

ra— tendrá que ser en el campo y con los códigos de su práctica artística, pero —como también insistía Brecht— con la ayuda convocada de las ciencias humanas y sociales.

Porque la de Buenaventura ha sido una práctica política en el más profundo sentido de la expresión, una vez entendida aquella imperativa función crítica del arte. Para lograrla a plenitud, se ha valido de su insaciable afán de información al día, pero también de su probada lectura de la historia; de las herramientas teóricas de la antropología, la sociología, la filosofía política, la lingüística y la semiótica (pero no, como tanto lo sufrimos otrora, las de los semiólogos practicantes de una jerga sin referentes de un oficio concreto). Enrique Buenaventura tiene en su bagaje, además, una afinidad y un afecto especiales por la literatura y las tradiciones orales de cualquier cultura (y han sido muchas aquellas con las que ha tenido contacto directo), con la épica y el romance, con la música, con el cuento maravilloso y la saga popular, y él mismo es cuentista excelente. Practicante diario y cada vez más dedicado de la pintura, el dibujo y el grabado en varias técnicas —él mismo dice que lo único que estudió formalmente, aunque sin diplomas, fueron las artes plásticas y la filosofía en la Universidad Nacional—, Enrique Buenaventura tiene una obra en ese campo que merece mayor difusión de la que él mismo permite.

El que esto escribe se declara aquí, no discípulo, que esto jamás cabría y el propio Buenaventura jamás lo permitiría, pero sí alumno (remolón, inconstante, aún sin méritos para declararse tal, y que pese a ello se ha permitido, como buen alumno, ser crítico del maestro), de Enrique Buenaventura. Sin hablar de las infinitas razones del intelecto y del afecto que podría mencionar como pertinentes para la gratitud hacia Enrique, hay una que siento particularmente honda en mi cercanía con él: en 1975,

cuando con el grupo El Taller de la Universidad de Antioquia lo invitamos a que viera nuestro montaje de su obra *Un réquiem por el padre las Casas*, el maestro vino y nos dio consejos invaluable para el programa de la naciente Escuela de Teatro universitaria. Poco después, él mismo concretó, con su propio Taller de Teatro de la Universidad del Valle, la Escuela de Estudios Superiores de Cali. Fue mucho lo que en todos los aspectos académicos y administrativos compartimos en aquellos tiempos iniciales, junto con Santiago García, quien se empeñaba en igual tarea con la Escuela Nacional de Arte Dramático.

La Universidad de Antioquia, que por medio de su Facultad de Artes convirtió recientemente a Enrique Buenaventura en su egresado *honoris causa*, adelanta la edición de su obra completa. Pese a las dificultades actuales, entre las cuales no es menor la de recolección de una parte considerable de su obra dispersa, pronto saldrán los dos primeros volúmenes. Por ahora nos congratulamos de ofrecerle este homenaje de una obra en la cual participa una nueva generación de actores cantantes y directores. Con el libreto de *Documentos del infierno*, este desmañado aprendiz de dramaturgo actúa frente a Buenaventura como el pintor neófito que copia en el museo.

Breve historia del programa de Teatro de la Universidad de Antioquia

Por: Sonny Montero Mercado

La Sección de Teatro nace en la Escuela de Música y Arte Representativas que luego se transformó en la Facultad de Artes en 1980. El modelo pedagógico de su programa fue la creación colectiva y su enfoque, la formación de un “hombre de teatro”, lo que implicaba que el actor como profesional, pudiera asumir la dirección de la

puesta en escena de una obra y su producción: desde la dramaturgia, hasta los aspectos técnicos de la misma. Este concepto de formación caracterizó al programa desde sus inicios hasta 1996.



Los maestros que formularon los planes de estudio en las universidades —Mario Yepes por la Universidad de Antioquia, Enrique Buenaventura por la Universidad del Valle y Santiago García por la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD—, en su mayoría se habían formado en grupos del movimiento del Nuevo Teatro colombiano, donde la práctica continua de montaje generó una reflexión artística y pedagógica, y estos aspectos los aportaron a los planes de estudio, caracterizándolos por la diversidad de corrientes estéticas y la formación de un teatrero a través de la práctica de los montajes a lo largo de la carrera.

Para la Universidad de Antioquia y la ciudad de Medellín fue positivo en su momento, pues contribuyó al estudio y sistematización de los diversos lenguajes del teatro y a la consolidación de la investigación y creó fuentes





de trabajo, en cuanto se establecieron nuevos grupos o se integraron a grupos ya constituidos en la ciudad y el país, lo que generó en el transcurso de los años necesidades y exigencias de especializaciones en las distintas áreas del arte teatral.

