

**Consolidación y autonomía del campo teatral colombiano:
la propuesta de Enrique Buenaventura, 1950 – 1980**

Jesús Mauricio Durán Charria

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HISTORIA
SANTIAGO DE CALI
2020**

**Consolidación y autonomía del campo teatral colombiano: la propuesta de Enrique
Buenaventura, 1950 – 1980**

Jesús Mauricio Durán Charria

**Trabajo para optar al título de
Magister en Historia**

**Director:
Gilberto Loaiza Cano**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HISTORIA
SANTIAGO DE CALI
2020**

RESUMEN

A partir del decenio de 1950 el intelectual y el artista colombiano comenzó un proceso de transformación hacia la consolidación de un campo autónomo frente al poder estatal. Desde algunos años atrás en el país se desató una fuerte violencia que se extendió por los campos y ciudades del territorio nacional. Posteriormente, se estableció la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla y, tras su caída, fue realizado un pacto bipartidista conocido como el Frente Nacional. En el decenio de 1960 y 1970 las ideas de izquierda, en el marco de la Guerra Fría, influenciaron el mundo académico y cultural, a la vez que el estado asumía una fuerte actitud represiva y de censura. En este contexto, los intelectuales y artistas colombianos asumieron una crítica constante frente al poder político y se encaminaron a la creación de un arte revolucionario en búsqueda de la transformación social.

En el teatro nacional también se generaron importantes cambios en la vía de establecer las propias reglas internas que legitimaran las producciones culturales de la época. En un primer momento, fueron fundamentales las creaciones de las escuelas de teatro en Bogotá y Cali durante el gobierno de Rojas Pinilla. Posteriormente, la celebración de festivales permitió el intercambio entre los primeros grupos que tenían como objetivo consolidar un teatro nacional. No obstante, las temáticas de las obras generaron una persecución por parte del estado que culminó con la independencia de algunos colectivos que buscaban una mayor autonomía frente a las imposiciones y restricciones oficiales. En este proceso tomó fuerza el Movimiento del Nuevo Teatro en Colombia que logró consolidar una legitimidad sin precedentes en la sociedad.

Enrique Buenaventura Regresó a Cali en 1955 y ayudó a consolidar la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. Desde allí comenzó a formar un colectivo profesional con el que impactó en la escena nacional e internacional: el Teatro Escuela de Cali que se llamó posteriormente Teatro Experimental de Cali, TEC. Bajo algunas influencias innovadoras en el teatro internacional Buenaventura emprendió la tarea de transformar la dramaturgia nacional con temáticas que abordaron la realidad social de la época. Sus posturas fueron polémicas a tal punto que fue expulsado del sector oficial. Desde entonces buscó fortalecer

con otros grupos el movimiento teatral independiente a través de la producción de obras, festivales y conversatorios en torno al quehacer teatral. Finalmente, con la idea de generar cambios también en el proceso de montaje de las piezas teatrales, Buenaventura y su grupo se encaminaron en la vía de la creación colectiva y teorizaron un método que sirvió como referente a diferentes grupos artísticos latinoamericanos del momento.

Palabras claves: Enrique Buenaventura, teatro, historia, legitimidad, autonomía, censura.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mis agradecimientos al profesor Gilberto Loaiza, tutor de este trabajo, por su paciencia y orientación académica. A la profesora Carmen Cecilia Muñoz por despertar, desde mis estudios de pregrado, el interés por temas relacionados con el arte. También, al profesor Gabriel Uribe, uno de los jurados, por las correcciones pertinentes en el texto final.

En el desarrollo de la investigación además me encontré con personas que me aportaron conocimientos y experiencias fundamentales para la elaboración del trabajo de grado. Agradezco, enormemente a Jacqueline Vidal, quien me abrió las puertas para estudiar el enorme archivo de Enrique Buenaventura; las entrevistas y largas charlas que sostuvimos fueron muy valiosas para entender algunos conceptos trabajados. De igual forma, el colectivo de actores del TEC me enseñó a comprender, de una forma más clara, el método de creación colectiva. Extiendo mis agradecimientos también a Nicolás Buenaventura Vidal, Guillermo Piedrahita, Hilda Ruiz, Mario Yepes, Mario Cardona y Patricia Ariza por regalarme un tiempo para contarme sus vivencias personales frente al periodo y temática abordada. A Janeth Aldana por compartirme algunos archivos sobre teatro que fueron abordados en la investigación.

Por último, agradezco a mi familia por su apoyo constante en mis estudios académicos y a Milena Lozano por su compañía incondicional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
 1. INTELLECTUALES Y ARTISTAS EN LA BÚSQUEDA DE LA AUTONOMÍA: EL CONTEXTO DE ENRIQUE BUENAVENTURA 1950 – 1980.....	 28
1.1. Artistas y escritores de la violencia.....	28
1.2. Posturas anti dictadura.....	32
1.3. <i>Mito</i> y el nadaísmo: periodo de ruptura.....	34
1.4. Panorama político e ideológico de años sesenta y setenta.....	38
1.5. Frente Nacional en Colombia y la censura artística.....	49
1.6. Movimiento estudiantil y contracultura juvenil.....	52
1.7. Contexto social y cultural de Cali.....	56
1.7.1. Los juegos panamericanos de 1971: la transformación de la urbe.....	59
1.8. Un balance de la génesis y consolidación del campo cultural.....	61
 2. FORMACIÓN Y PROYECTO DE UNA DRAMATURGIA PROPIA (1950 – 1959), ÉPOCA DE TRANSICIÓN.....	 63
2.1. Los primeros pasos.....	64
2.2. Enrique Buenaventura y la Escuela Departamental de Bellas Artes.....	74
2.3. El proyecto de construcción de un teatro nacional.....	78
2.4. El festival de teatro.....	84
2.5. Enrique Buenaventura y la ruptura de <i>Mito</i>	87
2.6. La transformación del campo.....	88
 3. EL ARTISTA COMPROMETIDO: APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA PROPUESTA DRAMATÚRGICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA.....	 90
3.1. El surgimiento de los grupos teatrales independientes.....	91
3.1.1. Teatro Escuela de Cali.....	94
3.2. Ruptura del TEC: la búsqueda de un teatro comprometido.....	95
3.3. la lectura crítica de la historia a través del teatro.....	96
3.4. <i>Ubú Rey</i> : la incursión en el teatro del absurdo.....	103

3.5. <i>Los papeles del infierno</i> : una mirada a la violencia en Colombia	106
3.6. La censura de <i>La trampa</i> : en la vía del teatro independiente.....	113
3.6.1. Polémica y censura.....	113
3.7. <i>Seis horas en la vida de Frank Kulak</i> : en busca de la creación colectiva.....	121
3.8. La separación entre campo artístico y poder estatal.....	126
4. TEATRO INDEPENDIENTE: EL CAMINO DE LA CREACIÓN	
COLECTIVA (1970 – 1980).....	127
4.1. Teatro y cultura.....	127
4.2. La sala nueva del TEC.....	131
4.3. La propuesta cultural independiente: el TEC y Ciudad Solar.....	135
4.4. El Festival de Teatro de Manizales y el Festival del Nuevo Teatro.....	139
4.5. La creación colectiva.....	145
4.5.1. El método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali.....	147
4.5.2. <i>Historia de una Bala de Plata</i>	157
4.6. Enrique Buenaventura un “hombre de teatro”.....	160
CONCLUSIONES.....	162
BIBLIOGRAFÍA.....	167
ANEXOS.....	177

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Enrique Buenaventura en la plaza de Caicedo en apoyo a la protesta estudiantil

Figura 2: Fotografía de *Un Réquiem por el padre Las Casas*

Figura 3: Fotografía de *Ubú Rey*

Figura 4: Caricatura de *La trampa*

Figura 5: Monólogo de *Seis horas en la Vida de Frank Kulak*

Figura 6: Fotografía de *Seis horas en la Vida de Frank Kulak*

Figura 7: Proceso de construcción de la nueva sala del TEC

Figura 8: Grupo de planta del TEC en el teatrino del Museo La Tertulia promocionando la “Función rifa” en pro de la nueva sala

Figura 9 : Dibujo de Pedro Alcántara

Figura 10: Programa de mano de *La denuncia*

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Publicaciones de Enrique Buenaventura en revistas culturales, 1958 – 1980.

Anexo B. Obras escritas y/o dirigidas por Enrique Buenaventura 1957 – 1980.

INTRODUCCIÓN

Colombia, en la segunda mitad del siglo XX, experimentó una serie de transformaciones culturales en los diferentes campos del arte y la literatura. El intelectual asumió una nueva relación entre su producción y el contexto social que lo rodeaba. En el campo del arte surgió la autonomía frente a la dependencia a los partidos tradicionales y a las políticas estatales. El campo teatral comenzó a crear sus propias reglas, se establecieron los cánones y los criterios de producción. El teatro, por lo tanto, logró también consolidar su autonomía y, consecuente con las dinámicas de la época, buscó convertir los escenarios en herramientas de transformación social. En efecto, la propuesta dramática de Enrique Buenaventura nos permite comprender el proceso generado a partir de la producción de un nuevo teatro en el país.

El objeto de estudio de este trabajo de grado es la obra teatral de Enrique Buenaventura en el marco de la consolidación y autonomía del campo artístico colombiano en la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, buscamos, a través de un intento biográfico, identificar las transformaciones del teatro nacional en relación con los cambios culturales de la época, estableciendo conexiones con el contexto al que pertenecía el dramaturgo.

Marco teórico y conceptual

Esta investigación se inscribe dentro de la línea de la historia cultural y el método biográfico. La primera tendencia mencionada tiene ya un recorrido en la práctica historiográfica y defiende algunos planteamientos teóricos que han sido formulados y debatidos por diferentes generaciones de historiadores que han puesto su mirada en los estudios culturales. El método biográfico en cambio es mucho más reciente en la disciplina historiográfica dado el temor de los académicos en perder el rumbo de la cientificidad y caer en el universo de la ficción.

Los seres humanos a través del tiempo se han encargado de modificar su entorno y adaptarlo a las circunstancias de su cotidianidad. En esta transformación han jugado un papel fundamental las construcciones simbólicas que definen las representaciones culturales de una comunidad. Lo cultural no se desarrolla en un plano único, ni lineal, al contrario, es cambiante y variable. En una misma sociedad de una época determinada pueden existir

diferentes formas de expresión y de representación dependiendo de las dinámicas sociales del contexto. La historia cultural, como enfoque historiográfico, se ha preocupado por indagar en un amplio número de detalles que brindan elementos para entender mejor el pasado. Las escenificaciones de la vida cotidiana, sus prácticas y significaciones serán, por lo tanto, objeto de estudio de la historia cultural. “De lo visto a lo leído, desde los artefactos visuales hasta el libro, desde los utensilios hasta el arte, todos estos productos cabrían bajo su dominio”¹.

En la historia cultural, según Peter Burke, existe una preocupación común por el estudio de lo simbólico y su interpretación². El ser humano en relación con la sociedad que lo rodea y con su contexto, elabora una serie de significaciones que definen su modo de pensar, de expresarse y de actuar frente a las circunstancias externas. El historiador tiene la tarea de encontrar los diferentes matices y las relaciones construidas por una sociedad a partir de las producciones simbólicas que responden a las dinámicas propias de sus representaciones culturales.

En este sentido, el arte, y por lo tanto el teatro en su construcción histórica hace parte del enfoque de la historia cultural. Las producciones artísticas no se encuentran separadas del contexto en el que se crean. Los autores, intermediarios, el público y las obras que se producen pertenecen a un momento histórico, a una época que tiene sus características particulares. Como ejemplo de esta línea investigativa tenemos a Johan Huizinga quien planteó que los pensamientos y sentimientos de una época se expresaban a través de las obras literarias y artísticas³. En este mismo sentido, Lucien Febvre, perteneciente a la escuela francesa de los *Annales*, trabajó el concepto de “*utillaje mental*”, en donde define las estructuras de pensamiento que influyen la creación intelectual y las producciones artísticas de una época⁴. Por su parte, el ruso Majail Bajtín, uno de los influenciadores de la Nueva Historia Cultural, en su investigación *La cultura popular en la Edad Media y el*

¹ SERNA, Justo y PONS, Anaclet. *La historia cultural, autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2005. p. 5.

² BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006. p.15.

³ *Ibíd.*, p. 21.

⁴ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992. pp. 18-19.

Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais describe las construcciones de la cultura popular en La Edad Media y el Renacimiento desde la obra de Rabelais⁵.

En este proyecto también planteamos realizar una biografía intelectual de Enrique Buenaventura, un dramaturgo colombiano que contribuyó en la transformación del teatro latinoamericano a partir del decenio de 1950. En este sentido, un análisis de su obra y del acervo documental de la época mostrará algunas luces de la formación intelectual del artista y de su relación con el contexto cultural. Es decir, la mirada estará totalmente puesta en los archivos, en la producción artística, y las huellas; y no en una reconstrucción psicológica de la personalidad del individuo, aunque en su obra se encuentran indiscutiblemente rasgos característicos de sus intenciones y de su pensamiento. En definitiva, Enrique Buenaventura, es un buen pretexto para interpretar la historia cultural del momento, pues, según Gilberto Loaiza: “la mirada concentrada en individuos determinados parte de concebir que el individuo elegido condensa, resume o caracteriza una época”⁶; o como lo dice Francois Dosse, “la biografía puede ser una manera privilegiada de empezar a restituir una época con sus sueños y sus angustias”⁷.

Desde esta perspectiva, el polémico método biográfico constituye una base para esta investigación. Sin embargo, se debe aclarar que existen diferentes tipos de biografías y que este método ha sido abordado por diferentes disciplinas; en este caso, el interés es seguir la tradición reciente de una biografía histórica que se apoye en los documentos y en el rigor científico para construir los argumentos, pero sin dejar de lado el estilo narrativo que ha caracterizado la biografía. En efecto, en la actualidad existe una mirada más abierta desde la disciplina histórica hacia este enfoque y una extensa producción de investigaciones y reflexiones en torno al método biográfico.

François Dosse es uno de los principales teóricos del método biográfico, historiador francés, especialista en historia intelectual, perteneciente a la llamada cuarta generación de la escuela de *Annales*, autor de algunas biografías de personajes relevantes como Paul Ricoeur, Michel

⁵ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1995.

⁶ LOAIZA CANO, Gilberto. “El recurso biográfico”. En. *Historia Crítica*, N° 27. Bogotá, Universidad de los Andes, (2004) p. 230.

⁷ DOSSE, Francois. *El arte de la biografía. Entre la historia y la ficción*. México, Universidad Iberoamericana, 2011. p. 15.

de Certeau y Gilles Deleuze. Hace algunos años publicó su libro *L'art de la biographie. Entre histoire et fiction*, traducido al español y publicado en el 2007 por la Universidad Iberoamericana de México. En su investigación, el autor analiza los diferentes enfoques desde los cuales ha sido abordado el género biográfico en las ciencias sociales. Para Dosse, el método biográfico es necesario trabajarlo con cuidado para no caer más en la “ficción” que en la “verdad” histórica. Una biografía es un ejercicio micro, un estudio de lo singular, del detalle, una interpretación del universo que rodea a un personaje. De esta manera, el biógrafo puede apasionarse demasiado y llevar su escrito hacia una exaltación exacerbada del individuo al que aborda. La biografía histórica se encuentra, entonces, en el límite entre la científicidad y rigurosidad del historiador que utiliza las fuentes documentales para describir procesos, y la imaginación novelesca que va a impregnar la narración de una riqueza estética de alto nivel. Así, el autor señala que el escritor André Maurois en una conferencia dictada en Inglaterra en 1928, sitúa el género biográfico en un “vínculo entre el deseo de verdad que indica un razonamiento científico y la dimensión estética que le da su valor artístico”⁸. En todo caso, el autor señala que la biografía se diferencia de la novela por la utilización de palabras y estados verdaderos y auténticos que ofrecen un sentimiento de verdad.

En la escritura biográfica participan tres elementos claves: el autor, el personaje y el narrador. El biógrafo debe manejar el arte con mucha delicadeza para que esta relación mantenga un ritmo coherente y no se presenten alteraciones ineficientes. Dosse, de esta manera, llama la atención frente al peligro de reconstruir un “retrato psicológico del personaje” pues se puede llegar a exagerar en las afirmaciones con especulaciones que no tienen mucho fundamento amparadas en estereotipos morales. En cambio, recomienda una construcción comprobable del personaje frente a su obra y sus acciones que se encuentran amparadas en los testimonios escritos, orales o visuales. De esta manera, el libro de Dosse y su misma obra es una base importante para esta investigación, puesto que ayuda a adquirir una metodología clara frente al método biográfico en la historiografía.

En el caso del presente trabajo lo relacionamos con una biografía intelectual histórica. Nos alejamos, por lo tanto, de una visión psicologista y evitamos adentrarnos en elementos que no establezcan relación con los fenómenos históricos. En este sentido, nos interesa la

⁸ Ibíd., p. 25.

producción artística y literaria del personaje para establecer las influencias y las conexiones con otros individuos, escuelas, movimientos y con el mismo campo teatral. Para lograrlo, trabajaremos las fuentes primarias que sustenten la narración y las hipótesis planteadas.

En cuanto al soporte teórico y metodológico se trabajará a partir de la teoría de los campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Para el autor, en cada sociedad y época existen diferentes campos que interactúan con el campo de poder. Al interior del campo se produce una lucha entre los agentes y las instituciones para definir la distribución del “capital específico” a través de su conservación o subversión. En los campos, por lo tanto, se van generando leyes generales o reglas que delimitan la producción y consumo de bienes culturales⁹. Por lo tanto, Bourdieu, en su libro *Las reglas del arte*, analiza la emergencia del campo artístico y literario en el caso francés, teniendo en cuenta la conquista de la autonomía del campo en su relación con el Estado. Baudelaire en la poesía y Flaubert en la novela contienen el capital económico y cultural que les permite escribir sin tener que depender del poder político. Los escritores y artistas consolidan su autonomía a partir de la trasgresión de los cánones tradicionales dependientes de la institucionalidad o la academia, el desinterés económico y la superación estética y temática del arte “burgués”, estrechamente conectado con las producciones del consumismo cultural. Según el autor:

[...] no hay mejor prueba de la eficacia de las llamadas al orden inscritas en la propia lógica del campo en vías de la autonomización que el reconocimiento que los autores en apariencia más directamente subordinados a los requerimientos o a las exigencias externas, no sólo en su comportamiento social sino en su propia obra, se ven obligados a conceder cada vez con mayor frecuencia a las normas específicas del campo; como si, para honrar su estatuto de escritores, se debieran a sí mismos manifestar una cierta distancia respecto a los valores dominantes.¹⁰

Al superar la dependencia de los salones y las academias, de los periódicos y editoriales dominantes; de igual forma, al proponer nuevas posturas estéticas y de estilo, inclusive al plantear un modelo de vida social transgresor de la cultura burguesa, como el caso de la vida decadente de los poetas malditos, los intelectuales y artistas consolidaron un campo cultural autónomo que fue creando sus propias reglas internas y postulando los nuevos cánones.

⁹ BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, pp.135-141.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995. pp. 110 y 111.

Desde esta perspectiva, se abordarán dos conceptos fundamentales para entender el proceso de consolidación del campo teatral colombiano y su relación con la obra de Enrique Buenaventura: La *autonomía* y la *legitimidad*. El primero, hace referencia al establecimiento de las propias reglas al interior del campo teatral al lograr la independencia respecto al poder político. El segundo término describe la apropiación de ciertos autores, obras o colectivos en la época estudiada y la aceptación que tuvieron sus posturas ideológicas, estéticas y metodológicas entre un amplio sector de la sociedad.

En el caso colombiano, siguiendo, en cierta medida, la teoría de los campos de Bourdieu, el historiador Miguel Ángel Urrego estableció la relación entre los intelectuales y el Estado en el siglo XX. En este caso, el autor, delimitó tres grandes etapas: “la de subordinación a los partidos tradicionales; la de ruptura y creación de un campo cultural (1961 – 1982); y la reintegración al Estado a partir de los años ochenta”¹¹. Desde esta perspectiva, la consolidación de la autonomía del artista y escritor se generó a partir de la década de los sesenta, durante el periodo del Frente Nacional, a partir de la emergencia de un campo cultural no dependiente del Estado y que se caracterizó principalmente por un intelectual y artista comprometido que se definió “contra el Estado” y en pro de una “utopía social”¹². Carmen Cecilia Muñoz ubicó el comienzo del campo artístico “en la institucionalización de su enseñanza” acompañado de la elaboración de planes de estudio y la estructuración de una normativa para su funcionamiento¹³. En el caso de las artes plásticas, Eduardo Jaramillo delimitó su autonomía entre 1946 y 1960, periodo en el que se fortaleció la crítica de arte, por ejemplo con la llegada de Marta Traba al país en 1954¹⁴.

En el teatro, si tomamos la tesis de Muñoz, la autonomía comenzó a surgir a partir de la creación de las primeras escuelas de teatro en Colombia como la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) dirigida por Bernardo Romero en 1950 y la Escuela Departamental de

¹¹ URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá, Siglo del Hombre; Universidad Central – DIUC, 2002. p. 25.

¹² *Ibíd.*, p. 29.

¹³ MUÑOZ BURBANO, Carmen Cecilia. *Institucionalización de la formación artística*. En: Historia de Cali siglo XX. Tomo III Cultura. Cali, Universidad del Valle. p. 212.

¹⁴ JARAMILLO JIMENEZ, C. *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia*. Ponencia presentada en el simposio Nacional de Teoría e Historia del Arte que se celebró en Medellín los días 2, 3 y 4 de octubre de 2002. Artes la Revista No 7. Volumen 4/ enero-junio, 2004, Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 3 – 38. Citado por MUÑOZ BURBANO, Op. Cit., p, 212 – 213.

Teatro de Bellas Artes de Cali, fundada en 1955. Según Aldana, estas instituciones fueron fundamentales “para empezar a concebir la práctica teatral inseparable de la formación artística” lo que permitió la transformación del campo¹⁵. Aldana, también ubica la emergencia del teatro moderno con la creación de los Festivales de Teatro de Bogotá, que aunque estuvieron dirigidos y organizados por una élite perteneciente a la institucionalidad estatal, permitieron un incremento de la autonomía del teatro en Colombia. Sin embargo, la autora también identifica todo un proceso histórico para la consolidación y autonomía del campo teatral que incluye la relación con las revistas culturales, el teatro universitario, la creación de grupos independientes y de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), así como la reflexión teórica sobre la práctica y la creación colectiva. Coincidimos con Aldana, por tal motivo, en la presente investigación delimitamos la autonomía del campo teatral, a través del estudio del caso concreto del colectivo teatral del TEC y de su director Enrique Buenaventura, a partir de la independencia de la institucionalidad del Estado, la construcción de una dramaturgia propia y la teorización de la metodología en la puesta en escena a través del método de creación colectiva. No obstante, esta autonomía tiene sus raíces desde el decenio de 1950, periodo en el cual los intelectuales y artistas del país comienzan a tener otras visiones frente al arte y su relación con la sociedad.

Estado del arte

Los estudios sobre la historia del teatro en Colombia y específicamente sobre el Movimiento del Nuevo Teatro en Colombia han sido abundantes. Sin embargo, en muchos casos han tratado de reproducir una historia homogénea, olvidando las contradicciones que se generaron al interior del mismo campo teatral, entre los diferentes agentes, por mantener la hegemonía o imponer los modelos o reglas a seguir¹⁶. En otros casos, se ha partido de un hito

¹⁵ ALDANA, Janeth. “Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo”. En: *Revista colombiana de sociología* N° 30. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, (2008) p. 121.

¹⁶ En los estudios sobre teatro en Colombia la historia homogénea estaría demarcada por unos fenómenos lineales y por la exaltación apologética de algunos personajes y grupos. Sin embargo, al interior del campo teatral se generaron contradicciones, principalmente de orden metodológico y político, entre los diferentes artistas y grupos, expresados en algunos medios de circulación como las revistas de teatro y en eventos culturales como los festivales. Con todo esto, pretendemos demostrar que existía una variedad en las formas de hacer teatro y en la manera de entender la relación del teatro con la sociedad. Aunque al interior del campo se

fundante, a partir de los años cincuenta, negando la importancia de dramaturgos, obras y representaciones, que no sólo fueron importantes en los años anteriores, sino que además ayudaron a demarcar algunos pilares de lo que sería el teatro moderno en Colombia. En este sentido, han predominado los estudios testimoniales, en ocasiones de los mismos protagonistas del periodo, sin el suficiente sustento documental que permita corroborar sus argumentos. También, han sido valiosos los estudios desde disciplinas como la literatura o la filosofía que han permitido comprender algunas características estéticas de las producciones teatrales de la época. En los últimos años, desde la academia, se están generando importantes investigaciones que han culminado en tesis de pregrado o posgrado, libros o artículos en revistas especializadas, los cuales se caracterizan por utilizar un universo más amplio de fuentes archivísticas que le dan más sustento a los planteamientos. Por último, en el campo de la disciplina histórica apenas están surgiendo investigaciones de éste tipo que, no obstante, han dejado ver, el rico acervo documental de la época, a través de la interpretación de archivos teatrales desconocidos hasta hace algunos años.

