas violaciones de la Maestra por parte de los soldados, son los motivos de la Maestra para decidir acabar con su vida –suicidio- por medio de rechazo de los alimentos. Esquemáticamente, tenemos:

MAESTRA/PEREGRINO PASAMBU SARGENTO  
 NUEVO  
 COMUNIDAD DE COLONOS  
 GOBIERNO

### LA VERDAD DE LOS HECHOS

#### 5) Orden cronológico-causal de los acontecimientos:

- fundación del pueblo “La Esperanza”
  - distribución de la tierra/construcción de las viviendas
  - nombramiento del padre como autoridad del pueblo
  - nombramiento de la madre como maestra. Sucesión en el cargo de la hija
  - cambio de gobierno. Desencadenamiento del terror en el pueblo para poner en práctica su política propia y apropiarse de la tierra.
  - Llegada del Sargento y de la tropa. El Sargento porta una lista de nombres. Interrogatorio de Peregrino Pasambu.
  - Fusilamiento del Viejo y violación de la Maestra.
  - La Maestra rechaza los alimentos, pese a los ruegos de familiares. Muere,
  - Funerales de la Maestra.
1. Aproximación análisis semiótico del texto: “La Maestra”.

## ESQUEMA/MODELO ACTANCIAL

Destinador (D1)

-Sargento

-Nuevo Poder Político

Destinatario (D2)

-Clase Campesina

Sujeto (S)

Maestra

Objeto (O)

Ayudante (A)

Cambio Gobierno

Oponente

-La Tierra

Familia

-Cargos Politicos

-Militares

-Amigos

-Nuevo Gobierno

## POSIBILIDADES DE CUADRADOS SEMIÓTICOS

1) TERRATENIENTES

CAMPELINOS

NO CAMPESINOS

NO TERRATENIENTES

Terratenientes--Campesinos =

Conflicto Permanente

No Campesinos--No Terratenientes =

Tierras Selváticas

Campesinos--No Terratenientes =  
trabaja/justicia

Estado Ideal/La Tierra para quien la

Terratenientes--No Campesinos =

Usurpación/Expropiación/Residuos/Feudalismo

2) LATIFUNDIO

MINIFUNDIO

NO MINIFUNDIO

NO LATIFUNDIO

-Las consecuencias/ Los estados serán iguales al interior.

3) EJERCITO

PUEBLO

NO PUEBLO

NO EJÉRCITO

Ejercito--Pueblo =

Organización Estados Modernos

No Pueblo--No ejercito =  
Indígena/Nomadismo

Sociedad Tribal/Comunidad

Pueblo--No ejercito =

Sistema social Neutro/Democracia No belicista

Ejercito-- No Pueblo =

Dictadura/ Totalitarismo/ Represión

### 5.9.5.2. *Análisis semántico*

Isotopía pasional- existencia del Narrador: / Muerte /, (“estoy muerta”), (“se come para vivir”), (“ya no tenía sentido vivir”)

Isotopía cognitiva del Narrador: / Deseo de Morir /, (“Ya no tenía sentido vivir”), (“apreté los dientes”), (“No quiero beber”)

Nivel narrativo sobre el plano del enunciado:

Destinante: El Sargento que representa el Nuevo Poder Político.

Destinatario: Maestra, Padre, clase campesina

Destinante ---- Rol actancial: Dever Hacer ---- Rol temático: Ejecutar, violentar La Maestra

Destinatario ----Rol actancial: No Poder hacer ----Rol temático: ser ejecutado, Morir de hambre

Competencia del Destinatario: No Poder Hacer (Aceptación de la Muerte)

No saber (Ignorancia de la Política, nuevo orden)

La conjunción es negativa; pérdida de la vida, la Tierra,

Status político.

Valor inscrito en el objeto: El cambio político como orden destructor, la tierra como

Objeto de poder.

Valor inscrito en el Destinatario: /Ignorancia/, /Debilidad/

Valor inscrito en el Destinante: /Opresión/, /Represión/

El valor se convierte en un antivalor que porta a la muerte a sus legítimos propietarios.

Axiología: El objeto no se puede defender ante la desigualdad de fuerzas. Caso no Poder político y la tierra, objeto de perdición.

Modo de existencia semiótica:

PN realizado: El Destinatario porta a termino el PN propuesto del Destinador.

Nivel narrativo sobre el plano de la Enunciación

Destinante--- Rol Actancial: Deber Hacer/ Poder Hacer--- Rol Temático: Represion

Destinatario--- Rol Actancial: No Poder hacer--- Rol Temático: Resignacion

Valor inscrito en el objeto: -- El cambio político como orden destructor

-- La tierra como objeto de poder

Modo de existencia semiótica:

PN realizado: El Destinatario lleva a termino el PN propuesto dell Destinador.

### **5.9.6. La Denuncia**

#### **5.9.6.1 Datos**

Fecha de escritura: "La denuncia" se escribe en 1973 y se publica ese mismo año. Durante la Primera muestra Nacional, organizada por la Corporación Colombiana de Teatro, Helios Fernández, con el TEC, estrenan la obra. Fue la segunda creación colectiva que produjo el grupo.

Estrenada en España: En 1977, por el TEC, en un Colegio Mayor de Madrid. Una semana en cartelera. No reseñada por la crítica. (Manuel Pérez. Autores Iberoamericanos en la Escena Madrileña de la Transición política: Aportaciones a una historia del Teatro Iberoamericano Contemporáneo. Revista estudios Teatrales, 2, Universidad de Alcalá. Madrid, 1992.)

#### **5.9.6.2. Antecedentes.**

"La denuncia" surge como consecuencia de "Soldados". En palabras del mismo Buenaventura: "Nos habíamos metido en los documentos, habíamos buscado en la historia y el mensaje era más denso, más rico en datos, pero el problema de las causas y las implicaciones seguían allí. Era necesario pues, un cambio substancial en la forma, de modo que forma y contenido constituyen una nueva estructura. Simultáneamente con este trabajo, el estudio de documentos aumentó considerablemente. Otros compañeros de teatro que a su vez habían recopilado documentos, nos ayudaron y la documentación por ella misma, exigió un trabajo distinto de soldados. Fue así como nació nuestro trabajo, "La denuncia".

Referente a los antecedentes temáticos y estéticos, lo anotado en "Soldados" es válido para este caso.