Durante este período se proyectaron al medio, el país y en el ámbito internacional 55 montajes, entre los que se destacaron: *La maestra*, de E. Buenaventura, dirección de Luis Carlos Medina; *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, dirección de Gilberto Martínez; *El gran Mercado del Mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, dirección de José Fernando Velásquez, mención de Honor en el XII Festival Drama del Siglo de Oro, El Paso, Texas, EE.UU.; *Jacobo o la sumisión*, de Ionesco, dirección de Luis Carlos Medina; *Sempronio y Dolalola*, autor y director, Mario Yepes; *Salomé*, de Oscar Wilde, dirección de María Teresa Llano; *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, dirección de Thamer Arana; *2025*, autora y directora Sonnya Montero; *El invitado*, de Radrigán, dirección de Eduardo Sánchez; *Ojos de perro azul*, de Gabriel García Márquez, dirección de Elkin Holguín.

Los estudiantes y profesores de la Sección trabajaron con grupos de la ciudad, llevando a escena obras como *Abelardo y Eloísa*, de Ronald Millar, montada por el Teatro El Tablado y dirigida por Mario Yepes, la cual provocó una densa polémica en 1987; *Confesionario*, de Tennessee Williams, con el colectivo Matacandelas, bajo la dirección de Cristóbal Peláez, etc.

Se crearon grupos que han contribuido al desarrollo artístico y social de las comunas de Medellín, entre los que se destaca la labor de Nuestra Gente en el barrio Santa Cruz, los Margirreales en el barrio Pedregal y el grupo de Teatro el Fisgón.

En 1996 se implementa un nuevo programa que plantea un cambio en el enfoque y el modelo pedagógico. Era necesario un plan curricular acorde con los desarrollos estéticos y filosóficos y con las nuevas tecnologías, que reflejara la evolución y madurez adquirida a través de la investigación teórico-práctica constante en los cursos y la práctica artística de los montajes y su proyección, que se había desarrollado durante los años de existencia del programa anterior. Era preciso además formular una misión y visión acordes con la situación actual de la Universidad y la Facultad de Artes. Para este cambio se consultó además con los egresados que trabajaban en grupos de teatro de la ciudad y en otras escuelas de teatro, con directores de diferentes grupos y colectivos teatrales, profesores y directores de otros programas del país y se hizo un estudio de los planes de escuelas de teatro de Iberoamérica.

La reforma que se implementó para el programa de Maestro en 1996, seguida en 1999 por la Licenciatura, establece un enfoque diferente en la formación del estudiante: se centra en

una amplia y sólida fundamentación de los medios expresivos del actor, que le permita a éste asumir las diferentes estéticas y corrientes pedagógicas, lo que significa que las materias del área profesional, las complementarias, pedagógicas e investigativas, están correlacionadas, para generar una visión estructurada del trabajo del actor y las relaciones artísticas y estéticas que puede establecer con el entorno social.

Los currículos centrados en la formación del actor se sustentan en dos principios fundamentales: el actor como ser integral y el desarrollo de su pensamiento creativo a través de la conciencia actoral y la conciencia escénica.

El desarrollo del pensamiento creativo se basa en una actitud investigadora que le permite al actor asimilar e interiorizar la técnica en función de temas y problemáticas específicas del teatro, con el fin de estructurar nuevos lenguajes teatrales, además de generar una conciencia del proceso formativo y una habilidad analítica y reflexiva en equilibrio con la sensibilidad y la creatividad del sujeto, donde la conciencia actoral cobra sentido, pues el actor descubre el porqué y el para qué del teatro como expresión artística y como proyecto de vida.

Ambos programas —el de Maestro y el de Licenciado— están diseñados por ciclos. El ciclo I corresponde a los tres primeros semestres. Se toman de manera puntual el análisis, experimentación y reflexión, a partir de preguntas clave sobre la acción, la situación y la estructura dramática, desde lo que significan estos conceptos como totalidad y desde los elementos particulares que los estructuran, con lo que se genera una metodología de trabajo que conduce al estudiante al reconocimiento de los adelantos hechos por otros maestros sobre el tema, y del aporte que ellos y el profesor, como equipo de trabajo, hacen al conocimiento teatral sobre estos adelantos.

En el ciclo II, las preguntas se hacen más experimentales, generadoras

de acciones performáticas que buscan despertar afectos, percepciones, imágenes no dichas y no planteadas en el plano de lo decible y visible. La investigación se basa en el estudio paralelo del material teórico y el material práctico, donde ninguno prima sobre el otro, para producir un material plástico, visual y escrito sobre la exploración desarrollada.