Según lo anterior, comenzaremos por definir de dónde surgió el concepto de Nuevo Teatro Colombiano. Esta categoría no es una invención nacional; al contrario, corresponde a un contexto internacional en el cuál el teatro buscó transformarse en sus postulados estéticos, temáticos y metodológicos. En Colombia se tiene una conciencia de estar desarrollando un Nuevo teatro a partir de la década de los sesenta cuando algunos grupos y dramaturgos comenzaron a autodefinirse dentro del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano¹⁷.

Marco De Marinis realizó una investigación sobre los grupos y artistas del Nuevo Teatro europeo y norteamericano. Para el autor, el concepto de Nuevo Teatro corresponde a grupos y experiencias teatrales que desde mediados del siglo XX se han contrapuesto al teatro oficial y comercial, “no sólo en el plano del lenguaje, las formas y los estilos, sino también [...] en cuanto a los modos de producción”¹⁸. Así, el autor señala cómo en Europa y Norteamérica se desarrollaron teatros que plantearon una transformación en la escritura y representación teatral. Grupos como el Living Theatre, fundado en 1947 por Julián Beck y Judith Malina; el

estableció una autonomía y fueron propuestos unos cánones, algunos colectivos manifestaron su inconformidad y quisieron proponer nuevas reglas, sobre todo, en la relación del arte con la revolución.

¹⁷ Entre estos grupos se encontraban el Teatro Experimental de Cali, La Casa de la Cultura, el Teatro La Mama y dramaturgos como Santiago García, Fausto Cabrera y Enrique Buenaventura.

¹⁸ DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro. 1947-1970*. Barcelona, Paidós, 1988. p. 14.

Teatro Laboratorio de Grotovski; el Open Theatre, perteneciente al movimiento del nuevo teatro político norteamericano; el Nuevo Teatro Italiano y el Odin Teatre, marcaron los principales postulados estéticos, metodológicos y temáticos del Nuevo Teatro a nivel mundial.

El Nuevo Teatro también se desarrolló ampliamente en América Latina siguiendo la influencia del teatro épico alemán. En este caso, es fundamental recurrir a Fernando De Toro quien argumenta que el sistema hispanoamericano adopta el *sistema Brecht* para producir sus propias obras dramáticas que no son una imitación de un modelo extranjero, más bien, obedece a los problemas de una sociedad en particular. De esta manera, el autor reflexiona sobre las características estéticas y metodológicas del teatro de Brecht y su influencia en algunos grupos experimentales de América Latina. Para De Toro, las representaciones del teatro brechtiano están más relacionadas con los procesos sociales, influyen al espectador para que éste transforme su sociedad¹⁹. Aunque teóricamente su investigación se encuentra bien sustentada, el autor cae fácilmente en posturas políticas que le impiden ver otras características importantes en los teatros independientes que estudia.

Siguiendo esta misma línea, Adam Versényi²⁰, Marina Gálvez Acero²¹ y Carlos Miguel Suarez Radillo²², también analizan el surgimiento de grupos de teatro contemporáneo en América Latina y lo relacionan con influencias alemanas, francesas, inglesas y españolas. Todos concuerdan con la idea de que en la época la independencia teatral y la búsqueda de lo experimental y lo nuevo contribuyeron en la transformación de la dramaturgia en el continente, adoptando además características propias del contexto en el que se representan las obras.

En el caso colombiano, se revisaron algunos ensayos de Carlos José Reyes. Este autor perteneció a la Casa de la Cultura de Bogotá, fue presidente de la CCT, redactor en la revista *Conjunto*, y por lo tanto fue uno de los protagonistas directos del Movimiento del Nuevo Teatro en Colombia. Sin duda, es necesario recurrir a los textos de Reyes para tener una

¹⁹ DE TORO, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Galerna, p. 1987.

²⁰ VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Universidad de Cambridge, 1996.

²¹ GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid, Taurus, 1988.

²² SUAREZ RADILLO, Carlos Miguel. *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. España, Litho Arte, 1975.

mirada panorámica de las obras, autores y acontecimientos de la época. Sin embargo, la mayoría de sus escritos no dejan de ser testimonios de sus vivencias, pues no demuestran un fuerte sustento documental, lo cual conlleva a un pobre análisis del teatro nacional en relación al contexto socio-histórico de la época. Para el desarrollo de la investigación se consultaron los siguientes ensayos: *La creación Colectiva: una nueva organización interna*²³, *Cien años de teatro en Colombia*²⁴, *El teatro en Colombia en el siglo XX*²⁵, *De viva voz: Ensayos críticos de teatro*, publicado en el 2007 en homenaje al X Festival Nacional Universitario.

Fernando González Cajiao, quien en la década de los sesenta se desempeñó como profesor de la catedra de historia del teatro en la Escuela Departamental de Teatro en Bellas Artes de Cali, desarrolló una investigación que buscaba abarcar el teatro nacional desde el periodo prehispánico hasta la consolidación de los grupos y dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX. Contrario al trabajo de Reyes, este autor utiliza un buen trabajo de fuentes y argumenta muy bien sus interpretaciones. Sin embargo, su trabajo es muy general, se extiende por una temporalidad demasiado larga, generando una ausencia de crítica detallada frente a procesos históricos, obras e individuos relacionados con el teatro nacional²⁶.

Por su parte, Gonzalo Arcila, desde una mirada sociológica, realiza un análisis del Nuevo Teatro en Colombia teniendo en cuenta las causas históricas que lo generaron. Para su investigación recurre a la revisión de prensa y de algunos documentos de archivos teatrales como el del Teatro Colón y la Corporación Colombiana de Teatro. El trabajo de Arcila es importante por cuanto elabora un análisis crítico del Nuevo Teatro frente al contexto socio-cultural en el que se desarrolla²⁷.

Más adelante, Guillermo Piedrahita, actor, profesor de la Escuela de Teatro de Bellas Artes y uno de los fundadores del Teatro Experimental de Cali, después de revisar el archivo del TEC y de la Corporación Colombiana de Teatro, apoyándose además en diferentes

²³ REYES, Carlos José. "La creación Colectiva: una nueva organización interna". En: *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. La Habana, Centro de investigaciones literarias Casa de las Américas, 1978. p. 75-107.

²⁴ _____. "*Cien años de teatro en Colombia*". En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, Planeta. 1989. p. 213-236.

²⁵ _____. "*El teatro en Colombia en el siglo XX*". En: *Credencial Historia*. Edición 198. Bogotá. 2006.

²⁶ GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1986.

²⁷ ARCILA, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia, actividad creadora y política cultural*. Bogotá, Ediciones CEIS, 1983.

entrevistas a dramaturgos, realizó una investigación alrededor de la producción del Nuevo Teatro como movimiento artístico que transformó el arte dramático nacional. Allí menciona la importancia de Enrique Buenaventura y del Teatro Experimental de Cali para la construcción de una nueva dramaturgia²⁸. Piedrahita también reflexionó sobre la narrativa de Buenaventura y su adaptación al teatro, tomando como referente algunos cuentos de Tomás Carrasquilla que fueron transformados y llevados a escena, como el conocido caso de *A la diestra de Dios Padre*²⁹. Su trabajo contiene un minucioso trabajo de archivo, aunque deja de lado la relación del teatro con otras categorías importantes como lo político y lo social. En sus trabajos, Piedrahita recurre constantemente a las investigaciones de Reyes y González pero sustentando su hipótesis a la luz de algunas fuentes primarias de archivos teatrales, prensa, revistas y testimonios orales.

La investigación de María Mercedes Jaramillo establece relación de los diferentes actores, grupos, obras, festivales y medios de difusión del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, con el contexto político y social de la década de 1960 y 1970, dedicando varias líneas a la obra de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali; establece además la relación del arte teatral con las diferentes ideologías políticas de la época³⁰. Entre sus estudios sobre teatro, esta investigadora profundizó, de una manera crítica y especializada, en la vida y obra de Enrique Buenaventura realizando un esbozo biográfico, centrando su trabajo en la producción teatral del maestro y su impacto en América Latina³¹.

Desde la disciplina historiográfica existen dos trabajos importantes. El primero de Janneth Aldana Cedeño y Cristian Steven Meneses, quienes publicaron una investigación que incluye un análisis del surgimiento del teatro experimental en Colombia, artistas, grupos, obras y contexto sociocultural. También elaboraron un análisis de la radioteatro y los festivales de teatro realizados en el país para entender las características artísticas de la época estudiada. Esta investigación supera en muchos sentidos a las antes mencionadas, pues incluye un

²⁸ PIEDRAHITA NARANJO, Guillermo H. *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Cali, Corporación Colombiana de Teatro, 1996.

²⁹ _____. *La dramaturgia de Enrique Buenaventura y sus relaciones con la narrativa colombiana*. Informe parcial de investigación. Cali, Universidad del Valle, 1996.

³⁰ JARAMILLO, María Mercedes. *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1992.

³¹ JARAMILLO, María Mercedes. "El legado de Enrique Buenaventura". En: *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, Universidad de los Andes. N° 17.

análisis más riguroso de las fuentes primarias y la reflexión de procesos históricos en relación con la producción artística. No obstante, se nota una ausencia de archivos de Cali y su investigación arroja más resultados frente a lo que se conoció como la emergencia del teatro moderno, pero con un énfasis en Bogotá³².

La segunda investigación a resaltar es *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 – 1975)*, de Mayra Natalia Parra Salazar. A través de una exhaustiva revisión documental y bibliográfica la autora define las características históricas del teatro militante en Colombia en el decenio de 1965 a 1975. En su investigación abarca el análisis de los grupos artísticos relacionados con El Frente común para el Arte y la Literatura (FRECAL) la CCT y la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU). Según Parra, en la época estudiada, el intelectual colombiano se transforma de un artista comprometido a un artista militante, aduciendo la relación de dramaturgos y grupos con organizaciones políticas que tenían en común la búsqueda del proceso revolucionario de izquierda. La autora toma como objetos de estudio otros grupos y artistas que han sido poco trabajados por los estudiosos del teatro nacional en el siglo XX y, a través de una metodología comparada, trata de establecer las conexiones entre estos grupos y su relación con las ideologías políticas de izquierda predominantes en la época. Sin embargo, generaliza ciertos grupos, dramaturgos o corrientes, sin comprender que al interior de estas también existían debates y diferencias que son necesario abordar. Al igual que en el caso anterior, esta investigación carece de un fuerte sustento de archivos relacionados con el TEC y más bien predominan las fuentes provenientes de procesos artísticos de Medellín.³³

Una de las investigadoras que más ha profundizado en la vida y obra de Enrique Buenaventura ha sido Beatriz Rizk, una estudiosa del teatro latinoamericano, quien público

³² ALDANA CEDEÑO, Janneth & MENESES DUARTE, Cristian Steven. *Los colectivos experimentales en la experiencia del teatro moderno en Colombia*. Becas de Investigación teatral 2012. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012. De la misma autora se pueden consultar los siguientes artículos: “Desarrollo del teatro moderno en Colombia: Los grupos experimentales entre 1940 y 1960”. En: *AISTHESIS*, N° 53. Pontificia Universidad Católica de Chile, (2013), pp. 185; “Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo”. *Revista Colombiana de Sociología*, N°30. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (2008).

³³ PARRA SALAZAR, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 – 1975)*. Medellín, Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. 2015.

su tesis doctoral *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*³⁴. La autora analiza varias obras de Enrique Buenaventura para establecer tres momentos en la vida de Enrique Buenaventura: Una primera etapa de periodo formativo (1958 – 1967), una segunda etapa en donde el autor se encuentra en la búsqueda de una metodología (1968 – 1978) y la consolidación de un teatro totalizante a partir de 1979. Rizk describe de forma detallada las características estéticas de las piezas teatrales y las relaciona con las transformaciones creativas del autor. Esta investigación es clave, por cuanto nos permite vislumbrar variaciones en Buenaventura a partir de su proceso formativo y creativo en la vía de la creación colectiva.

El profesor Mario Cardona publicó su investigación *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*³⁵, resultado de su tesis doctoral en Educación y Premio Nacional de Investigación Teatral 2011. El autor analiza la propuesta didáctica, pedagógica y curricular de Buenaventura en su experiencia en la Educación Superior; específicamente con los aportes en la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes de Cali y en la Universidad del Valle, a través de El Taller y el programa presentado para la creación de la escuela de teatro. La innovación de Cardona consistió en utilizar una cantidad de textos teóricos, ensayos, planes de materias y estructuras curriculares para establecer el modelo de enseñanza en el teatro que construyó Buenaventura a lo largo de varios años.

Los trabajos interdisciplinarios a partir del estudio de obras específicas de Enrique Buenaventura y su relación con los fenómenos históricos colombianos han sido abundantes. Andrés Betancourt realizó su tesis doctoral en Estudios Teatrales en París, a partir del análisis comparado y genético-documental de *Un Réquiem por el Padre Las Casas y Seis horas en la vida de Frank Kulak*³⁶. Leobardo Iván Ulchur Collazos reflexionó alrededor de *Los papeles del infierno* y su relación con la violencia en Colombia³⁷. Sobre la misma obra se

³⁴ RIZK, Beatriz J. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México, Gaceta, 1991.

³⁵ CARDONA GARZÓN, Mario. *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011.

³⁶ BETANCOURT MORALES, Andrés. *Étude génétique de Un réquiem por el padre Las Casas et Seis horas en la vida de Frank Kulak (La encrucijada) d' Enrique Buenaventura*. Thèse de doctorat en études théâtrales. Université Sorbonne Nouvelle Paris III. 2016.

³⁷ ULCHUR COLLAZOS, Leobardo Iván. *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Imágenes de la violencia*. Corporación de promoción universitaria. Quito, Ecuador. 1989.

han realizado otros trabajos monográficos como el de Ely Cristina Joaqui Ordoñez *Los papeles del infierno* (1968). *Los rostros de la violencia en Enrique Buenaventura*³⁸, y algunos artículos como el de Verónica Coral Rojas³⁹ y Carlos Gardeazábal Bravo⁴⁰. En relación con la censura del TEC y la obra *La trampa* de Enrique Buenaventura se puede consultar el trabajo de grado de quien escribe esta investigación, titulado: *Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973, el caso de La trampa de Enrique Buenaventura*⁴¹, y el trabajo de Megan Hughes-Zarzo que escribió un artículo sobre *La trampa* y la influencia del teatro *brechtiano* en la obra de Buenaventura⁴². Finalmente, sobre la pieza *A la diestra de Dios padre*, se encuentra la tesis de maestría del profesor Gabriel Uribe: *Barroco grotesco y esperpento en las versiones de A la diestra de dios padre, de Enrique Buenaventura*⁴³, en donde analiza estéticamente las diferentes versiones de la obra.

Los avances en las investigaciones sobre teatro en Colombia son significativos. De una visión apologética y testimonial hemos pasado a estudios especializados de artistas, grupos y obras en relación al contexto al que pertenecen. En el campo teórico, el aporte fundamental lo constituye el trabajo interdisciplinario que ha permitido profundizar en conceptos claves para la temática abordada. Empero, una de las contribuciones más importantes ha sido la preservación y difusión de archivos teatrales y de arte que han conllevado a trabajos con un fuerte sustento documental. Sin embargo, en la actualidad es necesario ya no construir una historia general del teatro en el país, sino, microhistorias, intentos biográficos, historia de

³⁸ JOAQUI ORDOÑEZ, Ely Cristina. *Los papeles del infierno* (1968). *Los rostros de la violencia en Enrique Buenaventura*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2017.

³⁹ CORAL ROJAS, Verónica. “La construcción del victimario en Enrique Buenaventura: una reflexión en torno a la construcción del victimario en la memoria histórica colombiana”. En: *Revista Cultura Investigativa* Medellín, Universidad San Buenaventura (2013), pp. 52 – 66.

⁴⁰ GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. “Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura”. *Revista de Estudios Culturales*, Volumen 28, Número 2. (2014).

⁴¹ DURÁN CHARRIA, Jesús Mauricio. *Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955 - 1973. El caso de La trampa de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali. Universidad del Valle. 2013.

⁴² HUGHES-ZARZO, Megan. “Descubriendo los hilos de las marionetas: La influencia del teatro épico en *La trampa* de Buenaventura”. En: *Estudios de Literatura Colombiana*. No. 16, (2005).

⁴³ URIBE MEZA, José Gabriel. *Barroco grotesco y esperpento en las versiones de A la diestra de dios padre, de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar por el título de Magister en Literatura. Universidad del Valle. 2010.

procesos grupales y regionales para comprender, de una forma más detallada, el desarrollo histórico del teatro nacional.

Metodología

Varios archivos fueron consultados en el transcurso de esta investigación. Comenzaremos por describir y reconocer la importancia del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB. Este espacio fue creado después de la muerte de Buenaventura para conservar y difundir su producción artística e intelectual. Se encuentra estructurado en dos fondos: el del Teatro Experimental de Cali que corresponde a los libretos, programas de mano, afiches, boletines, recortes de prensa, fotografías, videos, escenografía y vestuario realizado por el colectivo desde su fundación; el segundo, comprende la obra de Enrique Buenaventura en las categorías de teatro, narrativa, ensayística, teoría teatral, poesía, correspondencia, entrevista y pintura. En este espacio también encontramos abundante bibliografía sobre el arte latinoamericano y específicamente sobre teatro; también fueron fundamentales revistas como *Conjunto* o *Casa de las Américas* y algunas publicaciones de la CCT.

La Biblioteca Gilberto Martínez, ubicada en la Casa del Teatro de Medellín, ofrece abundante información bibliográfica sobre teatro y un archivo casi desconocido compuesto por boletines, correspondencia, programas de mano, recortes de prensa, comunicados, etc. Para el desarrollo de nuestra investigación fueron muy importantes algunos documentos relacionados con la CCT y con grupos como el TEC, La Candelaria y La Mama. Un aporte muy significativo fue el obtenido a partir del estudio sistemático de la revista Teatro (1964 - 1980) que nos arrojó información alrededor de los festivales de teatro y de los debates generados por los diferentes grupos teatrales de la época.

En la Ciudad de Bogotá se consultaron brevemente algunos archivos de la Corporación Colombiana de Teatro y del Centro de Documentación del Teatro La Candelaria⁴⁴. En Biblioteca Nacional fueron revisados documentos en línea correspondientes a programas de

⁴⁴ Varios de estos documentos fueron proporcionados por la profesora Janeth Aldana.

mano, boletines de festivales y entrevistas. En la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango fueron analizados aleatoriamente algunos periódicos como *El Siglo* y *El Espectador*.

En la ciudad de Cali se consultó el Archivo de Bellas Artes en donde se encontraron algunas actas de posesión de profesores, correspondencia, comunicados y programas de mano. En la Universidad del Valle se consultó el Archivo Central, específicamente la Historia Laboral de Enrique Buenaventura. En la Biblioteca Departamental se trabajaron unas carpetas sin clasificar, que contenía algunos archivos del IPC, programas de mano y comunicados relacionados con el teatro; también se realizó una búsqueda de periódicos como *Diario Occidente*, *El País* y *El Tiempo* y *El siglo*.

Para la investigación fueron realizadas una serie de entrevistas a familiares, actores y personajes cercanos al maestro Buenaventura para tratar de reconstruir algunos vacíos que los archivos no lograron llenar. Entre los entrevistados se encuentra Jacqueline Vidal, esposa de Enrique Buenaventura y una de las fundadoras del Teatro Experimental de Cali; su hijo Nicolás Buenaventura Vidal, que además creció entre los viejos actores del TEC y también trabajó posteriormente en varios montajes del grupo; Guillermo Piedrahita e Hilda Ruiz, dos de los antiguos fundadores del grupo; Patricia Ariza, directora de la CCT; Gilberto Martínez, uno de los promotores del Nuevo Teatro en Medellín; y los profesores Mario Yepes y Mario Cardona de la Universidad de Antioquia, cercanos a la propuesta teatral de Enrique Buenaventura en el mundo académico.

Para reconstruir la propuesta teatral de Buenaventura se consultaron sus obras publicadas, textos teóricos, artículos y ponencias que fueron sumadas a las entrevistas y documentos primarios: La información fue contrastada con una amplia bibliografía sobre historia del arte y el teatro en Latinoamérica y Colombia. Finalmente, para reconstruir el contexto al que pertenecía el autor se examinaron artículos y textos clásicos de la historiografía colombiana relacionada con La Violencia, el surgimiento de movimientos sociales y armados, el movimiento estudiantil y la historia intelectual y cultural del país en el siglo XX.

Plan temático

Los cambios a mitad de siglo generaron la transformación del intelectual y el artista colombiano, relacionado no sólo con la dinámica de la violencia nacional, sino, también con las influencias externas en el marco de algunas revoluciones de izquierda. Por lo tanto, el primer capítulo corresponde a una contextualización histórica de la época de Enrique Buenaventura que nos interesa estudiar (1950 – 1980), periodo en el que construye su propuesta teatral que inicia con un proceso de formación hasta una teorización del método teatral a través de la creación colectiva. En este sentido, para el desarrollo del capítulo se trabajará sobre todo a partir de fuentes secundarias de historiografía de Colombia e historia del arte nacional; en algunas ocasiones, se recurrirán a fuentes primarias para describir algunos sucesos particulares.

El segundo capítulo comprende la década de 1950. Aborda el proceso formativo de Enrique Buenaventura, teniendo en cuenta sus primeras influencias literarias y académicas, la participación en grupos independientes de teatro en América Latina y el inicio de la experiencia con la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes desde donde buscó una transformación del teatro nacional. Para la reconstrucción de este periodo se trabajaron diferentes entrevistas realizadas al maestro y conservadas en el CITEB, algunos programas de mano y correspondencia relacionada con la época. También, se trataron de describir algunas conexiones de Buenaventura con otros grupos y dramaturgos del momento, por medio del estudio de bibliografía sobre historia del teatro colombiano.

El tercer capítulo se encuentra demarcado en el periodo de 1960 a 1969. Se analizan historiográficamente una serie de obras de Enrique Buenaventura, teniendo en cuenta sus características estéticas, sus publicaciones y representaciones, y en algunas ocasiones, la crítica establecida a partir de las puestas en escena. Las piezas se ubican en la etapa del artista comprometido, en donde no sólo el TEC, sino también otros artistas, realizan un arte revolucionario consecuente con las luchas sociales y las ideologías de izquierda de la época. A lo largo del texto se utilizan diversas fuentes primarias como prensa, correspondencia, afiches, programas de mano y revistas culturales que ubican las obras estudiadas en su contexto histórico.

Finalmente, el cuarto capítulo, limitado dentro del decenio de 1970, narra la consolidación del TEC como grupo independiente y la propuesta metodológica de Enrique Buenaventura expresada en la creación colectiva. A su vez, se describen los debates generados al interior del movimiento teatral con la hegemonía del Nuevo Teatro colombiano durante la época. Las bases documentales utilizadas en esta parte se encuentran amparadas en revistas culturales, folletos, programas de mano, artículos y obras publicadas.

1. INTELECTUALES Y ARTÍSTAS EN LA BUSQUEDA DE LA AUTONOMÍA: EL CONTEXTO DE ENRIQUE BUENAVENTURA 1950 – 1980

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se presentó un viraje en el artista e intelectual colombiano. Si anteriormente el intelectual estaba sujeto al pensamiento de los partidos tradicionales, en el periodo estudiado, se generó una transición, la consolidación de un campo cultural autónomo frente al Estado. En adelante, en el contexto de la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución Cubana, el arte nacional marcó una constante tendencia hacía un arte comprometido con la transformación social. En el presente capítulo se describirán los fenómenos políticos y sociales, las rupturas artísticas e intelectuales, las nuevas ideologías de izquierda, los movimientos sociales y armados, los medios de difusión, los artistas, colectivos, instituciones y los cambios urbanísticos y culturales de Cali. En el desarrollo se describirán puntos de encuentro con la vida y obra de Enrique Buenaventura, el personaje de nuestro interés.