### **5.9.6.3. Síntesis argumental**

La obra se divide en dos partes, cada una con 18 y 14 cuadros respectivamente en los que se van desarrollando las relaciones polémicas de tres momentos históricos en los cuales se hacen evidentes las contradicciones que operaron en dichos períodos y las relaciones con el presente.

Los tres niveles de realidad histórica se denominan en la obra "Congreso", "Progreso", "Huelga".

En el "Congreso", el representante presenta la denuncia sobre los hechos en la huelga de las bananeras. En el "Progreso" el desplazamiento del capital norteamericano. En la "Huelga" se expone el conjunto de procedimientos que llevaron a los huelguistas a declararla y a los represores a neutralizarla, aniquilarla.

### **5.9.6.4. Conflicto principal.**

Lucha inicial de la clase trabajadora contra un paciente régimen de corporación que no reconoce derechos legales.

Fuerzas en pugna: Campesinos - Proletariado vs Oligarquía

Núcleo motivacional: Lucha de intereses.

Esquema:

Grafico 4: Núcleo motivacional: Lucha de intereses.

CAMPESINOS/PROLETARIOS Vs OLIGARQUÍA

LUCHA DE INTERESES

### 5.9.6.5 Tema de la obra.

La lucha de los trabajadores de las bananeras por mejores condiciones. Hemos mencionado que la obra se divide en dos partes, cada una con 18 y 14 cuadros, respectivamente. (Ver síntesis argumental).

Tabla.5.Los personajes de esta obra

| Actor | Congreso                                          | Progreso            | Huelga                                            |
|-------|---------------------------------------------------|---------------------|---------------------------------------------------|
| 1     | Representante 1<br>Comerciante                    |                     |                                                   |
|       | César Riascos y                                   |                     |                                                   |
|       | Arzobispo                                         | José Montenegro     |                                                   |
| 2     | Gral. Cortés Vargas                               | General Reyes       | Gral. Cortés Vargas                               |
| 3     | Alberto Castrillón                                | César Riascos y     |                                                   |
|       | Arzobispo                                         | César Riascos       |                                                   |
| 4     | Representante 2                                   | César Riascos y     |                                                   |
|       | Arzobispo                                         | César Riascos       |                                                   |
| 5     | Representante 3                                   | Pequeño propietario | Jefe de la Oficina General del trabajo de la Zona |
| 6     | Representante 4                                   | Mr. Herbert         |                                                   |
| 7     | Presidente Congreso                               | Gobernador          | Mr. Brandshaw                                     |
| 8     | Ordenanza de Cortés Vargas (oficial del ejército) | Policía y agiotista | Gobernador oficial del                            |
|       | Ejército                                          |                     |                                                   |
| 9     | Uno de los barras                                 |                     |                                                   |

|        |                                                  |            |                 |
|--------|--------------------------------------------------|------------|-----------------|
|        | Contratista de la United Fruit Company           |            | Huelguista      |
| 10     | Gerónimo Fuentes(Testigo)                        | Peón       | Huelguista      |
| 11     | Uno de las barras Padre Angarita                 |            | Huelguista      |
| Actris | Congreso                                         | Progreso   | Huelga          |
| 1      | Secretaria                                       | Secretaria | Viuda de Dávila |
| 2      | Una de las barras Primera dama y Viuda de Dávila |            | Huelguista      |
| 3      | Una de las barras Obrera y mujer joven           |            | Huelguista      |
| 4      | Una de las barras Obrera y mujer vieja           |            | Huelguista      |
| 5      | Narrador 1                                       | Narrador 1 | Huelguista      |
| 6      | Narrador 2                                       | Narrador 2 | Huelguista      |

#### **5.9.6.6. Espacio.**

El texto indica que en la escena hay una pista central redondo y vacía. Alrededor de la pista están las "curules" de los representantes. Una de las "curules" se destaca de modo especial, es la del presidente. Allí hay un enorme archivo lleno de documentos envejecidos. Detrás de las "curules" están las barras y luego, detrás, el público, una prolongación de las barras.

En otras palabras, la intención es reproducir el recinto del Congreso.

#### **5.9.6.7. Tiempo.**

Es bastante complejo su análisis en esta obra. Hemos hablado del referente histórico, "la huelga de las bananeras" de 1928. A la vez, se presentan tres niveles de realidad histórica, congreso, progreso, huelga.

#### **5.9.6.8. Movimiento y progresión dramática.**

Parte I: El progreso en el Congreso.

Situación 1-2. Cada actor se sienta en la escena, donde hay una pista Central y Redonda, alrededor de la pista están las "curules" de los Representantes, hay un "curul" que se destaca y es la del Presidente. Todos los actores se acomodan según su status. Y cuentan lo que va a pasar y lo que ha pasado en la historia de 1928.

Situación 3. Los Representantes no ven bien la denuncia producida, piensan que es un problema público, que unirá dos problemas que no competen a la audiencia como son: uno moral y el económico.

Situación 4. No entienden nada de lo que dicen los actores anteriores, ya que la vida nos enseña que el que maneja la economía, maneja el derecho.

Situación 5. El representante da a conocer en sus palabras un prejuicio de los hechos ocurridos en la zona bananera, afirma que la inversión extranjera es muy diferente a los atropellos, que se vive en la era industrial y que esta invade el campo patriarcal, y que son las grandes inversiones las que harán productivas las hectáreas de tierra. Y que todo este progreso lo ha hecho la United Fruit Company. El actor 4 protesta e insulta al actor 6 (Representante.)

Situación 6. En esta situación los actores asumen el papel a representar, no hay conflicto, sino distribución de cargas.

Situación 7. Un grupo de peones van a la compañía a pedir trabajo, los remiten donde el contratista.

César Riasco les dice a los obreros que ellos deben entenderse con los contratistas para que no haya tanto papeleo. Los obreros firman y los que no saben colocan su huella, ninguno lee.

El actor 3 (A. Castrillón) toma el papel y lee: "Declaro que durante este período de instalación y organización no se me debe considerar como obrero de la United Fruit Company y por lo tanto, renuncio a las prestaciones exigidas por la ley. El actor 3 pide que nadie firme ya que les están negando sus derechos.

Situación 8. El actor 6 muestra a los otros personajes el ferrocarril que unirá el interior y la costa, afirmando los adelantos hechos por los americanos y de la forma de negociar la venta del banano en grandes cantidades. Y como se bautizó el producto (banano) La Grosse Michelle... United Fruit-banano y adelantos. Zona despoblada y árida.