El tercer ciclo es de montaje y proyección de una obra de teatro. El proyecto de montaje es acordado entre profesor y estudiantes, quienes optan por la estética y el tipo de obra que llevarán a escena, de acuerdo con los mutuos intereses y opciones en los que pueden optar por un montaje de tipo tradicional o tomado de las nuevas tendencias.

En esta última etapa se han proyectado 34 trabajos, de los cuales 16 son obras cortas. Entre todos los montajes, queremos destacar la puesta en escena de *Martillo*, obra de Rodrigo García, bajo la dirección del profesor José Fernando Velásquez, realizada en 1999 por los estudiantes del último ciclo de la carrera. El director Velásquez y la profesora Consuelo Pabón, quien siguió de cerca el montaje y fue su crítica, comentan a propósito de la puesta en escena: “Este montaje surge de la investigación de las nuevas tendencias poéticas. En él se busca que el actor asuma una posición crítica frente a la tradición teatral clásica y moderna, que marque nuevos rumbos acordes con los cambios en el mundo actual”. La pregunta que marcó la investigación es la crisis de la representación y su incapacidad de transmitir lo impresentable: “Nuestro dolor será no poder representar el dolor”, dice García. Siendo consecuentes con este planteamiento, confrontaron dos textos: la *Orestíada* de Esquilo, que viene del pasado milenario de la Grecia trágica y se plantearon, desde la trilogía Agamenón, las Coéforas y las Euménides, el problema de la constitución de la sociedad patriarcal griega.

El segundo texto, *Martillo*, de Rodrigo García (España, 1991), propone el regreso de Agamenón a su ciu-

dad: a un Argos contemporáneo en donde la destrucción acelerada de la naturaleza es un testimonio vívido de la muerte simbólica de Gea (la tierra) y de las fuerzas titánicas. Al final de la *Orestíada*, Apolo y Atenea habían instaurado la nueva ley de la cultura: “No es la madre la que engendra la criatura que llamamos su hijo; ella no es sino la nodriza del germen sembrado en su seno, el que engendra es el padre... la prueba de ello es que puede ser un hijo, sin necesidad de madre, como lo atestigua Atenea, hija de Zeus... (*Las Euménides* de Esquilo). En *Martillo* se invierte la *Orestíada*: Agamenón trae la destrucción, la guerra y va a ser ajusticiado una y mil veces para toda la eternidad, por haber sacrificado a su hija Ifigenia: la guerra por la guerra, la destrucción por la destrucción. Agamenón ya no conoce el lenguaje de la ciudad de Argos; su antigua potencia ha desaparecido y su cuerpo se sostiene mediante prótesis. Es el hombre fatigado, debilitado, del mundo contemporáneo, que se pierde balbuceando por entre las calles y el cristal de una naturaleza culturizada que lo devora.

El trabajo actoral se desenvuelve desde los efectos que este pasado aparentemente remoto provoca en nosotros, cómo se convierte en campo propicio para la expresión del deseo. Se obstaculizó el camino de la representación, exigiéndole al actor improvisaciones-simulacros, en los que construyera un lenguaje propio, tanto en la relación con el cuerpo como con la palabra, el sonido, el espacio y el tiempo. Entonces, *Martillo* es la exploración en la que director y actores vincularon el pasado con lo actual, para denunciar un problema que nos afecta a todos: la creciente destrucción de la vida. Es una propuesta que se resiste a la muerte, que “destituye los valores a martillazos”, como lo proponía Nietzsche, para afirmar la vida.

La Cenicienta vive en un hueco¹ Una experiencia académica

Por: Armando Montoya

No se trata de lo que hay que ver, sino del lugar desde donde hay que ver

Kierkegaard

El ingrediente fundamental en el arte es la experiencia y en ella la capacidad de romper esquemas, de ir más allá de lo establecido como norma, advertir otras directrices y trascender en el tiempo. Éste es el reto que un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia enfrentó, al realizar su exposición de grado en un espacio no convencional. De sus experiencias, sus obras, la repercusión en lo académico y su proyección como profesionales hablaré en el presente artículo. No pretendo dogmatizar sobre la eficacia de un proyecto educativo en particular, pero sí observar una posibilidad entre muchas otras, pues siempre habrá un espacio amplio para la discusión en torno al arte y su materialización.

Una de estas alternativas la constituye el programa Maestro en Artes Plásticas de dicha Universidad, que al ser modificado sustancialmente —1993— e incorporar el área de talleres Integrado y de Grado, transformó notoriamente la metodología del programa, haciéndola más dinámica en el sentido

Fredy Cardona. *Mediación divina*
2000. Fotografía a color. Dimensiones variables (fragmento)