1.1. Artistas y escritores de la violencia

El jueves 9 de noviembre de 1949, el entonces presidente conservador de Colombia, Mariano Ospina Pérez, emitió el decreto 03518 en el cual se ordenaba en todo el país el “estado de sitio”, también se suspendieron las sesiones del congreso, se estableció la censura de la prensa y la radiodifusión, principalmente a los medios liberales de la oposición y se prohibieron las reuniones o manifestaciones públicas, debido a los “atentados contra el orden público” que se venían presentando en el territorio nacional⁴⁵. Un año antes tuvieron lugar los terribles acontecimientos del 9 de abril de 1948; en adelante, la violencia en los campos y ciudades, la represión del estado y la censura se acrecentaron en medio de las pugnas políticas ente el Partido Liberal y el Partido Conservador. Durante los gobiernos de Laureano Gómez (1950

⁴⁵ *Diario Oficial*. Bogotá, jueves 10 de noviembre de 1949.

– 1953) y de Rojas Pinilla (1953 – 1957) el estado de sitio se mantuvo, lo que hizo difícil la realización de huelgas y reuniones sindicales⁴⁶.

El periodo de la violencia se desató a mediados de la década de 1940 y bien puede ubicarse hasta la llegada de Rojas Pinilla al poder y el proceso de paz desarrollado con las guerrillas del Llano, o también hasta el surgimiento de algunos grupos guerrilleros en 1964 que dan lugar a otro tipo de violencia, o inclusive se puede definir como una raíz del largo y sangriento conflicto colombiano que se ha prolongado hasta nuestros tiempos⁴⁷. Para algunos investigadores como Arturo Alape, no debe entenderse La Violencia únicamente como una sumatoria de “odios heredados”, por el contrario, se deben indagar sus raíces desde las costumbres políticas del siglo XIX⁴⁸. Para otros, como Daniel Pécaut, ya no deben existir explicaciones causales de la violencia, pues los diferentes análisis demuestran, no solo alguna continuidad con fenómenos políticos precedentes, sino también realidades relacionadas con acontecimientos de coyuntura. Lo cierto es que el autor encuentra una visión más amplia desde la interpretación económica: las élites colombianas despojan al gobierno de su función simbólica como regulador de la economía apartándose de la propuesta de *regulación del Estado* que había tomado fuerza durante los gobiernos liberales (1930-1939), y debido a esta ausencia se generó “la barbarie social” reflejada, por ejemplo, en los desórdenes del 9 de abril y en la crueldad de la violencia que se desató en el campo en medio de los odios bipartidistas⁴⁹.

En 1946 llegó al poder el conservador Mariano Ospina Pérez (1946 - 1950), y marcó el final del periodo de la República Liberal. Para la época asciende en la opinión pública un nuevo movimiento político: *el gaitanismo*, dirigido por el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán que pregonaba un discurso populista en contra de la “oligarquía” representada en los partidos tradicionales. Sus palabras eran pronunciadas ante multitudes que veían en su propuesta una

⁴⁶ URRUTIA, Miguel. *Historia del sindicalismo colombiano*. Bogotá. La carreta, 1976, pp. 235 – 236. Citado por BOCANEGRA ACOSTA, Henry. “Los maestros colombianos como grupo de presión, 1958 – 1979”. En: *Revista Diálogo de saberes*. N° 30. Bogotá, Universidad Libre, (2009), p. 5.

⁴⁷ No existe una fecha detonante del periodo de la violencia y por lo tanto, como lo señala Pécaut, “no hay una cronología precisa”, la delimitación pertenece por lo tanto a las intenciones del investigador. PÉCAUT, Daniel. *De las violencias a la Violencia. Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín, La carreta Histórica, 2007. p. 229.

⁴⁸ ALAPE, Arturo. *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Bogotá, Planeta, 1999. pp. 19-23.

⁴⁹ . PÉCAUT, 2007. Op. Cit., pp. 230 – 234.

esperanza a la exclusión de ciertos sectores – clases populares y media- ante el manejo del poder. El 9 de abril de 1948 es asesinado Gaitán en el centro de Bogotá. Minutos después, las calles de la capital se convirtieron en trincheras y se desató una serie de sangrientos desordenes que se conocieron como *El Bogotazo*. El “pueblo” se volcó a las calles a destruir todos los símbolos de poder, algunas instituciones del Estado fueron atacadas, saquearon también los almacenes y se apoderaron de bienes a los que jamás habían podido acceder, “sus acciones significaron una redistribución social, una igualdad momentánea. Fue el momento para obtener lo que los ricos siempre habían tenido”⁵⁰. El caos fue controlado por el ejército que dejó una cantidad considerable de muertos.

Los liberales y conservadores hicieron un pacto denominado la Unión Nacional, que prontamente fue roto. En los días posteriores la violencia se desplazó a los campos, por diferentes veredas y pueblos corrió la sangre de liberales y conservadores. La radicalización de grupos liberales, y la represión por parte del Estado a través de la creación de “organismos militares, como la sangrienta policía “chulavita”⁵¹, que tomó su nombre de una localidad del Departamento de Boyacá”⁵², y el apoyo a grupos criminales privados como los liderados por los llamados “pájaros” en el Valle del cauca, generaron una confrontación más directa a partir de la creación de las guerrillas liberales y de autodefensas campesinas⁵³. También, por parte del Partido Comunista se generó un apoyo para el surgimiento de grupos insurgentes en ciertos territorios donde tenían influencia política; en este sentido, fue significativo el caso de El Davis, ubicada en el sur del Tolima, en donde guerrilleros comunistas y liberales crearon alianzas que luego se rompieron con el proceso de paz de Rojas Pinilla. Estos focos

⁵⁰ BARUN, Herbert. *Los mundos del 9 de abril, o la historia vista desde la culata*. En: Pasado y presente de la violencia en Colombia. Medellín, La carreta Histórica, 2007. p.218.

⁵¹ Según Medófilo Medina “el 19 de octubre de 1949 fue dictado por el gobierno un decreto dando de baja a todo el personal civil y militar de la policía nacional. Esto constituyó un paso clave en la realización del proyecto gubernamental de convertir a la policía nacional en un cuerpo homogéneo puesto al servicio del Partido Conservador”. MEDINA Medófilo. *La resistencia campesina en el sur del Tolima. Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín, La carreta Histórica, 2007. p. 281.

⁵² SÁNCHEZ G., Gonzalo. *Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas*. En: Pasado y presente de la violencia en Colombia. Medellín, La carreta Histórica, 2007. p. 20.

⁵³ Carlos Medina Gallego ubica los antecedentes históricos de las *autodefensas* en las luchas agrarias del decenio de 1920 y 1930 desarrollada por campesinos de algunas regiones colombianas como Sumapaz y Tequendama que se organizaron frente a la amenaza de la fuerza pública que servía a los intereses de los grandes terratenientes. MEDINA GALLEGO, Carlos. *FARC – EP Y ELN. Una historia política comparada (1958 – 2006)* Tesis para optar por el título de Doctor en Historia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.p. 146.

guerrilleros serían el antecedente de la guerrilla de las FARC, fundada en 1966 con un enfoque marxista-leninista.

Mientras tanto, algunos artistas e intelectuales del círculo capitalino se reunían alrededor del Café Automático, ubicado sobre la Avenida Jiménez de Bogotá, al frente de la galería de arte de Leo Matiz. Escritores y artistas como León de Greiff, Jorge Gaitán Durán, Alejandro Obregón y Lucy Tejada concurrían en medio de la bohemia a este espacio de tertulia en donde circulaban revistas, libros e ideas renovadas en las artes difundidas desde las Escuela Nacional de Bellas Artes, dirigida en 1948 por Obregón. En este contexto Antonio Valencia dirigió el periódico *Plástica* (1946) en donde “los estudiantes pretendieron avivar el rechazo a la tradición academicista heredada de las escuelas españolas y francesas”, abriendo un espacio para las vanguardias europeas y para los artistas locales como Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña y Pedro Nel Gómez que irrumpían con un arte que representaba “las circunstancias sociales y culturales propias de la población” a través de las influencias del muralismo mexicano⁵⁴.

Los artistas y escritores de la época, conscientes de la sangrienta dinámica de su época, decidieron plasmar en su arte las representaciones de la violencia, generalmente describiendo el sufrimiento de las víctimas, pues para el periodo, según Sánchez, “La Violencia se proyecta casi exclusivamente como tragedia y como fuerza impersonal y destructora”⁵⁵. Para el momento, no se puede plantear todavía una actitud de compromiso político del artista; no obstante, ya se reflejaba en su obra una inquietud por descubrir la realidad y los problemas sociales en los que se encontraba inmerso.

En relación con la temática de la violencia se destacaron obras como *El díptico de la violencia* (1955) de Marco Ospina o *La masacre del 9 de abril* (1948), *El cementerio de la chusma*, *La salida de Laureano*, *Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*, *La República*, de Débora Arango, *el 9 de abril* (1948) de Alipio Jaramillo, *Masacre 10 de abril* y *Genocidio y violencia*

⁵⁴ GÓMEZ ECHEVERRI, Nicolás. “Lucy Tejada, obra temprana”. En: *Historia de Cali siglo XX*, tomo III, cultura. Cali, Universidad del Valle, 2012. pp. 258, 259. Ver también: SERRANO, Eduardo. “Cien años de arte en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989. pp. 137-180. Para una ampliación sobre el muralismo mexicano y sus principales exponentes ver: *Historia del Arte*. Volumen 15. España, Océano. 1996. p. 2.788

⁵⁵ SÁNCHEZ G. Gonzalo, 2007. Op. Cit., p. 31.

de Alejandro Obregón *Viudas y huérfanas* de Pedro Nel Gómez⁵⁶. En la literatura, obras como *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo y *El coronel no tiene quien le escriba* (1957) de Gabriel García Márquez⁵⁷, narraron, desde diferentes perspectivas, algunos acontecimientos relacionados con la terrible historia de la violencia colombiana que se desencadenó en el periodo de 1946 a 1953. En el caso del teatro, el interés por este tema vendría posteriormente con obras como *Los papeles del Infierno* (1968) de Enrique Buenaventura, un grupo de piezas teatrales cortas que describe, en diferentes escenarios, la represión del estado en los campos y ciudades, tanto en el periodo señalado como durante el Frente Nacional; y *Guadalupe años sin cuenta* (1975), creación colectiva del Teatro La Candelaria, relacionada con el líder Guerrillero Guadalupe Salcedo y las Guerrillas Liberales del Llano.

Enrique Buenaventura tomó clases de pintura en Bellas Artes de Cali y posteriormente se desplazó, al final de la década de 1940, hacia la ciudad de Bogotá a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Nacional, lugar donde seguramente se relacionó con las nuevas posturas estéticas y temáticas que se desarrollaban en la pintura y en la literatura. Aunque apenas era un estudiante universitario, quizás el descontento por la violencia desatada en el país, lo llevó a tomar la decisión de abandonar la vida académica y tomar otros rumbos, se lanzó a la aventura en un periplo por diferentes lugares de Latinoamérica que lo llevaron a conocer las nuevas posturas frente al arte teatral que traería a Colombia después de su regreso en 1955, en plena dictadura.

1.2. Posturas anti dictadura

El 13 de junio de 1953, en un intento por poner un límite a los enfrentamientos bipartidistas, el general Gustavo Rojas Pinilla, apoyado por el Ejército, la Iglesia católica y otros sectores de la sociedad,⁵⁸ derrocó al entonces presidente Laureano Gómez y estableció un gobierno

⁵⁶ *Arte violencia en Colombia desde 1948*. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, Norma, 1999. p. 10-18. SÁNCHEZ G. Gonzalo, 2007. Op. Cit., p. 31.

⁵⁷ RESTREPO, Luis Antonio. *Literatura y pensamiento. 1946-1957*. En: Nueva Historia de Colombia. Tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989. p. 65 – 68.

⁵⁸ RAMIREZ, Lina. “El gobierno de Rojas Pinilla y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación popular”. En: *Historia Crítica*, N° 22. Bogotá, Universidad de los Andes, (2001), pp. 133.

militar, poniendo término a la violencia partidista, pero dando paso a la represión dictatorial. En este sentido, según Álvaro Tirado Mejía: “El país descansó y todos los grupos, con excepción de los laureanistas y del partido comunista, apoyaron a Rojas”⁵⁹. En ese sentido, el golpe de estado fue una salida concertada del bipartidismo para tratar de solucionar la crisis social⁶⁰. Con el tiempo, Rojas tenía todas las intenciones de continuar en el poder, y la única forma de lograrlo era mantener el consenso entre los grupos que lo apoyaron y fomentar una política populista. En un principio algunos medios de comunicación impresa y la Radiodifusora Nacional funcionaron como mecanismo de propaganda para exaltar la labor del gobierno, a la vez, se establecía la censura de algunos periódicos importantes.

Cuando Rojas Pinilla llegó al poder, diferentes sectores políticos y sociales apoyaron su llegada. Algunos intelectuales como Débora Arango celebraron la caída de Laureano Gómez, otros como Gonzalo Canal Ramírez exaltaron el gobierno del general⁶¹. No obstante, en 1957 el dictador hizo pública su postura de querer continuar en el poder por cuatro años más⁶². Frente a esto, diferentes sectores sociales y políticos buscaron la caída del régimen. Los partidos tradicionales lideraron la presión sobre Rojas Pinilla, al lado de algunos sectores de la iglesia, sindicatos, empresarios, estudiantes e intelectuales que “evidenciaron el hecho de ser intelectuales orgánicos del bipartidismo”⁶³. Desde la revista *Mito*, se difundieron artículos que pregonaban “las libertades totales” y “reformas institucionales”⁶⁴. En efecto, la presión social, ocasionó el retiro del general el 10 de mayo.

Un año antes del fin de la dictadura, Alberto Lleras y Laureano Gómez se habían reunido para pactar un Frente Civil, que más adelante fue llamado Frente Nacional, que consistía en un acuerdo entre los dos partidos tradicionales para buscar “retornar a la institucionalidad” y a la democracia interrumpida durante el golpe de Estado de 1953⁶⁵. Durante la Junta Militar

⁵⁹ TIRADO MEJÍA, Álvaro, “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2. Bogotá, Planeta, 1989, p.108. Citado por: RAMÍREZ. Op. cit., p. 133.

⁶⁰ URREGO. Op. Cit., p. 117

⁶¹ Canal Ramírez había creado la revista *Ya* en 1953 con el fin de apoyar al régimen de Rojas Pinilla. URREGO. Op. Cit., p. 136.

⁶² ARCHILA, NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Centro de Investigación, p. 89.

⁶³ URREGO. Op. Cit., p. 137.

⁶⁴ “Exigencia fundamental: libertades totales”, En *Mito*, No 13, año III, Bogotá, marzo –mayo de 1957. Citado por URREGO. Op. Cit., p. 133.

⁶⁵ ARCHILA NEIRA. Op. Cit., p. 89. Sin embargo algunos sectores políticos se enfrentaron a las urnas con los partidos tradicionales, es el caso del MRL, la ANAPO y el PCC.

que asumió el poder del país en el periodo de transición, se ejecutó un plebiscito con el fin de darle fundamentación popular al acuerdo nacional. El acuerdo bipartidista se estableció desde 1958 hasta 1974⁶⁶, y aunque no se ilegalizó a la oposición, como durante el periodo de autoritarismo de la dictadura, tampoco le permitió a otras propuestas diferentes al partido conservador y liberal ejercer el derecho a las urnas, pues se mantuvo la hegemonía de las dos vertientes tradicionales⁶⁷.

Los cambios políticos que se venían generando desde 1946, sumado a los desórdenes sociales, habían influenciado nuevas posturas entre los intelectuales y artistas colombianos. Igualmente, para la época llegaron nuevas ideas al país a través del estudio de algunos intelectuales en el exterior o con la llegada de profesores extranjeros a los centros de educación superior. También, circularon revistas y libros, gracias a las traducciones de editoriales latinoamericanas o españolas que difundían el pensamiento europeo y estadounidense. Con el establecimiento del Frente Nacional no sólo se generó una transformación en la vida política del país, nos encontramos, además, con una ruptura en el arte y la producción intelectual, ruptura que marcaría cada vez más fuerte, el distanciamiento de los artistas e intelectuales con los partidos tradicionales y la consolidación de un campo cultural autónomo y comprometido con la transformación social.

1.3. Mito y el nadaísmo: periodo de ruptura

Durante el decenio de 1950 se crearon importantes revistas que permitieron la circulación de ideas y creaciones literarias y artísticas. En 1955 fue fundada *Prometeo*, dirigida por Belisario Betancur y Diego Tovar, en donde se publicaban artículos con una perspectiva conservadora y clerical, con una visión tradicional del arte y la literatura⁶⁸. En 1958 apareció la revista *Tierra Firme*, dirigida Por Francisco Posada Díaz, con el objetivo de difundir las ciencias humanas. En *Tierra Firme* se publicaron artículos de psicoanálisis y filosofía, así como varios textos que demostraban las nuevas ideas en el pensamiento universal de la época. De manera coetánea surgió *Contemporánea*, financiada por la Gobernación de Cundinamarca. Al salirse

⁶⁶ Según Arcila el desmonte del Frente Nacional fue lento, su prolongación se puede delimitar hasta la Constitución Política de 1991, un nuevo acuerdo nacional en que da apertura a otras formas de participación no restringidas sólo al bipartidismo tradicional. *Ibíd.*, p. 87.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 91.

⁶⁸ Durante la dictadura los directores de *Prometeo* fueron encarcelados lo que los conllevó en cierto momento a incentivar la caída de Rojas Pinilla. URREGO. Op. Cit., p. 137.

de la estructura de revista institucional, *Contemporánea* funcionó como medio de difusión de algunos debates importantes en las diferentes disciplinas y abrió paso al pensamiento universal⁶⁹.

Durante la dictadura también fue creada la revista *Mito*. El proyecto modernizador de la intelectualidad colombiana se vio fuertemente reflejado en la publicación bimestral de esta revista, fundada en abril de 1955⁷⁰. La revista publicaba artículos, ensayos y literatura contemporánea de corrientes como el existencialismo francés, el psicoanálisis y el teatro épico de Bertolt Brecht. Al lado de Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán y Gabriel García Márquez e incluso de los poetas nadaístas⁷¹, Enrique Buenaventura participó como colaborador con la publicación del ensayo *De Stanislavski a Brecht* (1958) y la obra *El monumento* (1959). Estas publicaciones le permitieron a Buenaventura ubicarse dentro del grupo de intelectuales que proponía una nueva forma de entender y crear el arte a partir de las influencias contemporáneas que circulaban en el momento.

Mito representó el pensamiento contemporáneo y en sus siete años de existencia (1955 – 1962) buscó renovar la tradición literaria colombiana. La publicación de textos del Marqués de Sade y los escritos de Gaitán Durán tenían la intención de desafiar las tradiciones de la sociedad burguesa de la época. Cobo Borda lo define como un movimiento de “burgueses cuestionando la burguesía”⁷². Sin embargo, sus fundadores y colaboradores no se identificaban bajo un marco ideológico definido, más bien compartían el deseo de crear una ruptura frente a la producción literaria e intelectual de su tiempo⁷³. No obstante, aunque para algunos *Mito* significó una revista de vanguardia que generó una ruptura en la cultura nacional⁷⁴, para otros como Daniel Llano, *Mito*, aunque generó una actualización literaria,

⁶⁹ Ibíd. p. 123 – 127.

⁷⁰ RESTREPO, Luis Antonio. “Literatura y pensamiento. 1958-1885”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, Planeta. 1989. p. 89.

⁷¹ En el año de 1962 *Mito* publicó una selección de textos de los escritores nadaístas.

⁷² J.G. BORDA. “Lectura de Mito”. En: *Mito, 1955-1962*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

⁷³ TÉLLEZ, Hernando. “Nota sobre Mito”. En: *Mito, 1955-1962*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975. p. 142.

⁷⁴ J.G. COBO BORDA. Op. Cit., p. 18.

no tuvo mayor importancia en las transformaciones intelectuales del periodo y no representó “una ruptura estética” para las letras nacionales⁷⁵.

Aunque en algunos medios de difusión se estaba generando un intento de renovación intelectual, todavía existía una relación muy directa de los intelectuales y artistas con el Estado, es decir, no existía una autonomía consolidada. Además, los valores tradicionales se encontraban arraigados en gran parte de la sociedad gracias a la fuerte influencia que seguía ejerciendo la iglesia. Sumado a lo anterior, las restricciones del Frente Nacional con la cultura continuaban después de la caída de la dictadura. Bajo este panorama, un grupo de jóvenes de clase media de Antioquia irrumpieron en la opinión pública de forma irreverente buscando transgredir el “orden establecido”. En 1958, Gonzalo Arango apareció en la ciudad de Medellín leyendo un manifiesto, era el nacimiento del movimiento nadaísta. El grupo estaba conformado por Amilkar Osorio, Eduardo Escobar, Humberto Navarro, Alberto Escobar, Jaime Espinel, Darío Lemos, Malgrem Restrepo y Luis Darío González. Realizaron diferentes actos, recurrieron al escándalo para lograr reunir abundante público, entre los más recordados se encuentra el sabotaje al Congreso de Intelectuales Católicos celebrado en Medellín en 1959 y la comunión en la ceremonia de clausura de la Santa Misión⁷⁶.

En el Primer Manifiesto Nadaísta, Gonzalo Arango, autodenominado “profeta de la nueva generación”, planteaba lo siguiente: “destruir un orden es por lo menos tan difícil como crearlo. Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. La aspiración fundamental del nadaísmo es desacreditar ese orden”⁷⁷. Los nadaístas no tenían un proyecto revolucionario de izquierda, tampoco constituyeron una profunda transformación de la poesía en la época; no obstante, sus actos irreverentes, sus escritos contra lo establecido y la forma rebelde de vivir demostraban las posturas de las nuevas generaciones frente a las costumbres tradicionales tan arraigadas todavía en la sociedad. Precisamente, Arango incentivaba a los jóvenes de su época a “no dejar una fe

⁷⁵ LLANO PARRA, Daniel. *Enemigos públicos: contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*. Medellín, Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015. p. 66.

⁷⁶ TIRADO MEJIA, ALVARO. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá, Debate, 2014. p. 213.

⁷⁷ ARBELÁEZ, Jotamario (Comp). *12 nadaístas a la hora del té*. Cali, Universidad del Valle, 2008.

intacta, ni un solo ídolo en su sitio”, y esto implicaba no sólo dudar de los ídolos religiosos, sino también de los académicos y de los viejos cánones literarios que debían renovarse⁷⁸.

El nadaísmo se extendió a la ciudad de Cali liderado por Jota Mario Arbeláez y Elmo Valencia. En 1959 apareció el “Primer manifiesto del movimiento nadaísta vallecaucano”, entre los firmantes aparecían Rafael Orrego, Jaime Jaramillo, Pacho Mora, Walter Buitrago, Alfredo Sánchez, Guido da Silva, Carlos Ordoñez, Dukardo Hinestrosa, Efrain Troncoso y Yolanda García⁷⁹, esta última una de las actrices de la Escuela Departamental de Teatro y perteneciente a la primera generación del TEC. Daniel Llano afirma que en los años de 1960 el nadaísmo desplazó su foco de atención hacía Cali, sobre todo porque el grupo de esta ciudad contaba con un medio de difusión para plantear los debates y publicar los poemas nadaístas, se trataba de *Esquirla*, suplemento dominical de *El Crisol*⁸⁰. Posteriormente, en rechazo al Festival de Arte de Cali que representaba la cultura institucional en la ciudad, los nadaístas desarrollaron el Festival de Arte de Vanguardia (1965 -1969).