Situación 9. El actor 6 le pide a los pequeños propietarios que vendan que ellos están dispuestos a comprar.

El actor 7 clasifica a los que venden de una forma y de otra a los que no venden. Los pequeños comerciantes hacen un memorial en contra de la United Fruit.

Situación 10 y 11. Los narradores cuentan el viaje de Mr. Herbert donde todos alaban el banano que les muestra el actor 6 y cuentan como escogieron las tierras para el cultivo del producto.

El actor 7 le entrega al actor 6, los empréstitos más al.os jamás dados a un país latinoamericano.

El general reyes también le entrega al actor 6, hectáreas de tierra baldía, gratuitamente (10.000).

Situación 12-15. Los narradores cuentan como los gringos se vinieron a vivir a este país, en lindas casas, y las gentes de este país se fueron en las barracas. Situación 16. Los narradores cuentan como esos 23 años fue de ganancia para los gringos y de miseria para el pueblo.

El actor 3 habla con los obreros para que no se dejen explotar. Los narradores cuentan que el congreso reanuda el debate, y el actor 3 habla de cómo ocurrió la matanza y como Castrillón fue detenido.

Situación 17. Los representantes recogen datos para la audiencia en el congreso denunciando la masacre de las bananeras.

El cura les cuenta lo que paso y como se enfrento a las injusticias del General Cortes.

La actriz 3 habla de cómo condenaron a muchas mujeres injustamente, sin importar que tuvieran hijos.

Situación 18. Los representantes le piden datos a Castrillón para su defensa, éste se los proporciona. Le hacen preguntas acerca de sí es revolucionario, donde fue y como, en que situaciones y países.

Los representantes le piden discreción y que ellos van a salir adelante con el caso en defensa de Castrillón.

Situación 19. El actor 10 declara ante la audiencia como fue condenado y por qué. Y como el general Cortés dictó el decreto No 4 del 6 de diciembre, dándole cárcel de 25 años, ocho meses, por incendio y malhechor. Y como los sobornó ofreciéndole la libertad si declaraba en contra del señor Castrillón, y el ante tal atropello acepta.

El narrador cuenta de la época donde se peleaban los obreros y los patronos, y como una oligarquía se renovaba ante la masacre.

## Parte II: La huelga

Situación 1. El presidente reanuda la audiencia, donde le da la palabra al actor 3 y al 2. El actor 2 empieza a decir como la huelga fue un complot subversivo, que se formó en Guacamayal, con la ayuda de personas del extranjero.

Situación 5-6. El actor 1 y un grupo de obreros le anuncian a Castrillón que hay orden de detener a todo el comité de huelga, el General Cortés dice que hay que trasladar la imprenta. En esos momentos aparece el actor 8 a detener a Castrillón.

Los obreros proclaman la deslealtad de Montenegro ya que dicen que no estará con la consigna de los comunistas y que no desea que utilicen la huelga para fines antipatrióticos.

Situación 7. El actor 2 le cuenta al actor 3 como Castrillón evitó la masacre, los narradores cuentan cómo este incidente fue utilizado por la prensa oficial para desacreditar a los huelguistas y cómo la prensa de oposición se volvió contra ellos.

Situación 8. Montenegro y el actor 5, entran a negociar con el actor 6 ya que están perdiendo fuerzas, aceptando la propuesta de los obreros. El actor 6 dice que sí, pero que debe decirle a los obreros que reanuden su trabajo. El actor 1 le dice que cuando firmen el contrato, todos los obreros deben de volver a su trabajo ya que la fruta no puede esperar y el actor 2 le dice a Montenegro que como se ve que el no sabe de agricultura y que la "Grosse Michelle" no puede esperar.

El actor 5 pregunta que cuando se aprobará el acuerdo y el actor 6 le dice que cuando lo aprueben en Boston.

Situación 9. El actor 5 llega donde los obreros, proclamando el triunfo de todas las negociaciones. El actor 3 pregunta que le pasará a los vendedores, carniceros, artesanos, etc. El actor 5 le dice que deben esperar la respuesta de Boston. En ese momento entra el actor 1 comunicando la muerte de un obrero en Guacamayal, que algunos huelguistas incendiaron la superintendencia y la policía disparo. El actor 1 sigue contando que restauraron un nuevo decreto donde todos los obreros deben volver al trabajo. El actor 3 dice que todavía no se ha firmado el convenio.

Todos los obreros vuelven a sus trabajos engañados por las promesas.

Situación 10. El actor 5 va donde el gerente, pero como no se encuentra habla con el actor 4. Este le cuenta que es difícil controlar a los obreros y que la comisión negociadora lleva los 10 días esperando al señor gerente, que regrese de Boston.

El actor 4 le dice que por que no hacen que los obreros trabajen, ya que los soldados están haciendo el trabajo de la recolección y que es más lo que estropean que lo que cogen, y que eso es una pérdida mayor que el número pedido por los obreros.

El actor 6 entra con la actriz 2 y hablan de la pérdida del banano, pero de que sí van a ganar la guerra.

Situación 11. El actor 1 le cuenta al actor 3 que los obreros rompieron negociaciones y que vienen armados, de machetes y escopetas. Al actor 3 le dice que esa marcha es pacífica y que el comité de huelga ya no existe.

Los narradores 1 y 2 como la compañía y el gobierno planean una conspiración clandestina con los obreros.

Situación 12. Cuentan cómo fue la marcha, y como los soldados se "aliaron" con los obreros.

### Parte 3: El congreso

El actor 3 cuenta como el comité de huelga recibió una llamada cuando estaban reunidos miles de obreros ofreciéndoles la aceptación de la supresión de los comisariatos y cómo luego dijeron ellos que eso era un engaño del comité de huelga.

El actor 1 dice que se oye hablar de corrupción y que entre tanta corrupción no se puede distinguir la verdadera corrupción y que hay una inmoralidad administrativa. El actor 6 dice que la United Fruit debe ajustarse a las leyes del país y que debe respetar la soberanía de Colombia y sus leyes.

Estos actores concluyen en forma de verso, como terminó la tierra de los obreros, y cómo se abonó con la sangre de todos los pobres que lucharon por sus derechos.

#### ***5.9.6.8. Estructura ideológica.***

Damos la palabra del propio Buenaventura que nos refiere puntos de vista importantes.