Los nadaístas tuvieron alguna relación con el naciente movimiento teatral colombiano. Arango también realizó intentos de escritura dramática, como el caso de la obra inédita *Susana santa* que concursó en 1965 durante la celebración del V Festival de Teatro de Cali, el premio se lo ganó Alejandro Buenaventura por la obra *A la guerra* basada en un cuento de Tomás Carrasquilla; Arango al enterarse del resultado escribió un artículo en la revista *Cromos* en donde arremete contra Enrique Buenaventura (uno de los jurados del concurso) y manifiesta su deseo de no volver a escribir teatro⁸¹. Otra fue la relación con los grupos capitalinos, en 1959 fue estrenada en la sala del colectivo El Buho la obra *HK-111* de Gonzalo Arango⁸². Posteriormente durante la celebración del Primer Festival de Vanguardia en 1966,

⁷⁸ En un comunicado dirigido al alcalde de la ciudad, los nadaístas de Cali exigían cambiar la estatua de Jorge Isaacs, autor de *María*, por el busto de la actriz francesa Brigitte Bardot, como una crítica a los mitos literarios que tenían que transformarse. LLANO PARRA, Daniel, Op. Cit. p. 33.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 31.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 36.

⁸¹ *Cromos*. N° 2.501, p 72, 1965. En: DUQUE MESA, Fernando. “*Susana santa*” ‘drama en dos actos’ (1965?): *viaje a la violencia de siempre y sus desgarros*. Medellín, Biblioteca Gilberto Martínez. 2001. S. C.

⁸² GONZALEZ CAJIAO, Fernando. Op Cit., p. 292.

organizado por los nadaístas de Cali, fueron presentadas las obras *Acto* de Samuel Beckett y *El cuento del zoológico* de Edward Albee, ambas dirigidas por Santiago García⁸³.

Hacia finales de la década de 1950 nos encontramos, entonces, frente a una marcada ruptura intelectual y artística representada en la literatura, las artes plásticas y los medios de difusión de revistas académicas y culturales. En el teatro, la ruptura se generó a partir de la creación de las escuelas de teatro en Bogotá y Cali, la proliferación de grupos experimentales, el montaje de obras clásicas o nacionales bajo nuevos postulados estéticos y metodológicos, y la creación del Festival de Teatro de Bogotá que permitió el intercambio artístico entre los grupos, el debate y la crítica teatral.

En 1959 triunfó la Revolución Cubana y algunos sectores sociales latinoamericanos tuvieron las esperanzas de establecer procesos revolucionario similares en sus países. Se transformaron las universidades, con una ampliación de cobertura y creación de nuevas carreras, incluidas las de ciencias sociales y humanidades. En este contexto, circularon las nuevas ideas de izquierda, no sólo de Cuba, sino también de la Unión Soviética y de la Revolución China. Frente a este panorama, los artistas no sólo marcaron su autonomía frente al bipartidismo, también asumieron, más que una crítica social, un compromiso por una transformación nacional, y pusieron el arte al servicio de la revolución.

1.4. Panorama político e ideológico de los decenios 1960 y 1970

En la segunda mitad del siglo XX, Colombia comenzó a experimentar un proceso de modernización. La migración de la población del campo a las ciudades conllevó a un acelerado crecimiento de las zonas urbanas y con esto se transformaron las dinámicas culturales. El intelectual había jugado un papel fundamental en la consolidación del bipartidismo, asumiendo una postura a favor o en contra de las políticas liberales o conservadoras, dependiendo del momento histórico. No obstante, la universalización del conocimiento, la creación de revistas, periódicos y editoriales y el crecimiento de la formación universitaria, encaminaron al intelectual a forjar su propio camino, independiente

⁸³ LLANO PARRA, Daniel. Op. cit., p. 156.

de la institucionalidad estatal. Al respecto, Miguel Ángel Urrego plantea que en la década de 1960 el intelectual marcó una ruptura frente a los partidos tradicionales y por lo tanto se generó una autonomía en el campo cultural, una autonomía construida con un propósito transformador, el escritor y el artista comprometido, con una postura radical contra el Estado y por una “utopía social”⁸⁴. Según Urrego:

En este periodo encontramos la conformación de un campo intelectual en los términos definidos por Bourdieu. Es decir, la constitución de una comunidad intelectual y artística que se autodefine como autónoma con respecto al campo económico, que se guía por las lógicas internas de producción estética y científica, que manifiesta un rechazo doctrinario contra el orden social y político burgués y que está dispuesta a cuestionar, en diferentes niveles, lo establecido⁸⁵.

Instaurado el Frente Nacional en Colombia, el escenario político en el país se tornaba más turbulento. La repartición de los puestos del gobierno entre conservadores y liberales generaba una limitante para otras formas de pensar la construcción nacional. En efecto, siguiendo el discurso de preservar la seguridad, los representantes estatales optaron por la represión a los movimientos sociales, la censura y la satanización de la oposición de izquierda. Por otro lado, las nuevas generaciones buscaron todas las formas para proponer dinámicas de transformación en la sociedad, en la cultura y en la vida política. El arte se propagó como un instrumento de denuncia, como un transgresor de los modelos dominantes; las universidades fueron escenarios de fuertes debates en donde se explayaron masivamente las ideas de izquierda, mientras la violencia en el campo continuaba su rumbo a través del surgimiento de guerrillas organizadas, herederas de la violencia bipartidistas de la década de 1950.

Hacia el decenio de 1960, América Latina se convirtió en uno de los focos más beligerantes de la Guerra Fría. Por un lado, Estados Unidos apoyaba las dictaduras y los gobiernos de derecha que abrían el camino para la injerencia económica extranjera y el proyecto capitalista. De otro lado, la Unión Soviética legitimaba y brindaba ayuda financiera e ideológica a los grupos insurgentes que optaban por la lucha antiimperialista. En este contexto, el triunfo en 1959 de la Revolución Cubana revivió las esperanzas de los revolucionarios latinoamericanos en la búsqueda del socialismo. También, las ideas

⁸⁴ URREGO. Op. Cit., p. 29.

⁸⁵ Ibíd., p. 145.

provenientes de la Revolución China y de la Guerra de Vietnam fueron objeto de debate entre los intelectuales de izquierda en el país.

En este contexto, los intelectuales y artistas colombianos también participaron activamente en las dinámicas de denuncia, protesta y oposición al régimen imperante. Surgió, entonces la idea del “arte comprometido” para incentivar la creación artística que propagara una transformación social. En algunos colectivos y centros culturales se reclutaron individuos en diversos grupos de izquierda radicales y moderados que proclamaban los espacios culturales como base de trabajo político de las organizaciones a las que pertenecían. Otros, optaron por no pertenecer a ningún grupo político definido, pero no abandonaron sus intenciones de transmitir de manera independiente el pensamiento revolucionario.

Al respecto, Parra plantea que hacia el año de 1965 el intelectual comprometido se transformó en un intelectual revolucionario, “una figura que ya no se conformó con su conciencia crítica de la sociedad, sino que se inclinó cada vez más hacia preocupaciones y posicionamientos políticos”⁸⁶. Nació entonces el artista militante, que no solo abarcó a los artistas vinculados con algún proyecto revolucionario de izquierda, sino también a los que desde sus procesos creativos participaron en la búsqueda de la transformación social.⁸⁷

En la época, los claustros universitarios se convirtieron en lugares de adoctrinamiento y debate de las ideas de izquierda que se propagaban en el momento. Según Eric Hobsbawm:

... el pensamiento marxista académico se desarrolló en dos sentidos: el primero ligado a los intelectuales radicales que mostraban preferencia por el estudio de la teoría pura de Lukács y la Escuela de Frankfurt, los gramscianos y los seguidores de Della Volpe, Sartre, Althusser y sus diversos discípulos, críticos y opositores; el segundo estaba compuesto por académicos que buscaron adherirse a organizaciones o causas propias de una izquierda intelectual⁸⁸.

Los intelectuales, estudiantes y los militantes de grupos de izquierda utilizaron las revistas culturales como órgano de difusión de las diferentes ideologías y acontecimientos políticos para alentar la lucha por el cambio nacional. Se leían a los clásicos como Marx, Engels y Lenin, pero también los planteamientos del maoísmo, del trotskismo y el pensamiento

⁸⁶ PARRA. Op. Cit., p. 82.

⁸⁷ Ibíd. p., 19.

⁸⁸ HOBBSBAWM, Eric J. “El marxismo hoy: un marxismo abierto”. En: *cuadernos políticos*, número 36, México, (1983), pp. 30 y 31.

latinoamericano del Ernesto el Che Guevara o la reivindicación de José Martí. Según Álvaro Acevedo, entre los libros que llegaron se encontraban *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse e *ideología y Aparatos Ideológicos del Estado* de Louis Althusser⁸⁹, que nutrieron el debate al interior de los claustros académicos. También, circulaban las ideas del existencialismo francés de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y el psicoanálisis de Lacan.

En Colombia, durante la década de 1960 comenzaron a difundirse las ideas universales de una manera más amplia. Algunos intelectuales importaron conocimientos y lecturas de países europeos al estudiar en universidades extranjeras en donde el pensamiento de izquierda se encontraba en pleno apogeo. Por otro lado, el adoctrinamiento de diversas organizaciones promovía las ideologías de organizaciones internacionales de la Unión Soviética, China y Cuba. En este sentido, en 1962, Estanislao Zuleta y Mario Arrubla publicaron tres números de la revista *Estrategia*, propuesta que surgió en medio de la crisis del Partido Comunista y la Ruptura Chino-soviética. Este proyecto se convirtió en el medio de expresión del Partido de la Revolución Socialista (PRS) y sus promotores vinculaban al marxismo las ideas del estructuralismo y el existencialismo francés en contraste a la línea dogmática de la izquierda comunista. Como reacción, los intelectuales adscritos al Partido Comunista Colombiano (PCC), que ya tenían su propio periódico, *Voz de la Democracia*, levantaron su crítica a las ideas de *Estrategia*; a través de la revista *Documentos Políticos*, señalaron a sus colaboradores como “teóricos” e invitaban a una reivindicación del pensamiento marxista-leninista. Posteriormente, Nicolás Buenaventura dirigió la revista *Estudios Marxistas*, en donde además de publicar artículos referentes al arte también se realizaba una fuerte crítica teórica a las ideas maoístas y trotskistas que atacaban la organización del partido⁹⁰.

Sin embargo, no todas las publicaciones hacían énfasis en un arte comprometido. La revista *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* (1960 – 1984), por ejemplo, según Paula Andrea Marín, marcó su objetivo en “la estética pura” y en la universalización del arte y la literatura, se defendía la idea y la expresión, “no la repercusión de esta en la esfera social”. Para la autora, que retoma a Bourdieu, esta postura tiene relación con la autonomía del campo

⁸⁹ ACEVEDO TARAZONA, Álvaro. “¿Revolución cultural en Colombia? Impresos y representaciones, 1968 -1972”. En: *HISTORELO*, Vol 5, N° 10. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (2010), p. 99.

⁹⁰ URREGO. Op. cit., p. 170-172.

literario en Colombia en la década de los setenta; el intelectual ya no tiene una dependencia del campo político y refleja su autonomía en la preocupación explícita por la cuestión estética y en el énfasis de un lenguaje especializado que se representa en la crítica literaria⁹¹. Esta revista fue publicada por Karl Buchholz, Ernesto Guhl, Danilo Cruz Vélez, Carlos Patiño Roselli y Antonio de Zubiaurre y editada por la librería- galería Buchholz. Tenía como objetivo difundir a través de traducciones de textos inéditos, la cultura del mundo occidental.

En el campo universitario se publicaron también revistas importantes que divulgaron las nuevas ideas de la época. Entre ellas pueden mencionarse la revista *Aleph* de la Universidad Nacional de Manizales, La revista *UN*, publicación de divulgación cultural de la Universidad Nacional. En 1962 comenzó a circular la revista *Esquemas*, dirigida por German Colmenares, Jorge Orlando Melo y Rubén Sierra Mejía y se crea el *Anuario de Historia* de la Universidad Nacional de Colombia⁹².

Según Urrego, “el Estado también intervino en la jerarquización de los intelectuales, especialmente estableciendo un listado de los elegidos, quienes a través de las publicaciones oficiales hacían parte de lo que se consideraba digno de consagrarse en las letras nacionales”⁹³. Esta “jerarquización” se concretó a partir del Ministerio de Educación Nacional con instituciones como Colcultura que se encargó de consagrar a los escritores nacionales y determinar cuáles eran los autores que debían publicarse⁹⁴.

En 1963 nació en Colombia la editorial Tercer Mundo que se encargó de publicar investigaciones sobre Colombia como el libro *La Violencia en Colombia* (1962) de Germán Guzmán, Eduardo Umaña Luna y Orlando Fals Borda⁹⁵. En la ciudad de Medellín, fueron creadas un grupo de editoriales alternativas como Oveja Negra, Tigre de Papel, Zeta, La

⁹¹ MARÍN COLORADO, Paula Andrea. *Eco (1960 – 1982) y las dinámicas del campo literario colombiano de mitad del siglo XX*. En: *Lingüística y Literatura*. N° 66. (2014), p. 107 – 126. Otros escritores de la época como Alejandro Obregón, David Manzur y León de Greiff defendían la idea del “arte por el arte”; sus posturas fueron publicadas un informe realizado por la revista *Flash* en noviembre de 1971 que presentaba las opiniones de 22 intelectuales de la época. ACEVEDO. Op. Cit., p. 108.

⁹² URREGO. Op., Cit. pp. 165 – 166.

⁹³ *Ibíd.*, p. 168.

⁹⁴ Enrique Buenaventura sería uno de esos autores consagrados, en 1977 el Instituto Colombiano de Cultura le publicó *Los papeles del infierno*.

⁹⁵ Enrique Buenaventura publicaría en 1963 en esta editorial una de sus primeras obras *Un Réquiem por el Padre Las Casas*, junto con *La tragedia del Rey Christophe* y una tercera versión de *En la diestra de Dios Padre*.

Carreta, La Pulga, Hombre Nuevo, Ocho de Junio, Norman Bethune, la gran mayoría con publicaciones de ideología de izquierda⁹⁶. Otro medio de difusión lo constituyó el Premio de Novela ESSO (1961 -1969), dirigido por la Academia Colombiana de la Lengua y apoyado económicamente por la petrolera⁹⁷.

La divulgación de las ideas de izquierda, sumado a las dinámicas del contexto colombiano, permitió la consolidación de diferentes movimientos políticos y armados que utilizaron el arte como herramienta para promover sus postulados. Entre ellos se puede mencionar El Partido Comunista Colombiano, PCC, que nació en 1930, surgido del Partido Socialista Revolucionario. El PCC desde su creación había estado vinculado a las ideas de la Unión Soviética, así mismo construyeron su base en los movimientos campesinos y sindicales, alentando diferentes huelgas y movilizaciones. Fue durante varios años el único partido que significó una propuesta alternativa a los partidos tradicionales. En el decenio de 1940 y 1950, el PCC apoyó la creación de autodefensas campesinas, en reacción a la violencia del Estado, sin privilegiar dentro de su estrategia la lucha armada para la toma del poder⁹⁸. En efecto, el gobierno de Rojas Pinilla declaró ilegal al PCC en 1955 y bombardeó Villarrica en el Sumapaz y Rióchiquito en el Cauca, regiones donde tenían consolidada una fuerte base social⁹⁹. Posteriormente, en 1964 en la Revista *Documentos Políticos* el líder comunista Gilberto Vieira esbozó la idea de la combinación de todas las formas de lucha¹⁰⁰, que se proclamó durante el X Congreso del PCC celebrado en 1966¹⁰¹; es decir, el apoyo a la lucha armada como una manera de llegar al poder. Esta postura se vería reflejada en el mismo año en la creación de la guerrilla de las FARC que en su inicio fue apoyada por un sector del PCC. Sin embargo, dentro del mismo partido existieron dos tendencias: Los que apoyaban la lucha armada y los que dirigían sus esfuerzos en acciones enmarcadas en la legalidad¹⁰². El PCC sería la raíz de muchos grupos de izquierda y movimientos armados. No obstante, las nuevas tendencias asumirían una distancia en relación a la antigua escuela representada en el

⁹⁶ TIRADO, 2014 Op. Cit., p. 220.

⁹⁷ LLANO. Op. Cit., p. 79.

⁹⁸ ARCHILA NEIRA. Op. Cit., p. 278.

⁹⁹ MEDINA GALLEGO. Op. Cit., p. 152.

¹⁰⁰ *Documentos Políticos*, No. 41 -42, Bogotá, Junio – julio de 1964. Citado por URREGO. Op. cit., p. 177.

¹⁰¹ ARCHILA NEIRA. Op. Cit. p. 279.

¹⁰² URREGO. Op. Cit. p. 177.

partido; enfoques renovados a la luz de las dinámicas del contexto enmarcado en el triunfo de la Revolución Cubana, La Guerra de Vietnam y la división Chino-Soviética.

Otra de las agrupaciones políticas que se proclamaron en oposición al Frente Nacional fue el MRL, Movimiento Revolucionario Liberal. Una de las figuras más importantes de este movimiento fue Alfonso López Michelsen. De igual forma se vincularon miembros del liberalismo que disentían del gobierno del Frente Nacional y sectores de la izquierda cercanos al PCC y a la revista *Gaceta*. Uno de los órganos de difusión utilizados por el MRL fue el periódico *La Calle*. Para inicios del decenio de 1960 el MRL logró importantes avances electorales a nivel parlamentario; no obstante, posteriormente se presentó una división de una línea “blanda” cercana a López y otra “dura” más cercana a los sectores de izquierda y a las ideas de la Revolución Cubana, pero con “simpatías por un eventual golpe militar”¹⁰³.

La ANAPO, en cambio, surgió de una alianza entre grupos conservadores y seguidores del general Gustavo Rojas Pinilla que, como el MRL, nació en oposición a las dinámicas del Frente Nacional. Con el tiempo se fueron vinculando otros sectores relacionados con expresiones nacionalistas como la revista *La Nueva Prensa* de Alberto Zalamea y el Movimiento Democrático Nacional (MDN). También se acercaría algunos sectores del liberalismo y de la izquierda, lo que conllevaría posteriormente a una división liderada por la Anapo Socialista. (1976)¹⁰⁴.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, diferentes movimientos sociales y emergentes grupos armados latinoamericanos emprendieron su lucha por una transformación en el poder. Fue conocido el apoyo del régimen de Cuba frente a los intentos revolucionarios continentales e internacionales. En ese sentido, en el contexto colombiano surgió la vertiente foquista que definía la lucha armada como el camino único para la toma del poder a través de la creación de diferentes focos guerrilleros. Dentro de esta dinámica se puede encontrar el Movimiento Obrero Estudiantil Campesino, MOEC (1959-1966). Este grupo surgió en medio de la coyuntura de protesta desarrollada en el país en 1959 por el alza del transporte, en un inicio sin ninguna influencia marxista; sin embargo, posteriormente se vincularían algunas ideas marxistas y se tomaría como ejemplo las experiencias revolucionarias de Cuba

¹⁰³ ARCHILA NEIRA. Op. Cit., p. 280.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 281.

y China. Un año después realizó su primer congreso en Cali y se expandió abriendo focos guerrilleros en el Cauca, Vichada y Urabá. En un inicio el MOEC era dirigido por el líder estudiantil Antonio Larrota, muerto por el ejército en 1961. Posteriormente se generó una división al interior del grupo por el surgimiento de dos tendencias: la “izquierdista” que “buscaba el estallido revolucionario inmediato” y la “marxista” que colocaba un mayor énfasis en organizar al pueblo previo a la insurrección. La segunda tendencia se separó y creó las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL) y el Frente Unido de Liberación (FUL); finalmente, de la misma división nació posteriormente el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR)¹⁰⁵. Este último fue fundado en Medellín en 1969 por Francisco Mosquera con una marcada influencia de la ideología maoísta. Su principal órgano de difusión fue *Tribuna Roja*, y desde la década de 1970 se lanzaron a participar electoralmente e intentaron formar su base a partir de diferentes sectores sociales¹⁰⁶.

Siguiendo la línea foquista, en 1965 sale a la luz una nueva guerrilla: El Ejército de Liberación Nacional, ELN. Este grupo tiene su antecedente en la Brigada de Liberación José A. Galán, conformada en Cuba con el objetivo de hacer la revolución. El ELN fue fundado por jóvenes cercanos al PCC al MRL, campesinos liberales y comunistas, intelectuales, sindicalistas y estudiantes que ante todo querían derrocar a la “oligarquía” que estaba en el poder mediante una revolución como la del caso cubano. Esta Guerrilla fue dirigida en un inicio por Fabio Vásquez Castaño y Víctor Medina Morrón. Tuvo como primer escenario geográfico el Magdalena Medio Santandereano y su primera acción militar fue la toma de Simacota donde lanzaron un manifiesto político. Aunque el ELN fue bastante perseguido por el ejército en los años posteriores, logró establecer una base política entre campesinos, obreros y estudiantes universitarios, creando redes consolidadas en la zona rural y urbana. Sin embargo, al interior de este grupo también se presentaron diferencias políticas que conllevaron a varios fusilamientos de sus propios miembros. En la actualidad constituye una de las guerrillas más antiguas de Latinoamérica¹⁰⁷. Un año después del surgimiento de ese grupo armado fue noticia la muerte en combate de Camilo Torres “el cura guerrillero”. Había

¹⁰⁵ ARCHILA NEIRA. Op. Cit., p 279, 280.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 287. El MOIR también tuvo como base política algunos grupos artísticos como el Teatro Libre de Bogotá dirigido por Ricardo Camacho. PALACIOS LEÓN, Paulo César. El Teatro La Mama y el M-19, 1968 – 1976. En: *Historia y sociedad*, N° 17, (2009), p. 221.

¹⁰⁷ ARCHILA NEIRA. Op. Cit., p. 282 -283.

estudiado en Bélgica sociología y tras su regreso a Colombia se vinculó a la Universidad Nacional en dónde ayudó a fundar la Facultad de Sociología. Tiempo después creó el Frente Unido (FU) donde formó una gran base social. A mediados de 1960 Camilo Torres decidió vincularse como guerrillero del ELN donde moriría en 1966 en un combate con el ejército. Enrique Buenaventura conoció a Camilo Torres a principios de la década e iniciaron en adelante una buena amistad. Poco antes de que Camilo asumiera su compromiso con las armas en la guerrilla del ELN, tuvieron una larga conversación en la ciudad de Cali, en donde Buenaventura lo alentaba a que siguiera en la lucha política y social, pues era más eficaz que sumir la lucha armada¹⁰⁸. Tras su muerte Buenaventura escribe un poema dedicado a su amigo:

Camilo

*Llegabas,
te recuerdo
alto,
ensotonado,
sonriente.
El sol envuelto
en transitoria penumbra.*

*Te fuiste,
te recuerdo
seguido por la muerte
que vestía de verde
y le relumbraba
la calavera
como un casco.¹⁰⁹*

Algunos grupos de autodefensas campesinas liberales y comunistas que no se desmovilizaron durante el gobierno de Rojas Pinilla continuaron su accionar. Posteriormente, algunos de estos grupos se asentaron con sus familias en un territorio que llamaron Marquetalia y se

¹⁰⁸YEPES LONDOÑO, Mario. *La mentalidad religiosa en la obra de Enrique Buenaventura*. Ponencia en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas, Medellín: Universidad de Antioquia y Universidad EAFIT, Julio 1º. a 3, 2015. [Recurso digital proporcionado por el autor]. p. 26.

¹⁰⁹ BUENAVENTURA, Enrique. *Poemas y cantares*. Medellín, Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, 2004. p. 152. Citado por YEPES LONDOÑO. Op. Cit. p. 26.

constituyeron en el Movimiento Agrario de Marquetalia. Empero, en medio de la represión del ejército y la policía, sumado a la violencia de los grupos paramilitares, “pájaros” o “limpios” en la que cae asesinado Jacobo Prias Alape, máximo dirigente de las autodefensas campesinas, los habitantes se rearmen. En 1964 son anunciados los ataques a Marquetalia que desembocaron en una resistencia armada de varios guerrilleros comandados por Manuel Marulanda Vélez. En adelante se transformaron en una guerrilla móvil que fue el antecedente de las FARC. Durante la Conferencia del Bloque Sur se elaboró el programa agrario de las guerrillas, fue presentado a la sociedad colombiana y se proclamaron a favor de la lucha armada. En 1966 nacieron las FARC como una guerrilla comunista, con una amplia base campesina y un programa agrario¹¹⁰.

En 1963 se generó una gran división en el Movimiento Comunista Internacional. El llamado de la Unión Soviética a la coexistencia pacífica con Estados Unidos fue tildado por Mao Tse Tung como revisionista, lo que generó un distanciamiento entre el Partido Comunista Chino y el Partido Comunista Soviético¹¹¹. En Colombia esta divergencia también fue notoria y generó una división al interior del PCC, lo que provocó expulsiones y deserciones. En consecuencia, en 1965 se creó el Partido Comunista Marxista Leninista (PC-ML) con una base maoísta que utilizó como órgano de difusión el periódico *Revolución*. En este nuevo grupo se congregaron, además de la disidencia del PCC, sectores del MOEC y juventudes del MRL. En 1967 este grupo alentó la creación de su propio grupo armado: el Ejército Popular de Liberación (EPL) que aunque proponía una “guerra prolongada” también tenían cierta tendencia foquista. Crearon focos guerrilleros en el Valle del Cauca, el Magdalena Medio Antioqueño y las zonas del Alto Sinú y San Jorge¹¹².

En 1974 es lanzado públicamente el Movimiento 19 de abril, M-19, un grupo armado conformado por disidentes de las FARC entre los que se encontraban Jaime Bateman, Iván Marino Ospina y Álvaro Fayad y de otros grupos armados como el EPL y el FUL, también de organizaciones como la JUCO (PCC) y la JUPA (MOIR), así como de un sector del anapismo como el caso de Carlos Toledo. El M-19 tiene su antecedente en la creación de la

¹¹⁰ Según Eduardo Pizarro Las FARC no nacen con una tendencia foquista, “emergen como respuesta a la violencia oficial y a la agresión militarista”. PIZARRO, Eduardo. “La guerrilla y el proceso de paz”. En: *Entre movimientos y caudillos*. Gustavo Gallón Giraldo (Compilador) CINEP, Bogotá, 1989. p. 251.

¹¹¹ MEDINA GALLEGU. Op. Cit., p. 233.

¹¹² ARCHILA NEIRA. Op. Cit., pp. 284 - 285

revista y del grupo clandestino *Comuneros*, desde donde conllevaron acciones organizativas que permitieron la conformación del posterior grupo guerrillero. Tomaron su nombre de las elecciones “fraudulentas” del 19 de abril de 1970, aprovechando la gran base popular de la ANAPO. Se constituyeron inicialmente en una guerrilla urbana, con un enfoque nacionalista y con una constante crítica a la izquierda ortodoxa. Realizaron acciones simbólicas como el robo de la espada de Simón Bolívar y diversas tomas de instituciones que iban acompañadas de una fuerte propaganda¹¹³. El M-19 contó con el apoyo del grupo de teatro La Mama, dirigido por Eddy Armando, quien tenía relaciones con Bateman en las FARC¹¹⁴. Cuando algunos militantes se encontraban todavía en la ANAPO fundaron el periódico *Mayorías* financiado por el aparato militar del M-19, sin embargo, los conflictos políticos internos conllevaron a que la dirigencia de la ANAPO clausurara la revista¹¹⁵. Posteriormente, el M-19 apoyó ideológica y económicamente la revista *Alternativa*, un órgano de difusión que “se convirtió en el eje de las publicaciones de la izquierda colombiana en la década del setenta al recoger en sus páginas las posiciones de todos los grupos de oposición legales e ilegales en el país”¹¹⁶.

En este contexto, el país vivió una radicalización ideológica que se reflejó en el surgimiento de movimientos sociales y grupos armados que buscaban consolidar la revolución en el territorio nacional. Los artistas e intelectuales asumieron el mismo camino, a través de un arte comprometido y, en muchas ocasiones, militante de diversas organizaciones de izquierda. No obstante, la institución estatal reaccionó reprimiendo las luchas populares y censurando las expresiones que cuestionaban la política de las clases dirigentes, representadas en el Frente Nacional.

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 289 – 290. HOLGUÍN PEDROZA, Jorge Albeiro y REYES SANABRÍA, Miguel Ángel. *Militancia urbana y accionar colectivo del M-19 en Cali, (1974 -1985). Un enfoque teóricamente situado*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2014. pp. 87 – 118.

¹¹⁴ HOLGUÍN & REYES. *Op. Cit.*, pp. 100 – 101. Ver también: PALACIOS LEÓN, Paulo César. “El Teatro La Mama y el M-19, 1968 – 1976”. En: *Historia y sociedad*, N° 17, (2009), pp. 217 – 233.

¹¹⁵ HOLGUÍN & REYES. *Op. Cit.*, p. 126

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 124.

1.5. Frente Nacional en Colombia y la censura artística

Durante la década de 1950 existía una Junta de Censura en Colombia como un organismo adscrito al Ministerio de Educación, sin la participación de críticos de cine, que se encargaba de establecer el tipo de películas que cumplían los parámetros políticos y morales para ser proyectadas en el país. El primer ejemplo de censura durante la época fue *La Strada* que sólo se presentó en Bogotá en una sesión privada en 1956. Posteriormente, a petición de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia se vinculó a la junta Jorge Gaitán Durán que aceptó el cargo para tratar de evitar que algunas películas fueran prohibidas o mutiladas. Empero, en 1958 Gaitán Durán presentó su renuncia por la censura a la película francesa *Rojo y Negro* basada en la novela de Stendhal. Los censores argumentaron que la cinta tenía “profundas inmoralidades”, incluso el periódico *El Siglo* planteó que la película era financiada por los comunistas y que Stendhal se encontraba en el índice¹¹⁷.

Durante el Frente Nacional se cambió el nombre por el de Junta Clasificadora, sin embargo las censuras continuaron. Películas como *Raíces de piedra*, de Jose María Arzuaga y Julio Roberto Peña, *El hermano de Caín* de Marío López, *Los amantes* de Louis Malle, *Vaga estrella de la Osa Mayor* de Luchino Visconti fueron vetadas por razones morales o políticas¹¹⁸. En 1966, *Pasado meridiano* del director español de cine José Ángel Arzuaga fue vetada por la junta porque, según los censores, “se exhiben, en forma por demás obscena e impúdica, los más sucios detalles de la pornografía a lo vivo, indecencia y bestialidad sexual.”¹¹⁹.

Como ejemplos de censura en el teatro tenemos, en primer lugar, lo sucedido en 1961, cuando la directora del teatro Colón en Bogotá, Cecilia Fernández de Soto, vetó la obra *Compradora de horas* que sería representada por una compañía extranjera. Según la funcionaria, la pieza teatral era muy dudosa en cuanto a las tradiciones católicas y los valores morales¹²⁰. Posteriormente, en 1965, la presentación de la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, por parte del Teatro Estudio de Bogotá, TEB, auspiciado por la Universidad Nacional, fue censurada por los directivos de la institución y generó al final la expulsión de Santiago García

¹¹⁷ TIRADO MEJIA, 2014. Op. Cit., p. 311. RESTREPO. Op. Cit., p. 56

¹¹⁸ TIRADO MEJIA, Álvaro. Op cit. pp. 311-312.

¹¹⁹ *El Nuevo Siglo*. 16 de abril de 1967. p.22.

¹²⁰ *El Siglo*. Diciembre de 1961. Citado por ARCILA, Gonzalo. Op cit. p. 87.

y Carlos José Reyes de la institución académica. Al parecer, “lo que generó una censura de la obra fue la elaboración de un programa de mano que incluía un texto en protesta contra la actitud norteamericana y sus armas letales de destrucción masiva, como el caso de la bomba atómica arrojada sobre Hiroshima”¹²¹.

Luego, en 1967, fue censurada la obra *La trampa* de Enrique Buenaventura, dirigida por Santiago García y representada por el TEC, una pieza teatral sobre las dictaduras latinoamericanas¹²². Más adelante, durante la celebración en Cali del VII Festival Nacional de Arte (1967), la Casa de la Cultura tenía programado presentar la obra *El matrimonio* del autor polaco Witolt Gombrowicz, con la dirección de Santiago García y traducida por Jacqueline Vidal. No obstante, los organizadores decidieron suspenderla “por considerarla inadecuada, propicia para un escándalo y lejos del alcance del público”¹²³. Vidal reaccionó planteando que “el lenguaje de Gombrowicz es “disolvente, en la medida en que disuelve las falsas dignidades, las convenciones, los imperativos sociales que limitan las posibilidades vitales de los individuos y por consiguiente de la sociedad”¹²⁴. En 1969, en la ciudad de Pasto, fue vetada una temporada del TEC, organizada por la Universidad de Nariño con las obras *El Fantoche de Lusitania*, *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, *El acuerdo*, *Los siete pecados capitales* y *Soldados*. Al parecer, la gobernación de Nariño, por presión del clero, impidió la presentación argumentando la “inmoralidad del grupo”¹²⁵.

En 1972, la Corporación Colombiana de Teatro hizo circular un comunicado titulado “Quiénes vetan al TEC”¹²⁶. En este texto se describe, en primer lugar, la censura contra el

¹²¹DURAN CHARRIA. Op. Cit., p. 141. Ver también: *Revista Teatro La Candelaria 1966-1986*. CITEB. p. 3.

¹²² Sobre la Censura de *La trampa* se profundizará en el tercer capítulo.

¹²³ LEVY, Alegre. “*Vetado el matrimonio para festival de Cali*”. *El Espectador*. Cali. Marzo 15. 1967. Citado por DURAN CHARRIA. Op. Cit. p. 142.

¹²⁴ VIDAL, Jacqueline. *¿El Matrimonio es obsceno?*, CITEB. 1967. Citado por DURAN CHARRIA. Op. Cit., p. 142.

¹²⁵ CITEB. *Vetada Temporada del ‘TEC’ en Pasto*. Programa de mano. 1969. No fue la primera vez que los líderes eclesiásticos movieron sus influencias para establecer censura contra las obras de teatro, otro ejemplo sucedió en Medellín, durante un festival universitario, cuando varios sacerdotes en cabeza de Monseñor Tulio Botero hicieron una denuncia ante las autoridades por la presentación de *El cementerio de automóviles* de Fernando de Arrabal por considerarla una “ofensa a las dignidades eclesiásticas”. Un mes después la policía nombró un detective para investigar el verdadero nombre de “alias el Arrabal”. *Conjunto* N° 7. La Habana. 1968. p. 15 y 16.

¹²⁶ *Quiénes vetan al TEC*. Archivo Corporación Colombiana de Teatro. S.C. [1972].

TEC por la obra *Soldados*¹²⁷, versión de Enrique Buenaventura, suspendida por las autoridades de Ibagué, después que se anunciara su presentación en el Teatro Tolima¹²⁸. Los censores plantearon que la obra era “subversiva” y que atentaría contra el orden público. La misma obra fue vetada en el colegio INEM de Cali, según el comunicado, por ciertos personajes de izquierda cercanos al MOIR¹²⁹. También se generó un arduo debate en cierto sector estudiantil durante la presentación de la misma obra en el Colegio Vásquez Cobo. La divergencia también se presentó en el colegio Santa Librada cuando unos estudiantes expulsaron a los actores del TEC que se encontraban ensayando en un espacio prestado en ese colegio cuando no tenían todavía su propia sede acondicionada. El comunicado también arremete contra “el ala derecha en alianza con los sonámbulos y pretendidos izquierdistas” del Instituto Popular de Cultura. Posteriormente, manifiestan su descontento contra el gobierno por el decreto Nacional 021 del 13 de enero de 1972 que buscaba controlar las obras que se presentaban e imponer un impuesto del 10% a las representaciones de los grupos teatrales. Finalmente, el texto denuncia la unión entre el “régimen represivo y los divisionistas de Moir”.

Según las fuentes analizadas y las entrevistas realizadas, no se puede establecer una militancia política directa de Enrique Buenaventura con algún partido político de izquierda, Empero, existió cierta cercanía con el PCC que se puede encontrar desde su iniciación en una célula clandestina siendo estudiante de secundaria en Santa Librada, hasta su relación cercana con artistas como Pedro Alcántara y algunos miembros de Ciudad Solar. También era evidente la cercanía al tener como hermano a Nicolás Buenaventura, uno de los principales cuadros ideológicos del PCC durante la época. No obstante, también fue marcada su cercanía con otros sectores de izquierda más académicos como el grupo consolidado a partir de Estanislao Zuleta. Esa cercanía política con algunos sectores generó una marcada divergencia

¹²⁷ *Soldados* es una obra que trata sobre la Masacre de las Bananeras de 1928, fue montada por el TEC en 1970, basada en la obra del mismo nombre de Carlos José Reyes y la novela *la Casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Se ampliará en el capítulo 4.

¹²⁸ La obra también fue suspendida en Tolima en 1972 cuando iba a ser representada por el grupo Escalinatas en el Centro Artesanal. Los censores argumentaron que la obra era subversiva y “que los campesinos de la zona irían a comprender el sentido de la pieza teatral y que esto provocaría una reacción que terminaría con la destrucción del lugar donde se hacía la representación”. *Comunicado a la opinión pública*. Archivo Corporación Colombiana de Teatro. S. C. 1972.

¹²⁹ En el comunicado se menciona al Rector Miguel Ángel Zarta y Álvaro Arcos, profesor de teatro del INEM que había sido alumno de Enrique Buenaventura en la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes a mediados de la década de 1960.

con otros como el MOIR que veían en él a un representante del pensamiento pro-soviético. En todo caso, el TEC y Buenaventura serían un referente importante en el arte para las luchas sociales y la reivindicación de ciertos sectores como los estudiantes y los obreros.

En definitiva, la censura se presentó desde dos direcciones. En primer lugar, fue evidente la censura oficial desde las instituciones del Estado, muchas veces, auspiciada por líderes católicos o conservadores. En segundo lugar, al interior del campo cultural se presentaron divergencias políticas que generaron un veto y un debate constante entre los mismos grupos que se acusaban mutuamente, sobre todo, porque detrás habían organizaciones de izquierda que buscaban imponer su criterio. No obstante, los intelectuales y artistas seguían buscando su libertad, su autonomía y el compromiso social que los caracterizó en la época. Empero, un nuevo grupo social estaba tomando fuerza y buscaba transgredir el orden imperante y las mismas reglas que se estaban generando en el campo artístico: la contracultura juvenil.

1.6. Movimiento estudiantil y contracultura juvenil

En los años 1960 jugaron un nuevo e importante papel los jóvenes. La Guerra de Vietnam había generado un gran movimiento de contracultura llamado el *hipismo* que se había extendido con la creación de comunas, principalmente en San Francisco. Los unía la música, la forma de vestir, el consumo de ciertas drogas alucinógenas como el LSD, el misticismo de las religiones orientales, el pacifismo en contra de la promoción de la guerra por parte del gobierno estadounidense. La Nueva Izquierda y el Movimiento por los Derechos Civiles inundaron también los claustros académicos, así como las ideologías feministas y el movimiento ecologista y gay. El movimiento universitario había adquirido fuerza desde que se desató en la Universidad de Berkeley el movimiento por la Libertad de Expresión (Free Speech) en 1964¹³⁰. Otras universidades manifestaron su propuesta frente a la guerra como sucedió en la Universidad de Michigan en 1965 y en Harvard, Boston University y Radcliffe en 1968. Por su parte, en la Alemania Federal los estudiantes no sólo se oponían al capitalismo, sino también al comunismo representado en la Alemania del Este¹³¹.

¹³⁰ TIRADO MEJIA, 2014. Op. Cit., p. 34 - 35

¹³¹ *Ibíd.*, pp. 313 – 319.

El Mayo Francés fue un acontecimiento que impactó a los movimientos estudiantiles del mundo entero. Durante el mes de mayo de 1968 las calles de París se paralizaron por la protesta de varios estudiantes que buscaban rechazar el autoritarismo tradicional y el orden moral imperante. Las paredes se llenaron de grafitis como “Prohibido prohibir” o “Hagamos el amor y no la guerra”. Sin embargo, Tirado plantea que las revueltas de 1968 ganaron un gran protagonismo cultural pero perdieron políticamente pues no se proponía un nuevo modelo político¹³². No obstante, lo que sucedió en Francia impulsó a otros movimientos estudiantiles que, influenciados por las diversas ideologías de izquierda, levantaron sus banderas de lucha por una transformación social.

En el caso colombiano, dos acontecimientos marcaron la historia del movimiento estudiantil universitario. El primero de ellos sucedió durante la dictadura de Rojas Pinilla; el 8 y 9 de junio de 1954, los estudiantes salieron a conmemorar veinticinco años del asesinato de Gonzalo Bravo Pérez. En respuesta, las autoridades decretaron la toma militar de la Universidad Nacional. Los policías abrieron fuego y el estudiante Uriel Gutiérrez Restrepo fue alcanzado por las balas. Al día siguiente una comitiva de estudiantes se dirigió a la casa presidencial para exigir justicia, pero los militares asesinaron a ocho de ellos: Jaime Moore Ramírez, Hernando Morales Sánchez, Hugo León Velásquez, Carlos J. Grisales, Álvaro Gutiérrez Góngora, Elmo Gómez Lucich, Rafael Sánchez Matallana y Hernando Ospina. De allí se declaró el día del estudiante caído¹³³. Esta sería una de las razones que motivaría a los estudiantes para presionar la salida del dictador del poder.

El segundo acontecimiento tuvo como detonante a la ciudad de Cali. El 8 de febrero de 1971 se declaró la huelga indefinida. Los estudiantes manifestaron su rechazo a la intromisión norteamericana en el sistema educativo nacional, principalmente a través de los cuerpos de paz, creados en el marco del proyecto Alianza para el Progreso. También, exigían la renuncia inmediata del entonces rector Alfonso Ocampo Londoño. El movimiento estudiantil fue apoyado por diversos sectores de la ciudad e incluso intelectuales y artistas se unieron a sus manifestaciones públicas. El TEC y Enrique Buenaventura fueron partícipes en una de las actividades organizadas en la Plaza de Caicedo denominada la “Toma sin Bolillo” en donde

¹³² *Ibíd.*, p. 40.

¹³³ ACEVEDO TARAZONA, Álvaro. *Memorias de una época: El movimiento estudiantil en Colombia en los años sesenta y setenta del siglo XX*. Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2016. p. 69 – 70.

se expusieron, de forma pacífica, los motivos de la huelga y se realizaron diferentes muestras culturales¹³⁴.

Figura 1: Enrique Buenaventura en la plaza de Caicedo en apoyo a la protesta estudiantil



Fuente: Archivo personal de Mario Roldán, Cali, 1971¹³⁵

No obstante, el desarrollo de la huelga fue obstaculizado el 26 de febrero por la represión estatal y las balas de los soldados que mataron a varios estudiantes: “El 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niños a bolillo [...]”¹³⁶, narraba en una de sus novelas el joven escritor Andrés Caicedo, quien presenció directamente los acontecimientos.

En la madrugada del 26 febrero de 1971, la fuerza pública se tomó los alrededores de la Universidad del Valle, ubicada en el barrio San Fernando. Los estudiantes reaccionaron a la intromisión del ejército y la policía e intentaron una retoma. Sin embargo, esto conllevó a una fuerte confrontación entre la fuerza pública y los estudiantes que dejó como saldo la muerte de Edgar Mejía Vargas, conocido como *Jalisco*, estudiante de Ingeniería Química.

¹³⁴GONZALEZ MARTÍNEZ, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012 p. 111.

¹³⁵ La foto fue tomada por Mario Roldán. Una copia digital fue proporcionada al CITEB por la investigadora Indira Gironza.

¹³⁶ CAICEDO, Andrés. *El atravesado*. Bogotá, Norma, 1997. p. 59.

Las protestas se radicalizaron y se unieron estudiantes de la Universidad Santiago de Cali y de algunos colegios de la ciudad. Los disturbios se acrecentaron y se extendieron a sectores de barrios populares ocasionando quema de carros, saqueo de almacenes del centro y ataque a bancos. Murieron cerca de 15 personas y a nivel local y nacional se declaró el estado de sitio. Como consecuencia renunció el rector Alfonso Ocampo Londoño y la mayoría de los miembros del Consejo Superior, entre ellos el Arzobispo de la Arquidiócesis de Cali, Alberto Uribe Urdaneta y los delegados de la Federación Nacional de Comerciantes, FENALCO, y de la Asociación Nacional de Industriales, ANDI. El mismo día de los sucesos Marino Rengifo Salcedo, gobernador del Valle del Cauca (1970 – 1974), y Misael Pastrana Borrero, presidente del país (1970 – 1974), declararon el estado de sitio¹³⁷. Las protestas estudiantiles se explayaron a otros lugares como Cauca, Medellín, Armenia, Nariño y Bucaramanga en donde se desataron también fuertes disturbios¹³⁸.

Enrique Buenaventura manifestó su apoyo a la lucha estudiantil, en reacción a los terribles acontecimientos escribió un poema titulado *26 de febrero* que rápidamente se difundió en el movimiento estudiantil:

26 DE FEBRERO

*Universidad del Valle,
día 26 de febrero,
No lo olvides compañero,
no lo olvides compañero.
Allí empezó la pelea,
con cuatro estudiantes muertos,
No lo olvides compañero,
no lo olvides compañero.
Luego vino la masacre,
con quince muertos del pueblo,
No lo olvides compañero,*

¹³⁷ ORDOÑEZ, Luis Aurelio. *Mataron a Jalisco, 26 de febrero el día que todo estuvo a punto de estallar*. Cali, Universidad del Valle, 2011. pp. 103 – 125. GONZALEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., pp.11 – 113.

¹³⁸ ACEVEDO TARAZONA, 2016. Op. Cit., pp. 110 – 111.

*no lo olvides compañero.*¹³⁹

De esta manera, Buenaventura y su grupo para la época demostraban un compromiso con la transformación social, eran consecuentes con las luchas sociales y a través de sus obras planteaban una crítica al régimen político. El TEC era un espacio al que se acercaron muchos jóvenes artistas de Cali que asumieron una actitud contestataria frente al Estado. Estudiantes de la Universidad del Valle y Universidad Santiago de Cali, el colectivo de Ciudad Solar y algunos sectores barriales y obreros se sintieron identificados con el teatro de Buenaventura por cuanto estaba en armonía con sus luchas sociales y estéticas emprendidas. A su vez, el teatro de Cali se encontraba relacionado con las transformaciones de una ciudad que emergía como una nueva urbe, no sólo con cambios espaciales, sino también, culturales, con la aparición de nuevas sociabilidades y circuitos artísticos y académicos.

1.7. Contexto social y cultural de Cali

En la segunda mitad del siglo XX, Cali experimentó un proceso de crecimiento poblacional originado por las olas migratorias que se generaron con la industrialización¹⁴⁰ y por la violencia desatada en los campos que desencadenó un desplazamiento de la población rural en diferentes sectores del país y un crecimiento de las principales urbes. Este fenómeno conllevó a un crecimiento de la ciudad, el nacimiento de barrios, la creación de centros educativos, de avenidas, la ampliación de los servicios públicos y el surgimiento de nuevas sociabilidades y espacios culturales.

En 1932 se fundó el Conversatorio Municipal que luego se llamaría Instituto Departamental de Bellas Artes como una entidad pública de orden Departamental para la formación en las artes, dirigida por Antonio María Valencia. Posteriormente, en 1947 nació el Instituto Popular de Cultura bajo un orden municipal, con el objetivo de incentivar las artes a nivel

¹³⁹ GONZALEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., p. 115. El poema fue publicado en el suplemento *Esquirla* del diario *El Crisol*, el 27 de enero de 1974, Cali, p. 9. Otra versión fue atribuida a Eutiquio Leal publicado en el periódico *Voz proletaria*.

¹⁴⁰ Edgar Vázquez Benítez ubica el periodo de industrialización entre 1944 y 1951 caracterizado por un crecimiento en el sector industrial del área metropolitana Cali-Yumbo. El autor encuentra que entre 1945 Cali pasa de tener 190.015 habitantes a 470.076 en 1958 lo que demuestra un acelerado crecimiento demográfico ocasionado principalmente por la atracción de la industrialización. VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali, Universidad del Valle, 2001. pp. 6 y 188.

popular. Estos dos centros ayudaron a consolidar la formación de artistas en la ciudad y también permitieron la circulación de obras, modelos, metodologías y teorías que fueron fundamentales para la transformación de las artes en la ciudad a mitad del siglo. Coetáneamente, en 1945 se creó la Universidad Industrial del Valle del Cauca, después Universidad del Valle¹⁴¹, un centro de educación superior dedicado al fomento del pensamiento académico.