Estructura del texto y estructura del espectáculo: Una cosa quedó bastante clara para nosotros. Es necesario elaborar un texto estructurado y luego distanciarse de ese texto, tratarlo como algo extraño, algo que hay que desentrañar, descodificar, como una estructura que tiene su propio código. Así el grupo no se elabora un texto a su medida, un texto que ilustre la ideología del grupo, sino que elabora algo que lo desafía.



¿Es posible elaborar algo que, una vez elaborado, es desconocido? ¿Algo que salió de nuestras investigaciones, que se formó con nuestras palabras y nuestros gestos en las improvisaciones, y que, una vez elaborado, es preciso descifrar? Es posible en la medida en que los personajes, los acontecimientos, las palabras, se vayan organizando en un sistema autónomo, un sistema de signos que crean su propio significado por las relaciones que establecen entre ellos y que, de ese modo, cuestionan los significados históricos, vale decir, ideológicos de los cuales nacieron.

Ese texto, si logra ser orgánico, engendra un subtexto, un contenido latente y se sitúa frente al montaje como cualquier texto, como uno que nosotros no hubiéramos elaborado. No puede hacer complicidad ni familiaridad. Hay que descubrir el subtexto. Y no se trata, como podría parecer, de un juego al escondido, de simular que no conocemos ese subtexto.

Supongamos que queremos examinar una etapa de nuestra propia vida, porque la hemos vivido suponemos que la conocemos, pero si intentamos conocerla realmente, el primer paso consistiría en reconocer que no la conocemos y en situarnos frente a esa etapa como frente a algo extraño. No quiere esto decir que un texto se compone solo o siquiera principalmente de "vivencias" lo que estamos haciendo es una comparación, no planteando procesos equivalentes.

Una corriente decadente del teatro contemporáneo tiende a convertir los espectáculos en expresión directa de las vivencias y/o de las ideas de un grupo de actores. Esto ha originado por un lado, o es un extremo, un teatro ritual y en otro extremo, un teatro ideológico - proselitista. Los dos extremos se tocan en la negación de la praxis específica del arte, en la negación del proceso de elaboración como un proceso objetivo. Hablamos de decadencia porque creemos que tanto en un caso como el otro se manifiesta una impotencia para aprehender artísticamente la problemática en que vivimos, una renuncia a dominar artísticamente esa problemática, renuncia a la cual no le faltan justificaciones.

Nosotros aprendimos que hay cuatro etapas en el trabajo de elaboración de un espectáculo de este tipo:

1. La investigación.
2. La elaboración del texto (Con su respectivo análisis crítico)
3. El montaje (que desentraña el texto)
4. La síntesis abierta del espectáculo y la relación de este con el público.

Cada etapa entra en contradicción y al mismo tiempo se complementa con la que le sigue y todas constituyen un proceso de producción.

El trabajo colectivo no solo no elimina la división del trabajo en etapas y tareas específicas sino que la hace más racional y más definida. Teatro experimental de Cali. Cómo trabajamos en la denuncia.( Conjunto, 20. Abril-junio 1974. pp: 81-85. Aquí, pp:84-85.)

No elimina la creación individual y creación colectiva. El director Helios Fernández no dejó de ser director. Fue quien coordinó todo el trabajo e montaje. El autor Enrique Buenaventura no dejó de ser autor. Fue quien escribió el texto a partir de la hipótesis, estudios y determinaciones de la comisión de dramaturgia, y más concretamente, de la comisión de texto.

### ***5.9.7. La Anima Sola***

Este texto data de 1989-1990. Como en el caso de *En la diestra de Dios Padre*, Buenaventura parte del cuento de Carrasquilla.

En ella se dramatiza una parábola de origen medieval sobre las calumnias y los estragos que pueden causar un “pero” mal puesto por un malévolo personaje quien mancilla, “en pensamiento”, el Honor de la Doncella. Los planes nupciales de la misma se truncan desencadenando una tragedia familiar (Rizk, Beatriz, 1991).

Para el análisis, se parte del estudio realizado por Arana Grajales, Thamer: *El ànima sola. Del programa narrativo a la situación teatral. Heterodoxias analíticas*. (Revista Teatro, fuente a confirmar)

Para efectos prácticos, el texto se divide en las siguientes situaciones dramáticas:

- 1- La perpetuación de la estirpe.
- 2- El heredero y sus virtudes y la vida cortesana.
- 3- La elección de la prometida.
- 4- La confidencia y la duda del maestro. El “pero”.
- 5- La locura de Timbre de Gloria.
- 6- La prueba de la locura.
- 7- El castigo y la maldición.
- 8- Cancelación del compromiso
- 9- Demencia y muerte del castellano.
- 10- Destrucción completa de la estirpe.
- 11- Ingreso a una orden religiosa de Flor de Lis.
- 12- Balada de los sucesos.
- 13- La historia de Reinaldo.
- 14- La culpa de Reinaldo.
- 15- El arrepentimiento.
- 16- La penitencia.
- 17- El juicio y las visiones.
- 18- El castigo y la venganza.
- 19- El pecado hecho carne.
- 20- La compasión por los condenados y el ejemplo a las hijas sencillas de las montañas. Cierre del relato.

El estudio de Arana Grajales parte de los presupuestos semióticos del Grupo de Entrevernes, para el análisis de textos. Como ya se ha mencionado antes, el análisis de textos teatrales ha sido abordado por diferentes escuelas y teorías literarias. Para el caso de este grupo de semiólogos, el procedimiento de análisis parte de la división del texto en situaciones,

Lo que supone una división que en su interior conserva una unidad con principio, desarrollo o medio y fin. En el cuento, esta división se acerca mucho más a la segmentación de los programas narrativos de cada personaje o grupos de personaje...y que comporta varios cambios de estado de la relación sujeto-objeto, de forma articulada y jerarquizada, obedeciendo a una regulación lógica, definida siempre por el estado en que culmina la relación al objeto.” (Arana Grajales, Thamer,).

No se avanzará más, por el momento, en el análisis de este texto por dificultades de última hora para la obtención del texto impreso de la obra.

#### ***5.9.8. Análisis de la obra “Proyecto Piloto”.***

Personajes: Muerte Opulenta. Muerte de Cuello Blanco. Muerte Rata. Muerte Muerte. El Presidente. La Esposa del Presidente. Enratecidos 1, 2 y 3. Marta. Miguel. Alfredo. Rosa. La Cabeza. La rata. Las Ratas.