En 1956 se creó el Club Cultural La Tertulia, antecedente del Museo de Arte Moderno La Tertulia (1968), fundado por Maritza Uribe de Urdinola, Oscar Gerardo Ramos, Alfonso Bonilla Aragón, Martha Hoyos, Octavio Gamboa, Soffy Arboleda, Leonor Campo, Gustavo Belálcazar, Jaime Lozano y Carola Barrios. En este espacio se creó un cine club, se programaron conferencias y exposiciones en las que participaron, entre otros, Edgar Negret, María Thereza Negreiros, Jean Bartesman¹⁴², Lucy Tejada y Hernando Tejada; además en el decenio de los sesenta La Tertulia fue escenario del Festival Nacional de Arte, organizado por la promotora cultural Fanny Mickey. Durante la dictadura, dada la orientación liberal de Maritza de Urdinola, el espacio, además de funcionar como un lugar de difusión de ideas, también se constituyó en uno de los espacios de resistencia contra el régimen de Rojas Pinilla¹⁴³. Según Ana María Gómez, “este club cultural, conjuntamente con la *Cueva en Barranquilla* y el bar bohemio *El Automático* de Bogotá, fue uno de los primeros espacios, a nivel nacional, durante los cincuenta, dedicados a la discusión y promoción de un modernismo cosmopolita en el arte”¹⁴⁴. Otro espacio en el cual circulaban las nuevas propuestas artísticas en Cali fue El Taller, abierto en 1955 como un espacio destinado a la exposición de las artes plásticas. En este lugar, según Katia González, predominaba, por un lado, la vertiente abstracta de Juan Bartelsman Y María Thereza Negreiro, y por otro lado, la corriente figurativa, de Lucy y Hernando Tejada¹⁴⁵.

¹⁴¹ MUÑOZ BURBANO. Op. Cit., p. 209.

¹⁴² María Thereza Negreiros, Jean Bartesman eran inmigrantes de Holanda y Brasil.

¹⁴³ GOMEZ, Ana María. “Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1968 – 1990”. En: *Historia de Cali siglo XX*. Tomo III Cultura. Cali, Universidad del Valle, 2012. pp. 235 – 252. Edgar Vásquez plantea que era amplio el movimiento en Cali contra la dictadura lo que generó algunas manifestaciones como la que culminó en la Facultad de Medicina en San Fernando que dejó una gran cantidad de muertos. VÁZQUEZ BENÍTEZ. Op. Cit., p. 236.

¹⁴⁴ GOMEZ. Op. Cit., p. 238.

¹⁴⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., p 41.

En el decenio de 1960 se celebraron en la ciudad varios salones internacionales de pintura y artes gráficas: Primer Salón Gran Colombiano de Pintura (1963), Salón de Pintura y Escultura (1964), Primer salón Panamericano de Pintura (1965), Primer y Segundo salón Bolivariano de Pintura (1966 y 1967).

Entre 1961 y 1970 se organizó el Festival Nacional de Arte de Cali, y en contraste, como se mencionó anteriormente, los nadaístas organizaron el Festival de Arte de Vanguardia (1965 – 1969)¹⁴⁶. El primero era organizado por la Escuela De Bellas Artes, entre 1961 y 1965 por los actores argentinos Pedro I. Martinez y Fanny Mickey, entre 1966 y 1970 por Maritza Uribe de Urdinola. Recibía apoyo de la empresa privada y de la gobernación y la alcaldía, lo que lo catalogaba como el festival oficial que representaba a la institucionalidad y a la burguesía caleña. Se presentaban programaciones de música, danza y teatro clásico, sumado a las exposiciones de algunos artistas nacionales e internacionales¹⁴⁷. El segundo representaba un programa contracultural de poesía nadaísta e invitados nacionales como el director de teatro Santiago García¹⁴⁸ y los pintores Álvaro Barrios, Pedro Alcántara Herrán¹⁴⁹ y Norman Mejía¹⁵⁰.

En la década de 1970 el barrio La Merced representaba un circuito cultural y académico para la época. La Universidad Santiago de Cali, hoy casa Proartes, el Teatro Municipal, La nueva sala del TEC y Ciudad Solar, constituían un espacio de circulación artística independiente. Relativamente cerca se encontraba la sede de Bellas Artes. Un poco más retirado, estaba la primera sede de la Universidad del Valle y el Teatro San Fernando. En 1971 se fundó el actual edificio del Museo de Arte Moderno La Tertulia que nació para ofrecer diversas

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁴⁷ En este caso era fundamental la influencia en la danza de Giovanni Brinatti, coreógrafo italiano y director del ballet de la Escuela de Bellas Artes; y de Enrique Buenaventura y el Teatro Escuela de Cali que para entonces todavía estaban en la etapa de montaje de obras clásicas.

¹⁴⁸ Aunque Santiago García y su grupo participaron en las primeras versiones del Festival de Arte de Cali, posteriormente entraron en divergencia con los organizadores porque sentían que se estaba “institucionalizando demasiado”. Por tal motivo, decidieron vincularse a los festivales organizados por los nadaístas. DUQUE MESA, Fernando; PRADA, Jorge. *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004, p.171. Citado por FLORIAN NAVAS, Carmen Alicia; QUIMBAY PECHA, Patricia. *El teatro La candelaria y el movimiento teatral en Bogotá, 1950 – 1991*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013, p.115.

¹⁴⁹ Pedro Alcántara Herrán, que para la época pertenecía al Partido Comunista Colombiano, según González “encarnaba una clara ruptura con las corrientes de figuración formalista y abstractas que representaban Fernando Botero, Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y los artistas inmigrantes de Cali. GONZÁLEZ MARTÍNEZ. Op. Cit. p. 45.

¹⁵⁰ *Ibíd.* pp. 41 – 53.

actividades artísticas para la ciudad. Todo esto significaba una ruta para las artes alternativas y las propuestas institucionales a la que podían acceder fácilmente los diferentes sectores sociales. Cali, con su acelerado crecimiento urbano después de la segunda mitad del siglo XX, ocasionado por la masiva migración generada por la violencia y por las oportunidades que brindaba una urbe en crecimiento económico e industrial, ofrecía una variedad de propuestas artísticas y académicas que posicionaron a la ciudad como una de los más importantes centros urbanos dedicados a las artes en Colombia durante la época.

1.7.1. Los juegos Panamericanos de 1971: la transformación de la urbe

Un acontecimiento fue el detonante para un proceso de transformación urbana en la ciudad de Cali: la celebración de los IV Juegos Panamericanos en 1971. Este evento coincidió con el estallido de la huelga estudiantil en la Universidad del Valle y la fuerte represión por parte del Estado; una crisis social que contrastaba con la idea de ciudad que los gobernantes querían vender a los participantes de los juegos. Por último, los cambios de la urbe, se desarrollaron a la par de procesos transformadores en el arte caleño, con nuevas redes y actividades de circulación, espacios de vanguardia abiertos al público y una comunidad de artistas e intelectuales que contrastaban con las propuestas de la institucionalidad. En este caso, entre cada uno de los hechos señalados se encontraron conexiones con lo que estaba sucediendo en el TEC y con la propuesta de su director Enrique Buenaventura.

En 1967, la ODEPA, Organización Deportiva Panamericana, votó a favor de Cali como sede de los juegos que se realizarían en 1971. En consecuencia, en 1969, el mismo presidente Carlos Lleras Restrepo decretó la Ley 47 del 29 de abril de 1969 para permitir la financiación del evento. Sin embargo, el gobernador insistió en la necesidad de invertir no sólo en infraestructura deportiva, sino también, “en el sistema vial y el ornato de la ciudad”¹⁵¹.

Los organizadores de los juegos se encargaron de proponer una programación cultural. Para este fin, se invitaron a artistas como Enrique Grau, Pedro Alcántara Herrán, Luciano Jaramillo, María Thereza Negreiros, Alejandro Obregón, Omar Rayo, Augusto Rivera, Juan Antonio Roda y Lucy Tejada para que realizaran dibujos y pinturas que se reprodujeron entre

¹⁵¹ VÁSQUEZ BENÍTEZ. Op. Cit., 280.

los asistentes al evento¹⁵². Durante la época también se celebró la Primera Bienal Americana de Artes gráficas, organizada por el museo La Tertulia, que tenía como antecedente la Exposición Panamericana de Artes Gráficas celebrada durante el X Festival de Arte de Cali; el evento había sido auspiciado económicamente por Cartón de Colombia y contó con cinco versiones entre 1971 y 1986¹⁵³.

La élite caleña impulsó la consigna de convertir a la ciudad en un nuevo centro urbano, pues los juegos atraerían a turistas, periodistas y deportistas de diferentes partes del mundo. De esta manera, bajo la idea del progreso se demolieron ciertos edificios que hacían parte de la historia arquitectónica de Cali, entre ellos el Batallón de Infantería Pichincha, el Palacio de San Francisco y el Hotel Alférez Real. Como obras innovadoras se construyeron la cafetería y las residencias universitarias en el nuevo campus de la Universidad del valle ubicado en el barrio Meléndez, lugar donde hospedaron a las delegaciones de deportistas que participaron en los juegos. Otras construcciones importantes en la época fueron la Unidad Residencial Santiago de Cali, el Aeropuerto Palmaseca, el Parque Panamericano, el Hotel Intercontinental, el Centro Administrativo Municipal, CAM; se modernizaron algunas redes de acueducto, alcantarillado e iluminación pública y se crearon avenidas importantes que permitieron una mejor movilidad¹⁵⁴. Los organizadores, la élite y los gobernantes querían mostrar una ciudad nueva, cívica y ordenada que pudiera generar una buena impresión en los extranjeros y turistas que venían a participar del evento de los juegos. Sin embargo, Luis Ospina y Carlos Mayolo, en el marco de la celebración de los juego realizaron el documental *Oiga Vea* (1972) en el cual mostraron el contraste entre la ciudad panamericana y la realidad social del otro lado de la urbe en donde el desarrollo no llegaba por ninguna parte¹⁵⁵.

¹⁵² GONZÁLEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., p. 103.

¹⁵³ *Ibíd.* p. 107. No era la primera ocasión en la que la empresa privada apoyaba económicamente las actividades artísticas, en 1968 se celebró la Primera Bienal Iberoamericana de Pintura auspiciada por Coltejer de Medellín. Ver también: GÓMEZ. Op. Cit., p. 250.

¹⁵⁴ GONZÁLEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., p. 55 y 99.

¹⁵⁵ Hacia el inicio de la década de 1970 Cali sufría de un marcado contraste social, por un lado estaba la ciudad cívica que la élite quería mostrar, con grandes inversiones en vías e infraestructura; por otro lado se encontraba un sector marginado de personas que habían llegado en una oleada de invasiones, barrios con poca inversión social y precarias condiciones de alcantarillado y acueducto. En efecto, estos sectores sirvieron de base política de movimientos de oposición a la política tradicional, por ejemplo el PCC y la ANAPO. Para una ampliación ver: VÁSQUEZ, BENÍTEZ. Op. Cit., 280 – 283.

Buenaventura y el TEC se encontraban vinculados a los cambios culturales de la ciudad, a través de la participación en festivales y la programación constante de actividades que permitían el movimiento de espectadores de distintos sectores sociales. Empero, la idea de realizar una propuesta diferente a la cultura dominante, estaba acompañada de un deseo de utilizar el arte como instrumento de transformación social.

1.8. Un balance de la génesis y consolidación del campo cultural

Si partimos de la tesis de Urrego quién plantea que antes de la mitad del siglo XX el intelectual se encontraba subordinado al Partido Liberal y al Partido Conservado¹⁵⁶, las anteriores líneas demuestran un proceso de transición desde el periodo de La Violencia, con la visión crítica desde la literatura y la pintura frente a los terribles acontecimientos que desangraban al país. Más adelante, la llegada de Rojas Pinilla al poder generó nuevas transformaciones entre los artistas e intelectuales: la creación de revistas como *Mito* y la fundación de escuelas y grupos de teatro. A su vez, el intelectual avanzó hacía una actitud cada vez más contestataria contra el orden establecido, ejemplo de ello fue el movimiento nadaísta.

La ruptura, volviendo a Urrego, vendría en el decenio de 1960, donde, además, se consolidó el campo cultural, logrando su autonomía¹⁵⁷. Para Bourdieu la autonomía del campo se logra cuando existen unas prácticas que son perdurables y libres de las imposiciones de los poderes temporales, es decir, una independencia frente al poder económico y político¹⁵⁸. Esto fue lo que sucedió en el caso colombiano. Los escritores y artistas en medio de la censura y la represión estatal comenzaron a cuestionar los poderes dominantes para lograr en la siguiente década un proceso más claro de independencia y autonomía.

La propuesta teatral de Enrique Buenaventura, por lo tanto, se encuentra ligada a la emergencia de un campo cultural autónomo, y a la creación de ciertas reglas al interior del campo. Dichas reglas se encontraban relacionadas con la preponderancia de un arte comprometido. Al interior del campo artístico también se fueron imponiendo ciertos cánones

¹⁵⁶ URREGO, Miguel Ángel. Op. Cit., p. 25

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁵⁸ BOURDIEU, Pierre. 1995. Op. Cit., p. 98.

que representaron las artes en el país. Estos cánones fueron creados a partir de la ruptura entre intelectuales y artistas frente a las instituciones estatales, en el caso del TEC, con el proceso de profesionalización e independencia. Sin embargo, hacia la década de los setenta las nuevas generaciones en el terreno del teatro, plantearon una divergencia frente a las propias reglas establecidas al interior del campo, es decir, los grupos teatrales que surgieron, sobre todo, al interior de universidades y otros ligados a diferentes colectivos con cierta militancia política, marcaron una distancia frente a la propuesta de los grupos independientes adscritos al llamado Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Los siguientes capítulos abordarán este proceso.

2. FORMACIÓN Y PROYECTO DE UNA DRAMATURGIA PROPIA (1950 – 1959), ÉPOCA DE TRANSICIÓN.

En el decenio de 1950, Colombia daba los primeros pasos para un proceso de “modernidad cultural”, a la par de un cambio de mentalidad que introdujo la circulación de nuevas ideas expresadas en diferentes medios. En el campo artístico, esa modernidad estuvo influenciada por las vanguardias europeas y norteamericanas, y a su vez, se desarrollaron importantes transformaciones estéticas, teóricas y metodológicas, mientras se avanzaba en la creación de escuelas, festivales, revistas y periódicos que permitían el movimiento de las ideas renovadoras. Los impresos, la Radiodifusora, la naciente Televisora Nacional, el cine, los teatros, los claustros universitarios e incluso la plaza pública sirvieron para compartir las nuevas creaciones, para transmitir y debatir sobre la producción intelectual y artística de otros países y hasta para transgredir el orden imperante¹⁵⁹. Las generaciones de artistas e intelectuales de la época coincidían en la necesidad de establecer un “arte nacional” que superara las barreras estéticas y temáticas de la herencia decimonónica.

No obstante, el panorama social y político era devastador, debido la violencia bipartidista que se extendía por los campos y ciudades. En este sentido, los intelectuales y artistas utilizaron sus plumas y sus creaciones para generar debates políticos en defensa del Partido Liberal o del Partido Conservador, o por el contrario, para demarcar su autonomía política o su apoyo a las crecientes ideologías de izquierda. El régimen de Laureano Gómez y la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla¹⁶⁰ habían sentado los pilares para la construcción de una cultura más conservadora que promulgaba los valores tradicionales. Pese a esto, la llegada de ideas externas habían contribuido paulatinamente en la transformación en el pensamiento de la época, generando entre algunos intelectuales y artistas la inclusión de

¹⁵⁹ Un ejemplo claro de esa trasgresión la encontramos en el movimiento de los nadaístas que utilizaban sitios públicos para transgredir a través de su poesía o sus actos irreverentes.

¹⁶⁰ El presidente conservador Laureano Gómez gobernó el país de 1950 a 1951. Cedió su cargo a Roberto Urdaneta debido a problemas de salud. En 1953, después de recuperar su cargo, es depuesto mediante un golpe militar por el General Gustavo Rojas Pinilla. Éste último estableció una dictadura hasta 1957, cuando debido a la presión de diversos sectores políticos y sociales, renunció a su cargo, dejando el país transitoriamente en manos de una junta militar que daría paso al periodo conocido como el Frente Nacional (1958 – 1974).

nuevas opciones estéticas que “paradójicamente se caracterizaban por ser, al mismo tiempo, más universales y locales”¹⁶¹.

En el campo teatral también se dieron importantes transformaciones. El contacto de los nuevos dramaturgos con las vanguardias de la dramaturgia europea y norteamericana permitieron una renovación en el tipo de obras que se presentaban, en las metodologías empleadas y en la relación con el público. La profesionalización del teatro, la consolidación de festivales y medios impresos y el apoyo a los nacientes grupos experimentales por parte del Estado daban cuenta del proyecto institucional frente a las políticas de modernización cultural. Los artistas surgidos en la época pusieron su mirada en la consolidación de un “teatro nacional”, con origen en la dramaturgia experimental, con fuerte influencia de posturas extranjeras, pero con el proyecto de construir un arte a partir de la interpretación del contexto en el que se creaban y se representaban.

En el marco de este proceso, Enrique Buenaventura fue uno de los artistas que ayudó a sembrar los pilares para una nueva dramaturgia. En el presente capítulo se trabajará la vida del autor, teniendo en cuenta su proceso formativo y las influencias que marcaron éste primer momento dentro de su obra, su proyecto artístico y las redes que estableció con otros artistas e intelectuales. En efecto, se podrá entender, de una forma más clara, a través de un personaje, el universo intelectual y cultural del país durante el periodo estudiado, teniendo en cuenta, incluso, las relaciones con los cambios en el arte a nivel mundial.

2.1. Los primeros pasos

Enrique Buenaventura Alder nació en la ciudad de Cali el 23 de agosto de 1924. Vio la luz a los siete meses, después de ser salvado de un trágico incendio, en el que murió una de sus hermanas, generado por la explosión de una fábrica de pintura que tenía la familia en el sótano de la casa¹⁶². Años después evocaría este acontecimiento: “No sé si desgraciada o felizmente aprendí a no quejarme. No en vano nací sietemesino, apresurado, en un incendio.

¹⁶¹ URREGO. Op. Cit., p. 122.

¹⁶² GIRALDO, Diego León. *El Tiempo*, 2 de enero de 2004. Archivo digital. Dos días después de la muerte del maestro, este periodista publica un artículo biográfico basado en testimonios familiares de Luz y Nicolás Buenaventura, hermanos del fallecido artista.

No tenía –me cuentan- uñas y un tío buscaba parturientas, llevándome en un bolsillo para que me amamantaran (...)”¹⁶³. Cuenta su hermano Nicolás que su tío Manuel María Buenaventura lo llevaba en un gabán comprado en Alemania y “gozaba mostrándole a la gente el tamaño inverosímil del bebe”¹⁶⁴.

Su padre Cornelio Buenaventura Torres era hijo de Nicolás Buenaventura quien se casó con Dolores Torres, la hija de un cacique indígena de Yumbo. Cornelio Buenaventura era liberal, adventista y comerciante; además le encantaba la poesía y la narración de historias a las que añadía un toque de exageración¹⁶⁵. Su madre, Julia Emma Alder, era hija de Enrique Alder, un ingeniero suizo-alemán, quien le heredó el nombre a su nieto. Fue traído al país para colocar a funcionar la navegación a vapor por el alto Cauca. Su abuela materna, Ernestina, fue el personaje que inspiró la creación de la obra *La Orgía*¹⁶⁶. “Ernestina, la abuela casada con un alemán, le enseñó en las tardes de aburrimiento a recitar y a hacer teatro. Lo aprendió tan bien que cuando lo regañaban respondía en verso y dejaba a todos callados”, señala su hermana Luz Buenaventura¹⁶⁷.

Desde su niñez, Enrique Buenaventura se acercó a la actividad teatral, no desde un ámbito profesional, sino como aficionado a la representación de personajes cotidianos, alentado por el entusiasmo que demostraban sus familiares y amigos por el naciente actor que representaba pequeños papeles:

Recuerdo que de niño me tocó hacer de Papá Noel con unas barbas de algodón y llevaba los regalos y entraba por la chimenea (...) Ese fue mi primer papel”. “Otro papel me tocó también de muy joven; es que en el barrio donde yo vivía, los muchachos reunían la plata y me daban para la boleta de cine. Entonces yo iba al Jorge Isaacs, que en ese tiempo era de películas. Veía las películas, regresaba y

¹⁶³ BUENAVENTURA Enrique. *Anti-íntimo, opus 1*. Cali, CITEB, 2005. p. 47.

¹⁶⁴ “*Testimonio fraternal*” por Nicolás Buenaventura Alder. EN: BUENAVENTURA Enrique. *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Colombia. 1997.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Estos datos biográficos fueron tomados en base a dos documentos testimoniales de Enrique y Nicolás Buenaventura: *NO SOY NADA MÁS, PERO TAMPOCO NADA MENOS QUE UN POETA*, entrevista realizada para la televisión por David Millán Orozco y Paula Andrea Ospina. EN: CITEB. Entrevistas. Ent 005. Y “*Testimonio fraternal*” por Nicolás Buenaventura Alder. EN: BUENAVENTURA Enrique. *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Colombia. 1997. Bermúdez, Héctor Fabio. *Nicolás Buenaventura Alder. Semblanza (1918-2008)*. Tesis. Universidad del valle. 2012.

¹⁶⁷ GIRALDO, Diego León. Op. Cit.

mi obligación, puesto que me habían dado la boleta, era contarla y yo actuaba toda la película, hacía todos los papeles¹⁶⁸.

Durante su formación intelectual, se acercó desde niño los escritores clásicos de la literatura. La primera incursión en la lectura la tuvo en la biblioteca de su hermano Nicolás Buenaventura con autores como Selma Lagerlöf, Fiódor Dostoievski, Azorín, Pablo Neruda, Federico García Lorca y Miguel de Cervantes. Estos clásicos marcaron la escritura del autor tanto en su poesía como en la narrativa.

Los estudios de secundaria los realizó en el colegio Santa Librada¹⁶⁹. Por aquellos días sus intereses debían concentrarse en la lectura y la escritura, sobre todo porque desde niño estuvo demarcado por la poesía. Así lo señala tiempo después:

*Hoy te he hallado –muchacho-
en un viejo cuaderno
donde en lugar de tareas
solías escribir versos.*¹⁷⁰

Por esa época también le llamó la atención la política y se acercó por primera vez al pensamiento comunista, una ideología que marcará el rumbo de su pensamiento a lo largo de su vida. Jaime Buenaventura, en una entrevista concedida a Héctor Fabio Bermúdez, biógrafo de Nicolás Buenaventura, narra que su hermano se volvió comunista por un español que había llegado a Colombia en el marco de la Guerra Civil Española; tenía un almacén al frente del colegio Santa Librada, y al establecer comunicación con Buenaventura lo vinculó al partido. “Ese tipo tenía una cultura política interesante. Ese tipo, yo no sé si era comunista o no, pero era un revolucionario [...]”¹⁷¹, diría su hermano.

En esos momentos, Nicolás Buenaventura se interesaba más por el arte. Junto a su compañera, la pianista Rosalía Cruz, crearon redes de sociabilidad con importantes

¹⁶⁸ CITEB. Entrevistas. Op. Cit. ENT. 005. Folio 2r. pág. 7.

¹⁶⁹ El colegio Santa Librada, fundado en 1823, después de funcionar varios años en el convento de San Agustín, fue trasladado a una amplia sede construida en 1936 donde funciona hasta la actualidad. En: VÁZQUEZ. Op. Cit., p. 208.

¹⁷⁰ BUENAVENTURA, Enrique. “Un cuaderno viejo”. En: *Poemas y cantares*. Medellín, Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, 2004. p. 21.

¹⁷¹ Entrevista a Jaime Buenaventura. Realizada por Héctor Fabio Bermúdez Cali, 9 de junio de 2011. BERMÚDEZ. Op Cit., p. 24.

intelectuales y artistas latinoamericanos y ayudaron a consolidar procesos artísticos¹⁷². En cambio, Enrique Buenaventura estaba más interesado en la política y específicamente en la tendencia de izquierda promulgada por el comunismo. Paradójicamente, los papeles se cambiaron, el primero terminó siendo el activista revolucionario del Partido Comunista Colombiano y el segundo se convirtió en uno de los cánones del teatro colombiano. Así lo menciona María Buenaventura, hija de Nicolás Buenaventura:

Él me confesó alguna vez una cosa muy bonita. Me dijo ‘mira María, yo iba a ser teatrero. Enrique era el comunista. Mi papá estaba metido en el teatro hasta que ya, Enrique en el comunismo, y no quería saber ya nada de teatro, quería ser comunista. Y entonces mi papá lo llevó a una obra, y Enrique dijo no, yo voy a ser es teatrero’. Y dice mi papá: ‘se salió del comunismo y se salvó’. (Risas). ‘En cambio el desgraciado’, -decía mi papá-, ‘me llevó a una reunión comunista, y ahí me quedé’. (Risas). Pero los dos tenían alma de artistas, comunistas¹⁷³.

Mientras su hermano comenzaba los primeros pasos en la vida política, Buenaventura incursionaba en el mundo de las artes. Siendo todavía un estudiante de bachillerato en el Colegio Santa Librada entró a estudiar artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Cali, justo en el momento cuando impartían clases reconocidos maestros como Roco Matjasic (1900 – 1949), pintor yugoslavo que se formó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile y perfeccionó sus estudios en España y Francia¹⁷⁴; tras su llegada a Cali en 1938 añadió a la Escuela de Artes plásticas las cátedras de color, paisaje y pintura mural y consolidó la cátedra de escultura con Gerardo Navia¹⁷⁵. También daba clases en la época Jesús María Espinosa (1908-1995), fundador en 1934 de la Escuela de Artes Plástica. Allí conoció y compartió momentos con el artista payanés Edgar Negret (1920-2012)¹⁷⁶, quien se convertiría en uno de los más importantes representantes de la escultura moderna en Colombia; ambos viajaron hacia la ciudad de Popayán para recibir clases con el escultor

¹⁷² Bermúdez menciona el arribo de artistas como el pintor ecuatoriano Guayasamín y la consolidación de procesos como el del Museo de Arte Moderno La Tertulia. *Ibíd.*, p. 25.

¹⁷³ Entrevista a María Buenaventura Valencia, Santafé de Bogotá, 19 de octubre de 2011. *Ibíd.*, p. 27.

¹⁷⁴ <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40454.html>. Consultado el 10 de mayo del 2108.

¹⁷⁵ <http://www.bellasartes.edu.co/index.php/en/programas/pregrados/artesvisualesyaplicadas/historiafava> . Consultado el 10 de mayo del 2018.

¹⁷⁶ GONZÁLEZ, Miguel. *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX*. Cali, Secretaría de Cultura y Turismo de Cali. 2005. p. 29.

español Jorge de Orteiza (1908, 2003), uno de los exponentes de la Escuela Vasca de Escultura¹⁷⁷.

Después de culminar sus estudios de bachillerato, Buenaventura decidió dejar atrás su tierra natal para desplazarse hacia Bogotá a estudiar filosofía y letras en la Universidad Nacional, allí permaneció durante dos años y medio sin culminar su carrera¹⁷⁸. De la azarosa vida capitalina, Buenaventura se desplazó a las selvas del Chocó en donde conoció las tradiciones indígenas y afrocolombianas de la Costa Pacífica¹⁷⁹.

Del litoral Pacífico, a comienzos del año 1950, Buenaventura regresó a Cali y estableció amistad con el poeta chileno Andrés Crovo Amón, el “sonámbulo de los circos”¹⁸⁰. Ambos comenzaron a hacer teatro *rasca*, allí, comprendió el “amor a una profesión deambuladora, aventurera y errabunda”¹⁸¹. Así lo describe Buenaventura:

Yo me dedicaba a escribir cuentos y cosas y este chileno que era una especie de empresario que nunca ganó nada [...] me llevó al teatro ‘Rasca’[...] un teatro muy malo, en realidad con obras muy terribles como: *Dios se lo pague, ahí sos, camisa rosado* [...]. Después entré al Teatro Carpa Mesa Nicholls y fui payaso¹⁸².

Junto con Crovo recorrió el país haciendo teatro *rasca* en carpas circenses y en la radio con obras como *Genoveva de Brabante*, *El burro de carga* y *La pasión de Cristo*¹⁸³. Junto a esta pareja de nacientes teatreros también actuaba el fallecido actor Luis Chape, así lo recuerda el dramaturgo en una escena muy cómica:

¹⁷⁷ ANNIBAL, Manuel. *Enrique Buenaventura: poeta, teatrista, dibujante, etc.* Ponencia para la exposición pictórica de Enrique Buenaventura. Roldanillo. 1983. pp. 2 y 3. CITEB. S. C.

¹⁷⁸ *Hoja de vida de Enrique Buenaventura*. Cali, Archivo Central Universidad del Valle. Vicerrectoría administrativa, división de recursos humanos. Historia laboral de Enrique Buenaventura, 1988. Folios 3-6.

¹⁷⁹ REYES, Carlos José. “El Teatro de Enrique Buenaventura”. En: *Teatro inédito*. Imprenta nacional de Colombia. 1997. Pág. XIV; CARDONA. Op Cit. p. 62.

¹⁸⁰ *Entrevista a Enrique Buenaventura*. Realizada por J.M. Álvarez d’Orsonville. 1958. Biblioteca Nacional de Colombia. 3205_colombialiterariaentrevistaconenriquebuenaventura_ladob. Según Piedrahita las compañías llamadas “rascas” recibían este nombre dentro del lenguaje teatral, “donde ‘rascar’ consistía en actuar con elementos no preparados para la presentación, con el propósito de alargarla y de llamar la atención del público con estas improvisaciones”. En: PIEDRAHITA, Guillermo. “El Teatro”. En: *Historia del Gran Cauca, Historia Regional del Suroccidente colombiano*. Cali, Gobernación del Valle del Cauca, 1995, p. 314.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Entrevista a Enrique Buenaventura. NO SOY NADA MÁS, PERO TAMPOCO NADA MENOS QUE UN POETA*. entrevista realizada para la televisión por David Millán Orozco y Paula Andrea Ospina. EN: CITEB. Entrevistas. Ent 005. Folio 4r. pág. 9.

¹⁸³ VIDAL, Margarita. *Enrique Buenaventura, poeta, actor, músico y zanahorio*. *El Espectador*. Enero 5 de 1975. Citado por PIEDRAHITA Guillermo, 1995. Op. Cit., p. 314.

[...]Una vez nos encontramos varados en un pueblito del Quindío, con la compañía, y yo mandé a Crovo a Cali, donde mi hermano Nicolás, quien siempre me ha colaborado. Crovo vino a Cali, pero claro, se demoró en llegar y nosotros tuvimos que empezar la obra con Chape. Chape era muy rasca y él podía ‘*amorcillar*’, inventar textos. Y Crovo no llegaba. Tenía que entrar como médico en esa escena. Chape hacía de enfermo con la cabeza vendada. Al fin llegó Crovo, agarró el maletín de médico y entró en escena. Chape le dijo: ¿Doctor trajo el dinero? Yo me tuve que salir de la escena”¹⁸⁴.

No obstante, sus influencias más relevantes en la dramaturgia comenzaron cuando se vinculó a la compañía del actor y director argentino Francisco Petrone (1902-1967)¹⁸⁵ que pasaba por la ciudad de Cali presentando *La muerte de un viajante* de Arthur Miller¹⁸⁶. Dejando nuevamente su ciudad, Buenaventura partió con la compañía a una gira por América del Sur cumpliendo el papel de asistente de dirección. Pese a las expectativas, estando en Venezuela la compañía se disolvió, Petrone regresó para Argentina, mientras Enrique Buenaventura prefirió quedarse en la capital ejerciendo la profesión de periodista al escribir para el periódico *El Nacional* de Caracas¹⁸⁷. En Venezuela para la época, habían incursionado en la escena teatral César Rengifo, que dedicó parte de su obra a la problemática petrolera en su país, y José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud e Isaac Chocrón quien conformó la primera generación del teatro moderno venezolano¹⁸⁸. No obstante, aunque no existen fuentes que relacionen a Buenaventura con el movimiento teatral venezolano durante su estancia en el país, se puede inferir que el autor tuvo algún tipo de contacto con las manifestaciones culturales del periodo en ese país.

De Venezuela, en 1952, Buenaventura viajó hacia la isla de Trinidad. Allí también participó como colaborador los periódicos *Trinidad Guardian* y *Evenin News*. Quizás fue en éste lugar

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 314.

¹⁸⁵ Francisco Petrone fue un actor argentino que incursionó en el teatro y en el cine. Con su propia compañía viajó por Suramérica hasta disolverla en Caracas debido a problemas económicos. Posteriormente regresó a Argentina y creó el teatro Arena. Ver: URIBE MEZA, José Gabriel. *Barroco, grotesco y esperpento en las versiones de A la diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura*. Tesis de grado Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Cali. 2010, p. 55.

¹⁸⁶ *Entrevista a Enrique Buenaventura*. Realizada por J.M. Álvarez d’Orsonville. 1958. Biblioteca Nacional de Colombia. 3205_colombialiterariaentrevistaconenriquebuenaventura_ladob.

¹⁸⁷ *Hoja de vida de Enrique Buenaventura*. Op. Cit. REYES, 1997. Op. Cit. Pág. XV. El Diario *El Nacional* es un importante periódico independiente venezolano fundado en 1943 en la ciudad de Caracas.

¹⁸⁸ MARQUEZ MONTES, Carmen. “Román Chalbaud o la otra Venezuela”. En: *Conjunto*, N° 101. La Habana. Casa de las Américas, p. 102-107.

en donde se interesó por la historia de Haití y en el *Vudú*¹⁸⁹. Con su espíritu de aventurero se lanzó a la mar como marinero:

Era un barco grande en el que duré año y medio. Después apareció un pirata y me fui a navegar con él. Éramos dos a bordo en un barquito pequeño que tenía 30 metros de eslora por 15 o 18 de manga y en ese salíamos solamente a vela. Íbamos pescando y él contrabandeaba, pero con cigarrillos y con licores porque en ese tiempo no había coca¹⁹⁰.

Estando en el Caribe, Buenaventura escribe su primera obra de teatro: *Cristóbal Colón*.¹⁹¹ También recorrió varias islas del Caribe como Curazao, Bonaire y navegó por el ancho río Suriman¹⁹².

Posteriormente viajó a Brasil. Para la época, en este país se estaba generando un proceso de transformación en la dramaturgia nacional, un giro hacía un teatro moderno y experimental. En aquel contexto, conjuntos como el *Teatro Arena de Sao Paulo*, dirigido por José Renato, grupo en el que participó el dramaturgo Augusto Boal, que introdujo algunas concepciones del teatro épico de Bertolt Brecht e inició el Teatro del Oprimido el cual buscaba representar los problemas de las clases desfavorecidas, y el *Teatro Oficina de Pernambuco*, marcaban un lenguaje innovador en la cultura brasileira¹⁹³. En 1952, Buenaventura se instaló en Recife, Pernambuco, lugar donde se vinculó con el *Teatro Do Estudante*, dirigiendo su primera obra en forma profesional: *Trea Cavaleiros a Rigor* de Hermilo Borba Filho¹⁹⁴. Un año después partió hacia Bahía para estudiar sobre algunos rituales afroamericanos como el *candomblé*.¹⁹⁵ Estando en Brasil, Buenaventura conoció intelectuales de la talla del poeta Carlos Drummond de Andrade: “No conocía, realmente, a Carlos Drummond de Andrade;

¹⁸⁹ Al respecto Buenaventura escribió *Historia de una bala de plata*, obra merecedora del premio Casa de las Américas en 1980. La pieza narra el proceso de independencia de Haití.; Así mismo, escribe un ensayo titulado *Notas sobre el vudú haitiano* en el cual se acerca a la teorización de la magia y el ritual.

¹⁹⁰ CITEB, Entrevistas. Ent 005. Op. Cit., f. 3r

¹⁹¹ BUENAVENTURA, Enrique. *Conferencia dada en la Escuela Nacional de Arte Dramático*, Bogotá, Colombia, 6 de marzo, 1982. Citado por RIZK, 1991. Op. Cit., p. 22

¹⁹² BUENAVENTURA, Enrique. *Diario de trabajo*. Cali, Centro de investigación teatral Enrique Buenaventura (CITEB), Biblioteca departamental Jorge Garcés Borrero, Universidad del Valle, 2004, p. 24

¹⁹³ CARDONA. Op. Cit., p. 63.

¹⁹⁴ *Metáfora*, No 4. Cali, Universidad del Valle, (1994), p. 15

¹⁹⁵ *Hoja de vida de Enrique Buenaventura*. Op. Cit. p. 3-6.

lo vería tres o cuatro veces en un pequeño café de Río, donde se reunían los poetas. Él y los otros solían divertirse con mi *zutaqui nordestino*”¹⁹⁶

En 1953, Buenaventura se desplazó a la ciudad de Buenos Aires. Nostálgicamente, años después, evocaría sus años de estadía en éste país en un poema dedicado al músico argentino Luis Bacalov:

Tango

*Mi Buenos Aires perdido allá lejos
la casona que por azar quedó de albergue
a mí y a mis mujeres pasajeras
y a las parejas de amigos que buscaban
un nicho para coger y despedirse
Talcahuano llegando a Libertad.*

*Muy cerca en la vereda de enfrente
empezaba a tocar y a cantar
un cabecita negra
que después recorrió el mundo
trovador ancestral del norte indio
Atahualpa Yupanqui se llamaba.*

*Húmeda y populosa
y para mí en ese tiempo enorme
allí pinté paredes, extravagantes murales
del exótico trópico
con tigres y monos y culebras
que me daban para comer algunas veces
pizza y fainá con un vaso de vino
del venenoso quebracho de un copetín al paso*

*Buenos Aires ciudad sumergida
con la punta del obelisco apareciendo
en la marea de los recuerdos
por qué pienso en vos ahora
por qué oigo un bandoneón lejano
por qué canto ese maltrecho tango
y por qué he vuelto a sentir
ya viejo ¡Tantos años!*

¹⁹⁶ Acento del nordeste brasileiro. *Metáfora*. Op. Cit., p. 15. Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) fue un influyente periodista y escritor perteneciente al modernismo brasileño.

*el humedoso fluir de tu lejano invierno adentro de mis huesos.*¹⁹⁷

En ese entonces, gobernaba en Argentina Juan Domingo Perón que afrontó la lucha contra la oposición compuesta por la iglesia y la oligarquía.¹⁹⁸ Es un momento de proliferación de grupos independientes como Nuevo Teatro, Fray Mocho, Los Independientes, OLAT y el Instituto de Arte Moderno. Según Marina Lemus hacía el decenio de 1930 comenzó en América Latina la difusión de las nuevas teorías y metodologías teatrales y sobre todo las de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, así como de dramaturgos rusos como Michael Chéjov; de igual forma, la llegada de las teorías de Stanislavski sobre la formación actoral reforzó las posiciones contra las formas actorales de la herencia española y portuguesa, caracterizadas por la repetición de fórmulas. Éste fenómeno conllevó a un rechazo a las compañías itinerantes de repertorio, representantes en el continente americano de las formas actorales que se querían superar. Argentina, había sido uno de los países latinoamericanos pioneros del teatro independiente y moderno; a su vez, había contribuido con la proliferación de las teorías estéticas de vanguardia europea¹⁹⁹. En Buenos Aires había florecido fuertemente el movimiento teatral independiente, que era otra muestra del proceso de modernización del teatro latinoamericano²⁰⁰. Ya desde la década de 1930 se había fundado el Teatro del Pueblo, dirigido por el dramaturgo Leónidas Barletta que buscaba representar obras con un carácter nacional para “educar al pueblo” y modernizar el teatro en reacción a la dramaturgia tradicional²⁰¹. La influencia brechtiana se encuentra demarcada en Osvaldo Dragún, en obras como *La heroica de Buenos Aires*, *Historias para ser contadas*, *Nos dijeron que éramos inmortales* y *Mi obelisco y yo*. Por su parte, Agustín Cuzzani incursiona en las corrientes del teatro absurdo y el expresionismo en obras como *Una libra de Carne*, *El centroforward*

¹⁹⁷ *Tango*. BUENAVENTURA, 2004. Op. Cit., pp. 27 - 28.

¹⁹⁸ *Teatro Argentino Contemporáneo*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1992. p. 72

¹⁹⁹ LAMUS OBREGÓN, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá. Luna Libros, 2010, pp. 268 -291. Según la autora, Argentina y México también contribuyeron con un gran auge editorial a través de colecciones populares, traducidas a un español latinoamericano, que permitieron la lectura de dramaturgos extranjeros. p. 266.

²⁰⁰ En México apareció el grupo Ulises, dirigido por Xavier Villaurutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli; En Uruguay impactó dentro de la corriente moderna el Teatro del Pueblo, fundado en 1937, con principios similares al grupo de Argentina; en Brasil surgieron grupos como Teatro de Brinquedo, Teatro Do Estudante de Brasil y Os Comediantes que ayudaron a renovar la puesta en escena en ese país; En Nicaragua el grupo Vanguardia; en Puerto Rico el grupo Areyto dirigido por Emilio S. Belaval y Leopoldo Santiago Lavandero. LAMUS OBREGÓN, 2010. Op. Cit., pp. 298 y 299. Ver también: ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., pp. 26 – 29.

²⁰¹ SUAREZ RADILLO, Carlos Miguel. *Temas y estilos en el teatro Hispanoamericano contemporáneo*. España, Litho Arte, 1975. p. 16. LAMUS OBREGON, 2010. Op. Cit., pp. 281. Y 303.

murió al amanecer y *Sempronio*, creando el género “farsátira”. También, es significativo el impacto en el teatro Roberto Arlt, Andrés Lizarraga y Juan Carlo Gené, que ayudaron a construir los pilares de la dramaturgia contemporánea argentina²⁰².

En este sentido, Buenaventura no dudó en vincularse con grupos independientes como el Fray Mocho²⁰³. A su vez, experimentó con los sainetes²⁰⁴ y montó y dirigió *Camino real* de Antón Chejov. También escribió otra pieza titulada *Y el demonio volvió a la aldea*²⁰⁵. Toda aquella experiencia lo llevó a concebir un movimiento teatral fuerte e innovador. Al referirse a su estancia en Argentina el autor señala:

Cuando trabajé en Buenos Aires, en el Teatro Independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado grupos, la mayor parte a manera de cooperativas, es decir, que no dependían de una empresa y en el cual se formaban autores, directores y escenógrafos. Para mí esto era una revelación. Se discutía, se estudiaba a Stanislavski, se hablaba de Brecht, se montaba a los clásicos de manera audaz y se llevaban a escena nuevos textos de autores extranjeros y nacionales, aquellos que no interesaban a las compañías tradicionales comerciales ni al teatro oficial²⁰⁶.

Finalmente, culminó su recorrido en Chile en 1955. En la época, adquirían mucha relevancia los teatros independientes y los teatros universitarios. Es el caso del Aleph, el *Teatro* ICTUS, el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica, y el grupo de la Universidad de Chile que desarrollaron una visión política y social comprometida²⁰⁷. De igual forma, habían impactado en la modernización teatral dramaturgos como Armando Mook e Isidora Aguirre, ésta última había incursionado en el teatro brechtiano, su influencia es clara en piezas como

²⁰² *Teatro Argentino Contemporáneo*. Madrid, Fondo de cultura económica. Madrid, 1992, pp. 72 y 25-27. LAMUS OBREGÓN, 2010. Op. Cit., p. 280.

²⁰³ *Hoja de vida de Enrique Buenaventura*. Op. Cit. f. 3-6. El Teatro Fray Mocho fue fundado por Óscar Ferigno en 1951, representaron obras clásicas universales y piezas nacionales, entre las que se destacan las de Osvaldo Dragún. ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p.27

²⁰⁴ El sainete es una obra teatral corta de carácter popular. Entrevista a Enrique Buenaventura realizada para el Archivo de la Biblioteca Nacional. 1993. Citado por PIEDRAHITA, Guillermo. *La dramaturgia de Enrique Buenaventura y sus relaciones con la narrativa colombiana*. Informe parcial de investigación. Cali, Universidad del Valle, 1996. p. 15.

²⁰⁵ BUENAVENTURA, Enrique. Conferencia dada en la Escuela Nacional de Arte Dramático, Bogotá, Colombia, 6 de marzo, 1982. Citado por RIZK, 1991. Op. Cit., p. 22. Sobre la obra en mención no ha quedado ningún registro.

²⁰⁶ BUENAVENTURA, Enrique. “La dramaturgia en el Nuevo Teatro”. *Estudios Marxistas*, N° 23 (1982). Citado por: RIZK, 1991. Op. Cit.

²⁰⁷ LAMUS OBREGÓN, 2010. Op. Cit. p.255. Marina Lamus plantea que en la Universidad Católica de Chile se llevaba a cabo el llamado teatro de masas, representaciones desarrolladas en sitios amplios y con la concurrencia del público universitario. p. 286.

Los papeleros en donde encadena la obra, a través de cuadros, con temas que abordarán la marginalidad²⁰⁸. En este contexto, Buenaventura ingresó a dictar clases sobre los rituales afroamericanos en el ITUCH (Instituto Chileno de la Universidad de Chile) y danzas rituales con el Ballet de la misma universidad gracias a los conocimientos adquiridos durante su estancia en Brasil²⁰⁹.

Sus viajes por América Latina le permitieron empaparse de las nuevas propuestas universales en el campo del teatro. Este aprendizaje fue fundamental para la formación de sus alumnos en la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes de Cali que dirigió posteriormente, y le brindó herramientas para la escritura, montaje y dirección de obras clásicas, nacionales y de su propia autoría. Sumado a su conocimiento, Buenaventura había desarrollado una inquietante capacidad para investigar y debatir sobre temas relacionados con el arte teatral. En efecto, después de su regreso a Cali todavía tenía un largo camino para recorrer y conocer junto al colectivo de actores que lo acompañó en el proyecto de construcción de una nueva dramaturgia.

2.2. Enrique Buenaventura y la Escuela Departamental de Bellas Artes

En 1955, después de casi un lustro de un fructífero periplo por América Latina, Enrique Buenaventura regresó a su tierra natal, Santiago de Cali. Para entonces su nombre no significaba mucho, era un simple aventurero del sur, un marino de aguas del Caribe, un teatrero aficionado, sin método, y posiblemente sin rumbo fijo, entregado a las incertidumbres del destino. Pero lo que nuestro personaje no vislumbraba era que la ciudad a la que estaba regresando sería su puerto de esperanzas, de angustias e utopías, era el lugar desde donde escribiría su obra y su propia historia.

Buenaventura regresó al país en medio de la dictadura de Rojas Pinilla. En la época había tenido un gran impacto la Radiodifusora Nacional y se había dado paso a una de las primeras escuelas de teatro: la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), fundada en 1950 y dirigida por Bernardo Romero. La Radiodifusora Nacional de Colombia había iniciado en

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 280.

²⁰⁹ Hoja de vida de Enrique Buenaventura. Op. Cit.

febrero de 1940 con el gobierno liberal de Eduardo Santos Montejo. Durante el gobierno de Rojas Pinilla, Bernardo Romero Lozano estuvo al frente de la dirección del grupo teatral de la emisora. En este periodo se montaron algunas obras de radioteatro como: *Prometeo* de Esquilo, *La zapatera prodigiosa* de García Lorca, *El Ladrón* de Bernstein, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, *El avaro* de Molière, *Macbeth* y *Otelo* de Shakespeare, *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, *El proceso* de Kafka, entre otras piezas clásicas²¹⁰.

Siguiendo el objetivo de difundir el proyecto político y la buena imagen de Rojas Pinilla, el gobierno optó por traer a Colombia la televisión, fundada el 13 de junio de 1954 durante la celebración de la “Fiesta Cívica Nacional” que exaltaba la llegada de las Fuerzas Armadas al poder²¹¹. En este caso, Bernardo Romero también asumió la dirección artística, enfocando su trabajo en los teleteatros después de haber demostrado su trabajo en los radioteatros²¹². No obstante, la naciente industria televisiva, además de necesitar técnicos especializados, le urgía formar actores nacionales. En efecto, la formación artística en teatro se constituyó en una herramienta encaminada a desarrollar la actuación para la televisión.

Para el periodo no existían actores ni mucho menos formación profesional en el arte teatral. El público asistía notablemente a las representaciones de compañías extranjeras y de algunas nacionales como la Compañía Dramática Nacional y la Compañía Bogotana de Comedias, dirigidas en su momento por Luis Enrique Osorio²¹³. Así, el gobierno buscó los mecanismos pertinentes para crear las primeras escuelas de formación actoral y la mejor manera era traer profesores reconocidos del exterior que permitieran un buen desarrollo del proceso cultural. El español Cayetano Luca de Tena y el japonés Seki Sano, traídos a Cali y a Bogotá, respectivamente, sembraron las primeras semillas para el florecimiento de una nueva generación de artistas colombianos dispuestos a asumir un compromiso con su época.

²¹⁰ ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., pp. 52 – 55.

²¹¹ RAMÍREZ. Op. Cit., p. 133.