La fábula: Las Cuatro Muertes de la ciudad re-inician la historia, antes representada: Un club de una ciudad, amenazado por las ratas, que prácticamente, ya han invadido el mismo, a tal punto de acabar con este. Los esfuerzos del Presidente del club y sus miembros son infructíferos para salvar la situación de destrucción que se avecina sobre ellos. Finalmente, el Presidente y la Esposa se suicidan, Miguel mata a Alfredo, engaña a Rosa y huye con Marta. Las Muertes lamentan dicho final, pues se esperaba uno más feliz.

Es difícil establecer los antecedentes de esta obra, aunque Risk (1991) los sitúa en el teatro del absurdo, concretamente con otras obras de Ionesco y Camus, en donde los personajes son animales.

Síntesis argumental de la obra: Las cuatro Muertes de la ciudad traen de nuevo a la vida a los personajes de un club decadente, presidido por el doctor venenun, que libra una batalla contra las ratas y el enrarecimiento, alentado por su Esposa. Las disputas entre algunos miembros del club, Marta, Miguel, Alfredo y Rosa no posibilitan ningún éxito, quedando expuestos a las Ratas que invaden el club.

Conflicto principal: Las cuatro Muertes de la ciudad dan una oportunidad a los hombres del club, que por disputas internas, desaprovechan dicha oportunidad, quedando a merced de las Ratas.

Fuerzas en pugna: Muerte v.s. Vida.

Núcleo motivacional: La esperanza perdida.

Conflictos secundarios: La rivalidad entre Alfredo y Miguel, entre Marta y Rosa; el desamor entre Alfredo y Marta, la infidelidad de Marta con Alfredo, la incapacidad del Presidente y la Esposa.

Tema de la obra: “Proyecto Piloto” se perfila como una prueba que realizan las cuatro Muertes de la ciudad, que intenta marcar un punto de partida, en cuyo centro está el azar, la posibilidad de que pase algo mejor. Los personajes están en un estado de estudio, de indagación, de comprobación y la incertidumbre, la pérdida de la fe, el no poder claudicar o la idea de que no todo está hecho atraviesa toda la historia. La acción se centra en el factor de la incertidumbre, de la prueba. Será piloto cuando se materialice y sirva a la comunidad. Dado que se habla de una representación anterior y de una nueva que comienza, se basa en un planteamiento meta-teatral, una investigación sobre el mismo teatro. En otras palabras, el teatro es considerado o visto como un medio para comprobar “algo”. En cierta medida, recuerda los procedimientos del Julian Beck y el Living Theater.

Estructura formal: Como en otras obras anteriores, Buenaventura divide el texto en dos cuadros que enumera en romanos, I y II. Estos cuadros contienen escenas que enumera en

arábigos. El primer cuadro cumple las funciones de prólogo y se hace también la clásica presentación de los personajes y se esbozan algunos antecedentes del conflicto central y los secundarios. En el segundo cuadro, la acción cobra un ritmo más vertiginoso; los personajes descubren sus objetivos e intereses, se dan las contradicciones fundamentales, se desencadenan los hechos y ocurre el desenlace final con su respectivo epílogo de la Muertes.

Espacio: Existen varios referentes en el texto en cuanto al espacio. El primero de ellos es el de la representación teatral propiamente dicho, por cuanto remite a un posicionamiento meta-teatral: el teatro dentro del teatro. Un segundo referente espacial es el de un club de una ciudad, un tercer referente es la ciudad misma. En ningún caso se referencia dicha ciudad con una específica de la geografía colombiana.

Tiempo: El problema del tiempo en “Proyecto Piloto” también plantea varios niveles. Al igual que el espacio, se habla del tiempo de la representación teatral, el tiempo que ha empleado el doctor Venenum en su lucha contra las ratas y el tiempo de los otros personajes en sus conflictos. Dado que una de las ocupaciones del Doctor Venenum es fabricar e inventar venenos, Risk (1991) hace la relación con los tiempos de la fabricación masiva de armas químicas, lo que contemplaría el siglo XX.

Estructura ideológica: Sin duda alguna, lo que resalta a la lectura y percepción del lector es que el autor haya empleado cuatro Muertes como protagonistas de esta historia. No es la primera vez que Buenaventura hace uso de la Muerte como personaje, lo que genera mayor atención es que ubique dentro de las Muertes un sistema de castas o de clases, por decirlo de algún modo. La Muerte Opulenta, que correspondería a una clase alta; la de Cuello Blanco que estaría al servicio de esta clase alta, pero también ocupando un lugar de privilegio; la Muerte Rata, como clase baja y la Muerte Muerte, que duplica y encierra a todas. En nuestra opinión, dado el clima de inestabilidad social del país, del poco valor de la vida, de los diferentes tipos y niveles de violencia, el autor, de una manera irónica, satírica y burlesca,

juega con estas cuatro visiones-representaciones de un mismo personaje para justamente llamar la atención sobre un asunto que se ha vuelto cotidiano, normal en Colombia: el de morir sin importarle a nadie.

## Conclusiones

Al ocuparnos en este trabajo de investigación del estudio y análisis siete obras teatrales del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, nuestra primera intención ha sido dar conocer, por medio de éstas, el aporte que han significado en el contexto general de la historia del Teatro Colombiano en el reciente siglo XX pasado.

En efecto, la trayectoria dramática y, en general, artística de Buenaventura se inscriben en la segunda mitad del siglo en mención, coinciden con el denominado Nuevo Teatro Colombiano, período que va de 1950 a 1990. En éste sentido, las actividades desarrolladas por el movimiento teatral colombiano de la época en mención, generaron una amplia, variada y polémica puesta en movimiento de proyectos acordes con planteamientos nuevos, con un público nuevo que se fue gestando y organizando en las décadas del sesenta, setenta y ochenta. Un público conformado por empleados, estudiantes, trabajadores independientes y obreros, que, en mayor o menor medida, sostuvieron y multiplicaron prácticas escénicas, acordes con los ideales trazados por estos pioneros de la contracultura oficial. En efecto, el incremento de las agrupaciones teatrales, que para la época se cifraron en más de trescientas, arroja un claro resultado en la asimilación y propagación de estas directrices por todo el territorio colombiano. De la misma manera, éste movimiento posibilitó la creación de la Corporación Colombiana del Teatro (CCT), ente que agrupó a los diferentes grupos de entonces, les dio carácter de instituciones culturales y permitió una actitud diferente del establecimiento.

De la misma manera, a través de éste gremio, la teatralidad independiente se abrió nuevos espacios, hasta entonces impensados, para la actividad teatral.



Tal es el caso de colegios, sindicatos, universidades, parques, calles. La ganancia con este tipo de agremiación se reflejó en las producciones de las mismas compañías, que entonces funcionaban como cooperativas culturales.

Si en principio se pusieron en marcha montajes teatrales con las características del nuevo teatro, no por ello mismo se dejó de abordar las puestas en escena del teatro universal, eso sí, tamizadas por los conceptos y metodologías de la nueva estética propuesta. Lo que en cierta medida, posibilitó la actualización y el ajuste de repertorios, en relación con las problemáticas sociales, políticas, históricas del momento. La conjunción entre grupos y público, enriqueció el panorama teatral, en la medida que los contenidos se acercaron a lo cotidiano y a la realidad histórica, tanto del pasado, como del momento. Otra consecuencia fue la creación de escuelas universitarias, en las cuales se impartían estudios teatrales a nivel profesional, con la consiguiente apertura de talleres internacionales, donde se citaban las personalidades del teatro mundial del momento. Rápidamente, la actividad teatral se descentraliza, pasando de la capital, a las provincias. Los nombres de ciudades importantes colombianas, como Medellín, Manizales, Cali, etc. ocupan primeras planas en esta época. Otro efecto fue la creación de festivales nacionales, de concursos sobre dramaturgia, que en última instancia, posibilitaron el encuentro entre las diferentes agrupaciones, artistas, críticos, y, en general, de amplios sectores ligados al teatro. En el plano internacional, es incuestionable el nexo con otros países, otras dramaturgias, otras formas de concebir el hecho escénico. El sentimiento general de entonces sobre la idea o concepto de una Latinoamérica, con problemáticas comunes, se fortaleció enormemente. El nuevo teatro posibilitó la concretización de la nueva cultura popular contra los ideales dominantes de discriminación, marginación y represión oficiales..

En estas obras, "*La orgía*" (1968), "*Soldados*" (1968) "*En la diestra de Dios Padre*" (1958), "*La denuncia*" (1973), "La Maestra" (1968), "El alma sola" (1988) y "Proyecto

Piloto” (1990), Buenaventura consigue hacer un tratamiento artístico de la historia nacional colombiana del siglo XX. No de la historia oficial, más, sí de que ha afectado al ciudadano común y corriente. En este orden de ideas, la dramaturgia de Buenaventura, reflejada en estas obras, está en las líneas trazadas por la búsqueda estética, y en general, artística, del Nuevo Teatro Colombiano.

Como rasgo diferenciador e innovador, estas obras son el resultado de la introducción, perfeccionamiento y aplicación del método de creación colectiva en la práctica artística. En la base de este método encontramos más intención de democratización de la actividad creadora.

Otro factor de considerable valor en la permanente lucha de Buenaventura radica en su oposición al colonialismo cultural, en su intensa y activa investigación de temas y situaciones propias a la identidad, la cultura, al pasado nacional colombiano.

Al constituirse como grupo independiente en el contexto del quehacer teatral nacional, Buenaventura inicia un cambio de actitud, de mentalidad, que permitirá el ejercicio de la actitud creadora con fines liberadores.

El alcance de las contribuciones de Buenaventura al teatro nacional e internacional es incuestionable. Su método de trabajo se multiplicó por el país, el continente y en la misma Europa son un referente a considerar.

La forma y el contenido de las piezas aquí estudiadas, constituyen un aporte esencial para la comprensión de los procesos de producción artística en el siglo XX latinoamericano.

Finalmente, las contribuciones del teatro de Buenaventura, marcan un hito en lo referente al estudio y aplicación de la denominada estética de la recepción teatral.

Consideramos que la obra de Enrique Buenaventura perfectamente se inscribe en la vanguardia del Teatro Colombiano del siglo XX.

## Bibliografía.

### A.) Enrique Buenaventura: Obras De Teatro

Buenaventura, E. (1985). *A la diestra de Dios Padre*. En: AAVV. *Teatro Colombiano Contemporáneo*. (pp.51-87). Bogotá, Tres Culturas Editores.

Buenaventura, E. (1997). *La Denuncia*. En: Buenaventura, Enrique *Teatro inédito*. (pp. 349-424). Bogotá, Biblioteca familiar de la Presidencia de la República.

Buenaventura, E.(1973-1974). *La Denuncia*. En *Primer Acto*, (pp.163-164), diciembre - enero 41ss.

Buenaventura, E. (1980).*La Orgía*. En *Revista El vedado*. La Habana, Teatro Casa de las Américas.

Buenaventura, E. (1977). *Teatro*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Buenaventura, E. (1997). *Teatro Inédito*. Bogotá, Biblioteca familiar de la Presidencia de la República.

Buenaventura, E. & Reyes, C. (1990). *Los Soldados*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

### B.) Enrique Buenaventura: Ensayos

Buenaventura, E. (1973-1974) *El teatro y la historia*. Introducción a la publicación íntegra del texto de *La Denuncia*. En *Primer Acto*, N° 163- 164, diciembre - enero (pp. 28ss).Madrid.

Buenaventura, E. & Vidal, J. (1980) *Apuntes para un método de creación colectiva*En *Primer Acto*, N°183, febrero 1980. (pp. 82-103) Madrid.

Buenaventura, E. & Vidal, J.(1980). *El debate del teatro nacional*. (1980) Ponencia presentada en el Seminario sobre Teatro e Ideología, organizado por la CCT y Colcultura, del 26 al 30 de septiembre de 1980. Teatro Experimental de Cali: mimeo, 1981.

Buenaventura, E.(1977). *Se hizo justicia*. Bogotá, *El Tiempo* (Lecturas Dominicales).

Buenaventura, E. (1975). *Teatro o Tactro: Diálogo entre dos maneras de ver*. Cali, *El Pueblo*, 16 de febrero 1975.

Buenaventura, E. (1978) *Artistas y Obreros en El Nuevo Teatro*. Bogotá, *Documentos Políticos*, N°133, Septiembre - Octubre 1978, Pp. 30ss.

Buenaventura, E. (1979). *La Enseñanza Teatral A Través De La Escuela*. Cali, *El Pueblo* (Semana Cultural).

Buenaventura. (1979). Enrique. *San Antoñito*. Cali, *El Pueblo* (Semana Cultural).

Buenaventura, E. (1982). *Panorama Del Teatro En América Latina*. Cali, *El País* (Dominical),

Buenaventura, E. (1982). *Actualidad De Los Clásicos. Fabularia*, Manizalez.

Buenaventura, E. (1982). *Soldados. Vanguardia Dominical. Bucaramanga*.

Buenaventura, E. (1985). *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Tres Culturas Editores. Bogotá.

Buenaventura, E. (1990). *Los Papeles Del Infierno Y Otros Textos*. México, Siglo Veintiuno, 1

Buenaventura, E. (1995). *Notas Sobre Dramaturgia (Tema, Mitema Y Contexto)*. Folleto Editado, Sin Fecha Ni Pie De Imprenta, Por El Teatro Experimental De Cali En La Conmemoración De Sus Cuarenta Años .

Buenaventura, E. (1995). *Dramaturgia Del Actor*. Folleto Editado, Sin Fecha Ni Pie De Imprenta, Por El Teatro Experimental De Cali En La Conmemoración De Sus Cuarenta Años.

Buenaventura, E. (1995). *Metáfora Y Puesta En Escena*. Folleto Editado, Sin Fecha Ni Pie De Imprenta, Por El Teatro Experimental De Cali En La Conmemoración De Sus Cuarenta Años

Buenaventura, E. (1995). *El Enunciado Verbal Y La Puesta En Escena*. Folleto Editado, Sin Fecha Ni Pie De Imprenta, Por El Teatro Experimental De Cali En La Conmemoración De Sus Cuarenta Años.

**C.) Estudios Específicos del Teatro de Enrique Buenaventura y El Teatro Colombiano/Hispanoamericano.**

Antei, G, (1989) *Las Rutas Del Teatro*. Editorial Universidad Nacional De Colombia. Bogotá.

Aristizábal, D. (1984). *Enrique Buenaventura Entre Bastidores. El Colombiano* (Suplemento Dominical). Medellín,

Barthes, R. (1992). *Por Qué He Dejado De Ir Al Teatro*. En: VVAA. *El Teatro Y Su Crisis Actual*. Venezuela, Monte Avila, (3. Edición), (Pp. 113-117).

Benson, J. (1989). *El Tema De La Violencia En El Periodismo De García Márquez: Épocas Y Enfoques Diferentes*. En: Tittler, Jonathan, *Violencia Y Literatura En Colombia*. Tratados De Crítica Literaria. Editorial Orígenes, (pp. 63-80). Madrid

Carballido, E. (1990) Presentación. En: Buenaventura, Enrique: *Los Papeles Del Infierno y Otros Textos*. Siglo Veintiuno México.

Echeverri, J. (1973). *Buenaventura: Todo Teatro Es Político. El Periódico*. Bogotá

Dorfman, A.(1972). *Imaginación Y Violencia En América*. Barcelona. Anagrama.

Giella M. (1984) *De Dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos. Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Guerrero, M. (1998). *Cambios Y Experimentaciones En El Arte Colombiano- Década De Los Setenta-*. En: RAVERA, Rosa María. (Compiladora). *Estética Y Crítica. Los Signos Del Arte*. (p. 198). Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires,

- Hobsbawn, E.(1996). *Historia Del Siglo XX*. Cátedra. Madrid.
- Jaramillo, M. (1992). *El Nuevo Teatro Colombiano: Arte y Política*. Colección Teatro. Medellín, Universidad De Antioquia.
- Jauss, H. (2000) *La Historia De La Literatura Como Provocación*. Ed. Península, Barcelona.
- Jaramillo, M. (1992). *Anexo. Antecedentes Históricos Del Nuevo Teatro*. En: Jaramillo, M. *Nuevo Teatro Colombiano: Arte y Política*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.
- Kalmonovitz, (1996) Salomón. *El Programa Económico De Las Farc*. Atrato, Revista Digital. Bogotá,
- Manuel, A. (1983). *Enrique Buenaventura: Poeta, Teatrero, Dibujante... Cali, El Pueblo, Materiales. Teóricos*. Comisión De Publicaciones Del TEC. S. F: S. P.
- Mazars, F. (1971).*Le Fígaro*, París, 31 De Junio de 1971.
- Monleón, J. (1980) *La Creación Colectiva Y El Nuevo Espacio Escénico*. En. *Primer Acto*, N° 183, Febrero 1980, (pp. 107-122). Madrid
- Palacios P (1995). *Entre La Legitimidad Y La Violencia. Colombia 1975-1994*. Editorial Normal, 1995. Bogotá
- Pardo, J.(1989). *El Teatro Colombiano: Síntesis De Treinta Años*. En: Antei, Giorgio, Editor. *Las Rutas Del Teatro*. (pp. 153-160). Bogotá, Editorial Universidad Nacional De Colombia,
- Patino, C. (1999).*El Siglo XX Colombiano. Una Interpretación Filosófico-Política* En: A. Monsalve & E. Domínguez (Editores): *Colombia Democracia Y Paz*, Tomo II. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

- Pellettieri, O. (Editor).(1997). *El Teatro y su Mundo*. Buenos Aires, Galerna.
- Pérez , M.(1992). *Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología*. Centro de Documentación Teatral. Fondo De Cultura Económica. Madrid.
- Pérez, M. (s/f). *Autores Iberoamericanos En La Escena Madrileña De La Transición Política: Aportaciones A Una Historia Del Teatro Iberoamericano Contemporáneo*. Alcalá, Universidad De Alcalá. *Estudios Teatrales*, No 2.
- Reyes, C. *Prólogo*. (1977). En: Buenaventura, Enrique. *Teatro*. (pp. 9-19). Instituto Colombiano De Cultura. Bogotá
- Reyes, C. (1965).*Enrique Buenaventura, El Dramaturgo*. Letras Nacionales.Bogotá
- Reyes, C. (1977) *Enrique Buenaventura, El Escenario Como Mesa De Trabajo, El Pueblo* (Semana Cultural), Cali.
- Reyes, C. José & Watson E.(1978). *Materiales Para Una Historia Del Teatro En Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá
- Risk, B. (1991). *Buenaventura: La Dramaturgia de La Creación Colectiva*, Ed. Gaceta. México.
- Rodríguez, F. (1990). *Apuntes Para Una Poética Del Teatro Latinoamericano*. En: Toro, Fernando De (Editor): *Semiótica Y Teatro Latinoamericano* (pp. 181-209). Galerna/IITCTL. Buenos Aires.
- Santos, A. J. L. De. *Enrique Buenaventura y su Método de Creación Colectiva*. En Primer Acto 183, Febrero 1980, (pp. 73-81).Madrid
- Sierra J. (1999) *La Mirada Del Coleccionista. Cinco Décadas De Arte Colombiano En La Colección Ganitsky Guberek*. Catálogo De La Exposición En El Museo De América, Madrid. (Impreso Por Litografía Arco, Bogotá, 1999).

- Suárez, C. (1975). *Temas Y Estilos En El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Zaragoza, Editorial Litho Arte.
- Suárez, C. (1976). *Lo Social En El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Caracas, Equinoccio-Editorial de La Universidad Simón Bolívar.
- Taylor, D.(1990) *Destruir La Evidencia: La Supresión Como Historia En La Maestra De Enrique Buenaventura*. Gestos. 5,.10.
- Tirado, A. (1976). *Aspectos Sociales De Las Guerras Civiles En Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Tittler, J.(Ed.). (1989). *Violencia Y Literatura En Colombia*. Tratados De Crítica Literaria. Editorial Orígenes. Madrid.
- Traba, M. (1984). *Historia Abierta Del Arte Colombiano*. Colcultura. Bogotá,
- Troncoso, M.(1989) *De La Novela En La Violencia A La Novela De La Violencia: 1959-1960 (Hacia Un Proyecto De Investigación)*. En: Tittler, J.(Ed.) *Violencia Y Literatura En Colombia*. Tratados De Crítica Literaria (pp. 31-80). Editorial Orígenes. Madrid.
- Toro, F. (Editor).(1990) *Semiótica Y Teatro Latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires
- Val Verde, U. (1976) *Patria No Hay Sino Una Pero... Independencias Serán Dos*. El Pueblo. Cali.
- Val Verde, U. (1981) *Enrique Buenaventura: El Teatro En Persona* .El Pueblo, Cali.
- Velasco, M.(1987). *El Nuevo Teatro y La Colonización Cultural* .Editorial Memoria, Bogotá
- Viviescas, V. (1997). *Pertinencia Del Debate Modernidad/Postmodernidad Para Abordar Un Estudio De La Dramaturgia Colombiana De Final De Siglo*. En: Pellettieri, O. (Editor). *El Teatro Y Su Mundo*. (p.p. 109-110) Buenos Aires, Galerna.
- Vargas, M. (s/f). *El Teatro Colombiano. Cinco Siglos De Teatro Colombiano*. Bogotá.
- Wallace, P. (1975) *Enrique Buenaventura. Los Papeles Del Infierno*. LATR 9.1.



- Wallis, L. Luciano. (1981). *Enrique Buenaventura y el Teatro En Colombia. Vanguardia Dominical* . Bucaramanga
- Watson, M. (1976) *Enrique Buenaventura's Theory Of The Committed Theatre* (p.45). LATR 9/2.
- Weiss, P. (1976). *Notas Sobre El Teatro Documento*. En: Weiss, P. *Escritos Políticos*. Editorial Lumen. Barcelona.
- Woodyard, G. (1989). *Enrique Buenaventura y el Teatro Colombiano*. En: Tittler J.(Ed.), *Violencia Y Literatura En Colombia*. Tratados De Crítica Literaria. (pp. 163-169.) Editorial Orígenes. Madrid.

#### **D.) Estudios de Teatro**

- García, José. (2001). *Cómo Se Comenta Una Obra De Teatro*. Madrid, 2001.
- Hormigón, J. (1991). *Del Texto Al Espectáculo: Metodología Del Trabajo Dramatúrgico*. En: Hormigón, J. *Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena*. (pp. 63-79). Publicaciones De La ADE.Madrid
- Marinis, M. De.(1998) *El Nuevo Teatro, 1947-1970*.Paidós, Barcelona
- Oliva, C & Torres F. (2000). *Historia Básica Del Arte Escénico*. Cátedra. Madrid. Cátedra
- Pavis, P. (1998). *Diccionario Del Teatro*. Paidós. Barcelona
- Pavis, P. (2000). *El Análisis De Los Espectáculos*. Paidós. Barcelona

#### **D.) Bibliografía De Teatro Consultada**

- Brecht, B.(1983) *El Efecto De Distanciamiento Como Procedimiento Cotidiano*. En: Brecht, B. *Escritos Sobre Teatro*. (p. 182-183) Tomo I. Nueva Visión Buenos Aires.
- Brecht, B. (1983). *La Relación Del Actor Con El Público*. En: Brecht, B. *Escritos Sobre Teatro*. Tomo I. (pp. 176-177) Nueva Visión. Buenos Aires,

Brecht, B. (1983). *Crítica De La Poética De Aristóteles*. En: Brecht, B. *Escritos Sobre Teatro*. Tomo I. (pp. 121-122) Nueva Visión, Buenos Aires.

Brecht, B. (1983) *La Dramática Dialéctica*. En: Brecht, B. *Escritos Sobre Teatro*. Tomo I. (pp. 45-56) Nueva Visión, Buenos Aires.

Bobes , M. (1997). *Semiología De La Obra Dramática*. , Arco/Libros. (2a Edición).Madrid.

Eco, Umberto.(1997) *Lector in fábula*. Lumen Editores.

Fischer-Lichte, E. (1999) *Semiótica Del Teatro*. Arco/Libros, Madrid.

García (s/f) *Diccionario del Teatro*. Akal editores. Madrid.

Ubersfeld, A (1993). *Semiótica Teatral*. Cátedra, (2a Edición). Madrid.

Velasco S, A, (2001) *Una Poética De La Dirección E Interpretación Teatral: El Sistema De Stanislaski*. Granada, Grupo De Investigación Teoría De La Literatura, Universidad de Granada.

Watson, L. (2000). *Hacia Un Tercer Teatro*. Ciudad Real, Ñaque Editora.

#### **E.) Obras Consultadas De La Historia De Colombia**

Molina G. (1988). *Las Ideas Socialistas En Colombia*. Editorial Tercer Mundo Bogotá.

Molina G. (1990). *Las Ideas Liberales En Colombia*. . Editorial Tercer Mundo Bogotá.

Tirado A. (1971). *Introducción a la Historia Económica de Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional De Colombia, Dirección De Divulgación Cultural.

White, J. (1978). *Historia de una Ignominia: La United Fruit Company en Colombia*. Bogotá, Editorial Presencia.