²¹² ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 56.

²¹³ REYES, Carlos José. “Cien años de teatro en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá, Planeta, 1989.

De esta manera, el 2 de junio de 1955, un año después de la inauguración de la televisión colombiana, fue fundada la Escuela Departamental de Teatro²¹⁴, como dependencia de la Escuela de Bellas Artes de Cali. Aprovechando el proyecto educativo y cultural del gobierno, Pedro Pablo Morcillo impulsa su creación, estando en la dirección de Bellas Artes y la extensión Cultural del Valle la cantante Elvira Garcés de Hannaford y en la Secretaría de Educación Armando Romero Lozano²¹⁵.

Debido a la ausencia de dramaturgos profesionales en el marco nacional, fue necesario traer a Cayetano Luca de Tena (1917 – 1997), “un falangista con cicatrices de la guerra civil”²¹⁶ que tenía la experiencia previa de haber dirigido “El Teatro Español de Madrid”²¹⁷. Empero, el dramaturgo invitado, a pesar de ser un gran director, no tenía experiencia en formación de actores²¹⁸. Feliz Cardona un estudiante de la primera generación de la escuela narró la llegada del director de la siguiente manera:

Cuando todo estaba listo llegó Cayetano y nos los presentaron a todos: Un tipo delgado, muy buen mozo y amable, bien vestido, venía precedido de que era un actor y director de cine y teatro allá en España. Era de una personalidad arrolladora, todo el mundo aterrado, tenía una presencia la verraca. Lo presentaron así: Aquí tienen al señor director de la Escuela de Teatro, tomen todo lo de él, él va a tener mucha paciencia y con él van a trabajar, tienen que trabajar muy bien. Creo que nadie ni Doña Elvira le dijo a él que aquí no había tradición teatral, que aquí la gente iba mucho al teatro porque era una de las pocas diversiones que tenía, junto al cine. La gente iba al teatro pero no había aprestamiento teatral, nada²¹⁹.

A la ciudad de Bogotá fue traído el maestro japonés Seki Sano (1905 – 1966) para dirigir el Instituto de Artes Escénicas. Su trayectoria artística le brindaba el perfil necesario para plantar la semilla formativa de un importante grupo de dramaturgos nacionales. Se había formado con Vsévolod Meyerhold en Moscú y conocía muy bien la metodología de

²¹⁴ “Hoja de Vida del TEC”. En: libro de correspondencia *Varios*. Teatro Escuela de Cali. 1958. CITEB. S.C.

²¹⁵ *Sexta temporada popular de teatro*. Cali. Teatro Escuela de Cali, Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. Noviembre-diciembre de 1965. CITEB. Programas de mano.

²¹⁶ VIDAL, Fernando M. *Cincuenta años de Escuela*. En: *Papel Escena*, N° 5. Cali, Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas. Bellas Artes, (2005). p. 12. Citado por PARRA SALAZAR. Op. Cit.

²¹⁷ “Carta al II Festival de Teatro en Bogotá”. En: libro de correspondencia *Varios*. Teatro Escuela de Cali. 1958. CITEB. S.C.

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ VIDAL, Fernando, 2005. Op. Cit. p., 13.

Konstantín Stanislavski, la cual introdujo a México tras su llegada en 1939. Estaba al tanto de las vanguardias europeas y norteamericanas, lo que lo convierte en uno de los pioneros del teatro moderno en Latinoamérica. Sin embargo, no pudo continuar porque fue acusado por el gobierno de transmitir en sus enseñanzas la ideología comunista, motivo por el cual fue expulsado del país²²⁰. Algunos de sus discípulos, entre los que figuran Fausto Cabrera y Santiago García siguieron incursionando en las artes escénicas vinculados a la Escuela de Teatro del Distrito que había sido fundada en 1954; posteriormente estos mismos actores participaron en la fundación del colectivo El Búho²²¹.

En un principio, tras su llegada a Cali, Buenaventura se vinculó a la recién creada Escuela Departamental de Teatro para trabajar como profesor y asistente de dirección de Luca de Tena²²². Así lo describió el dramaturgo:

En 1955, cuando el gobierno de Rojas Pinilla. Fue cuando algunas personas deciden llamarme como profesor de expresión corporal a una escuela que estaba dirigida en aquel momento por un español, Cayetano Luca de Tena. Este director español se había encontrado, casi inmediatamente, con un problema muy grave: Él no era formador de actores hechos dentro de un teatro tradicional. Honestamente se dio cuenta de que no era posible realizar la tarea y renuncia sugiriendo mi nombre a las autoridades locales²²³.

Enrique Buenaventura asumió la dirección de la Escuela Departamental de Teatro el 23 de marzo de 1956²²⁴. Con la formación recibida de importantes maestros, su experiencia en teatros independientes latinoamericanos y su recorrido de viajero, quería sentar las bases para la construcción de una nueva dramaturgia, siguiendo el ejemplo de sus contemporáneos.

²²⁰ Según Aldana, sobre la expulsión de Seki Sano de Colombia existen varias conjeturas: su relación con el partido comunista o el malestar con otros directores como Víctor Mallarino Y Bernardo Romero Lozano son las más difundidas. ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit p. 65.

²²¹ REYES, Carlos José. “El teatro en Colombia en el siglo XX”. *Credencial Historia*, Edición 198. Bogotá, (2006). PARRA. Op. Cit., p. 56. ARCILA. Op. Cit., p. 25.

²²² Según Cardona, Enrique Buenaventura participó como asistente de dirección de la obra *La natividad* dirigida por Cayetano Luca de Tena, pieza que no fue estrenada. CARDONA. Op. Cit. p. 76.

²²³ MONLEÓN, José. “Entrevista a Enrique Buenaventura”. En: *América Latina: Teatro y Revolución*. Caracas, Ateneo, 1978, p. 86.

²²⁴ *Copia de acta de posesión-Enrique Buenaventura- profesor de la Escuela de Teatro*. Cali, Archivo Bellas Artes, 1956, Libro 2, Folio 192.

2.3. El proyecto de construcción de un teatro nacional

En esta investigación pretendemos alejarnos de la idea de un “hito fundante” en el teatro colombiano. Es cierto que la llegada de Seki Sano y Cayetano Luca de Tena a Colombia, así como el surgimiento posterior de dramaturgos y grupos ayudaron a transformar las características del teatro, en su representación, teorización y relación con el público. Sin embargo, los cambios se encuentran inmersos en las dinámicas de modernización del país en el momento. Tampoco podemos reproducir la premisa del surgimiento de un teatro nacional a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues, aunque con otras características, compañías y dramaturgos colombianos ya venían consolidando el arte teatral en el país. Lo cierto es que estos artistas abonaron el terreno para el surgimiento del teatro moderno en Colombia y contribuyeron a la aparición de hechos tan importantes como el teatro experimental, los festivales de teatro, el teatro universitario y el movimiento del Nuevo Teatro en Colombia que tiene su cúspide en los decenios de 1960 y 1970 con la consolidación de grupos independientes.

No obstante, años atrás, en 1945, Antonio Álvarez Lleras anunciaba su descontento frente a las formas renovadoras de su época: “Vivimos en una época de transición, época de profundas modificaciones de la inteligencia y del corazón humanos, que se encaminan por extrañas orientaciones hacia un porvenir confuso y contradictorio”²²⁵. Paradójicamente en el decenio de 1920 este dramaturgo había contribuido en la transformación del arte teatral, en plena cúspide y florecimiento de la generación centenarista²²⁶. Sin embargo, justo en un momento de decadencia del teatro nacional, con la injerencia de “Los Nuevos”²²⁷, que

²²⁵ ÁLVAREZ LLERAS, Antonio. Prólogo a *Almas de ahora*. Bogotá, Editorial Centro, 1945, p. VIII. Citado por GONZÁLEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 240.

²²⁶ Fernando González Cajiao ubica la generación de dramaturgos centenaristas (el término designa a los escritores surgidos en el marco de la celebración de los 100 años de la independencia de Colombia) desde 1900 a 1930. Frente al anterior estilo “rimbombante y monótono”, el florecimiento de un teatro que el autor llama burgués, se caracteriza por el contenido de un lenguaje sencillo, escrito predominantemente en prosa y más ligado a la realidad nacional. dramaturgos como Lorenzo Marroquín, José Manuel Rivas Groot, Gabriel Latorre, Max Grillo, Acevedo Vallarino, Eduardo Echeverría, Daniel Samper Ortega, Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio contribuyeron en la representación de obras nacionales representadas también por compañías teatrales formadas en el país. GONZÁLEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 145 -189.

²²⁷ Según González entre los años de 1930 a 1940 se generó en Colombia una insoslayable crisis teatral que se reflejó en la ausencia de compañías nacionales. En la época surgió entonces la generación de “Los Nuevos” con autores como Jorge Zalamea, José Umaña Bernal, Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Juan Bautista, Oswaldo Díaz y Gerardo Valencia. En esta etapa, según el autor, el teatro sufrió un retroceso hacia la literatura pura, con un distanciamiento constante de la puesta en escena. *Ibíd.*, pp. 211 – 236. Cabe señalar que aunque González ubica el teatro de Luis Enrique Osorio como perteneciente, en su momento, a la generación

priorizaban el texto literario sobre la representación teatral, con la ausencia de compañías y obras nacionales y con el regreso al escenario del teatro costumbrista de las compañías españolas, Álvarez Lleras se alzaba contra los cambios de su época, representaba ahora una corriente conservadora que profetizaba extinguirse ante una nueva generación de intelectuales y artistas que exigían a toda costa cambios significativos en la cultura colombiana, siguiendo las lógicas transformadoras en los escenarios culturales latinoamericanos y mundiales. Esta renovación vendría con fuerza tras la incursión del teatro experimental que surgió en contraste a las formas del teatro comercial, representado en el periodo, principalmente, en las figuras de Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio.

En su momento, dramaturgos como Daniel Samper Ortega y Luis Enrique Osorio vieron a Álvarez Lleras como el padre del teatro moderno debido a sus contribuciones significativas en el drama del siglo XX en Colombia y su impulso para desarrollar el teatro no sólo de forma literaria sino, también a través de sus representaciones²²⁸. Nacido en Bogotá en 1892 y muerto en 1956, médico, odontólogo, diplomático, académico y comediógrafo, ayudó a sembrar las semillas de un teatro nacional que vería su florecimiento en años posteriores. Su obra está marcada de una notable influencia de dramaturgos españoles como Miguel Echegaray y Jacinto Benavente. En 1911 estrenó su primera obra *Víboras sociales* que demuestra un marcado interés por los temas sociales. Después de regresar de España, tras ser nombrado cónsul en Cádiz, en 1943 creó la compañía *Renacimiento*. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Fuego extraño* (1913), *Como los muertos* (1915) *Los mercenarios* (1924), *El virrey Solís* (1948)²²⁹.

Por su parte, Luis Enrique Osorio (1896 – 1966), también ayudó en el periodo de la generación centenarista a renovar el arte dramático en Colombia con sus textos y representaciones, y al igual que Álvarez Lleras, contribuyó en la consolidación de un teatro nacional. Según Martín Escobar, Osorio “combinó el oficio de escritor con el arte y la política, influenciado por el socialismo y la idea del bolivarianismo, que lo llevaron a fundar

centenarista, Martín Escobar caracteriza la producción intelectual de Osorio, junto con Lizarazo y Tejada, dentro de la generación de “Los Nuevos”: ESCOBAR VIDAL, Martín Julián. *Una aproximación a la biografía intelectual de Luís Enrique Osorio. Colombia, 1916 -1966*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2016. p. 3.

²²⁸ ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 31.

²²⁹ *Ibid.*, p. 31. GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit. p. 191 – 210. REYES, 2006. Op. Cit. p. 4.

un movimiento político llamado Alianza Unionista”²³⁰. Como editor también dejó un gran legado a través las revistas *La Novela Semanal* y *Teatro Colombiano*. Fue creador de la Compañía Dramática Nacional, fundada en 1921, con la finalidad de montar obras de autores nacionales, y de la Compañía Bogotana de Comedias creada en 1943, la cual tuvo en su momento un gran éxito en las taquillas. Fue seguidor del estilo de Álvarez Lleras y también del español Benavente. Algunas de sus obras fueron llevadas al exterior a ciudades como Caracas, México, Buenos Aires y París. Su primera obra llamada *Flor Tardía*, fue estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá en 1917. Otras piezas reconocidas fueron: *La ciudad alegre y coreográfica*, *El iluminado*, *El Doctor Manzanillo*, criticada por su carácter comercial, *El rajá de Pasturacha*, *Ahí sos camisón rosao*, *Lo que el diablo se llevó*, *el Zar de precios*, *Adentro los de Corrosca*, *Al son que me tocan bailo*, *Rancho ardiendo*, *Entre cómicos te has de ver*, *Prestáme tu marido* y *Se fuga una mujer*²³¹.

Aunque a inicios del siglo XX Osorio y Lleras representaron un cambio frente a la tradición teatral que los precedía, para los decenios de 1940 y 1950 el teatro que ellos representaban era considerado comercial y heredero de las formas costumbristas decimonónicas. No obstante, la principal contribución de estos dos artistas fue su lucha por crear y consolidar un teatro nacional, con autores, actores y compañías colombianas. Por esta razón, es necesario reconocer el aporte de ambos en la transformación de la dramaturgia del país.

Empero, posteriormente se daría un giro hacia lo experimental, coetáneamente a los procesos de modernización en diferentes países de América Latina²³². En Colombia se puede demarcar este inicio a partir de la creación de la Radiodifusora Nacional que fue dirigida en un principio por Rafael Guizado contando con la colaboración de Hernando Vega Escobar en la dirección del grupo de la emisora²³³. Posteriormente Bernardo Romero Lozano tomaría las riendas del proyecto. Precisamente, para Gerardo Valencia Vejarano, el trabajo de la Radio Nacional puede considerarse como “la cuna del movimiento teatral contemporáneo, pues cuando vino

²³⁰ ESCOBAR VIDAL. Op. Cit. p. 3.

²³¹ REYES, 1986. Op. Cit., pp. 200 – 210.

²³² En países como Argentina, Uruguay o México este proceso había comenzado dos o tres década atrás. ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 18.

²³³ *Ibíd.*, p. 52.

Seki Sano a enseñar a Bogotá, encontró ya un terreno abonado”²³⁴. Este proyecto desembocó en la creación del primer grupo experimental en Colombia, fundado en 1945: el Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Colombia dirigido por Romero Lozano²³⁵. Posteriormente, en 1950, el español Fausto Cabrera, creó el Teatro Experimental del Instituto de Bellas Artes de Medellín al que pertenecieron figuras como el pintor Fernando Botero y el nadaísta Gonzalo Arango²³⁶. En los siguientes años aparecerían otros grupos con el título de experimentales: Teatro Experimental del Distrito (1954), fundado y dirigido también por Fausto Cabrera, Teatro Experimental de la Enad (1957), Teatro Experimental de la Universidad de América (1958) y Teatro Experimental Ohed (1959)²³⁷.

Según González, el teatro experimental en Colombia se caracterizó por ser anti-comercial y anti-sentimental, por el deseo de alcanzar mayor profundidad específicamente dramática y por una búsqueda filosófica, especialmente por el existencialismo, influenciada por las formas teatrales europeas y norteamericanas de la época²³⁸. Lamus, por su parte, plantea que a partir del decenio de 1940, el intercambio cultural y académico entre artistas permitió la llegada de nuevas tendencias en América Latina, lo que generó un deseo de romper con lo tradicional y “adentrarse en los procesos experimentales”²³⁹. En este sentido, junto con Aldana, estos autores coinciden en la hipótesis de entender el teatro experimental como la transición hacia el teatro moderno en Colombia²⁴⁰.

En la ciudad de Cali se había creado en 1947, durante la administración del alcalde Álvaro Lloreda, el Instituto Municipal de Cultura Popular para alfabetizar a los obreros y para estimular el “desarrollo artístico para las clases populares”²⁴¹. En 1953 se creó un conjunto escénico compuesto por obreros y empleados llamado “Artistas del pueblo”, dirigido por Octavio Marulanda (1921 – 1997), que en 1956 se convirtió en el grupo oficial del instituto.

²³⁴ VALENCIA VEJARANO, Gerardo. “La actividad teatral en los años de 1940”. En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Recopilación de Aida Watson Espener y Carlos José Reyes, Bogotá, Colcultura, 1978. p. 275. Citado por GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit. p. 226.

²³⁵ ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 50.

²³⁶ GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit. p. 273. PARRA SALAZAR. Op. Cit., p. 55.

²³⁷ ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 15.

²³⁸ GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 273.

²³⁹ LAMUS OBREGON, 2010. Op Cit., p. 266.

²⁴⁰ ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 18.

²⁴¹ Acuerdo N° 450 de 1947. En : Gaceta Municipal N° 670 de 1947, p. 448 y 449. Archivo Histórico de Cali. Citado por CHÁVEZ, Marcos Fidel. *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali*. 1984. p. 14.

Marulanda fue autor de por lo menos diez obras teatrales, investigador folclórico, profesor del IPC y de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes. También fue secretario del Centro Colombiano de Teatro, afiliado al Instituto Internacional de Teatro con sede en París²⁴².

Por el mismo periodo se creó, en 1955, El Teatro Estudio de la Universidad Del Valle, fundado por el arquitecto chileno Jaime Errázuriz (1925 –) quien tenía una formación teatral en su país y había estado vinculado al Conservatorio Antonio María Valencia como profesor de escenografía. Según González, éste es el segundo grupo universitario en fundarse en Colombia después del Teatro Experimental de la Universidad Nacional²⁴³.

Después de tomar posesión como director de la escuela, Buenaventura emprendió un trabajo conjunto con Octavio Marulanda y su grupo de trabajo en el Instituto Popular de Cultura, IPC. En este caso, realizaron el montaje de *Las Convulsiones* de Luis Vargas Tejada. En esta obra ya se tenía la intención de proyectar la creación de un teatro nacional, así lo menciona el director en el programa de mano:

Al ofrecer esta obra nosotros queremos contribuir modestamente a la recuperación de una tradición valiosa. Es evidente que la corriente revitalizadora del teatro en América, impulsada por el movimiento de los teatros experimentales, que tanto beneficio han traído al arte dramático, comienza a llegar a nosotros y nos hallamos en vísperas de un resurgimiento del teatro nacional. Necesitamos entonces de un contenido auténtico y propio si es que queremos que la nueva etapa sea perdurable²⁴⁴.

En adelante, Buenaventura y su colectivo se preocuparon por la formación, investigación, creación y en atraer un nuevo público receptor de las propuestas innovadoras y experimentales que buscaban representar. El objetivo de la escuela era “la formación de un equipo capaz de llevar adelante y de extender el naciente movimiento teatral”²⁴⁵. En este caso, los actores de la escuela y sus profesores vislumbraban un horizonte artístico diferente, de impacto social que generara transformaciones estéticas y metodológicas tal como estaba

²⁴² GONZALEZ CAJIAO. Op Cit., pp. 276 – 278.

²⁴³ Ibíd. p. 281.

²⁴⁴ Programa del sainete *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada, 1957. Archivo de la Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá. citado por: RIZK. Op. Cit. p. 23.

²⁴⁵ “Plan de Organización de la Escuela Departamental de Teatro”. En: libro de correspondencia *Varios*. Teatro Escuela de Cali. 1958. CITEB. S.C.

sucediendo con la expansión de movimientos teatrales latinoamericanos, europeos y estadounidenses.

En este sentido, los grupos que nacieron en la época y que en la siguiente década asumieron las banderas del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, se caracterizaban por su carácter innovador, por una transformación del método, de las temáticas trabajadas y de la relación con el público. Empero, antes de indagar en ciertas corrientes de vanguardia en boga en el teatro latinoamericano, como por ejemplo el teatro épico brechtiano, los nacientes grupos iniciaron su recorrido estudiando el método de vivencia de Stanislavski. El mismo Buenaventura defiende esta idea al plantear que “el Nuevo Teatro se inicia montando clásicos y vanguardistas pero aplicando las soluciones más tradicionales y muy apoyado en Stanislavski”²⁴⁶.

Mario Cantú Toscano plantea que antes del siglo XX no se puede hablar específicamente de sistemas o metodologías para la actuación, el sistema vivencial de Stanislavski fue el primer método de actuación propiamente dicho. Ello se da en el marco de la profesionalización del teatro, que en otras épocas, estaba vinculado a la literatura y la representación era realizada por actores que carecían de una metodología concreta que determinara las formas de expresión²⁴⁷. Seki Sano, que había estudiado directamente con Meyerhold y Vajtangov en Rusia, trajo a Colombia el método de Stanislavski; igual lo hizo Cayetano Luca de Tena cuando dirigió la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes de Cali²⁴⁸. Según Enrique Buenaventura, el teatro de Stanislavski es individualista porque utiliza la emoción auto-provocada y controlada de los personajes, es un teatro chico de pocos espectadores, la transformación vendría más adelante con el teatro brechtiano de carácter colectivo y que buscaba consolidar un gran público popular²⁴⁹.

²⁴⁶ Carta de Enrique Buenaventura a Mauricio Doménici. Cali. CITEB. 1986. OE 0024, caja 14, carpeta 1, f. 42.

²⁴⁷ CANTÚ TOSCANO, Mario. *La ciencia en Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas*. México. Toma Ediciones y producciones escénica y cinematográfica: paso de gato, 2014. p. 14 – 19.

²⁴⁸ REYES. Op. Cit., p. 226

²⁴⁹ BUENAVENTURA, Enrique. “De Stanislavski a Bertolt Brecht”. En: *Máscaras y ficciones*. Cali, Universidad del Valle, 1992, pp. 297-205.

A través del método de Stanislavski se montaron obras de teatro clásico de dramaturgos como William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Oscar Wilde, Sófocles, Giraudoux, Lope de Vega, John Boynton Priestley, Molière y Federico García Lorca²⁵⁰. Por otro lado, Enrique Buenaventura realizó algunas adaptaciones teatrales de cuentos infantiles como *Tío conejo Zapatero* (1958), *Blanca Nieve y los siete enanos* (1959), *La cenicienta* (1960) y *Caperucita Roja* (1961), algunas de estas obras fueron representadas en el escenario por el grupo de teatro Arlequín²⁵¹. No obstante, la Escuela Departamental de Teatro y su grupo adquieren un reconocimiento más amplio después de su excelente participación en el Festival de Teatro de Bogotá.

2.4. El Festival de Teatro

En 1957, en las instalaciones del Teatro Colón en Bogotá se llevó a cabo el primer “Festival de Teatro Internacional”, denominado así por la participación de grupos integrados por extranjeros residentes en el país²⁵². Para el desarrollo posterior del festival se creó la Corporación Festival de Teatro, una entidad sin ánimo de lucro fundada el 24 de noviembre de 1958 y que tenía entre sus objetivos “fomentar el desarrollo de la actividad teatral en el país”²⁵³.

En su segunda versión, llevada a cabo en 1958, el evento cambió su nombre a Festival de Teatro de Bogotá. En esta ocasión participaron el Teatro Estudio de la Universidad del Valle con la obra *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams y la Escuela Departamental de Teatro junto con el Grupo Escénico del Instituto Popular de Cultura de Cali con las obras *En la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura y *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

Durante el certamen, Buenaventura llamó la atención sobre la falta de una tradición teatral en Colombia debido al predominio del teatro español en la historia del teatro del país. También, el autor polemizó sobre el centralismo de la cultura en el país: “Lo único que tiene

²⁵⁰ RIZK, Op. Cit., p. 27.

²⁵¹ *Ibíd.*

²⁵² ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., pp. 81 -83.

²⁵³ En el acta de fundación aparece el nombre de Enrique Buenaventura la lista de firmantes. Ver: *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá. Archivo Teatro Colón. 1959. p. 18

validez nacional en el país es el que se hace en Bogotá y eso dentro de ciertas ‘roscas’”; con esto sentó una crítica frente al carácter que tenía el mismo festival que era dirigido desde cierta élite intelectual capitalina. Finalmente, el dramaturgo hace un llamado al intercambio de conocimientos y experiencias entre los nuevos grupos de teatro que habían surgido en el país: “Las experiencias de los grupos de la capital que deberían servirnos de guía jamás llegan hasta nosotros. No sabemos lo que se está haciendo en otras ciudades provinciales y por ello no podemos ayudar ni ser ayudados”²⁵⁴. El autor, sin duda, le preocupa en el momento la consolidación de un movimiento teatral que impacte en Colombia.

En esta versión La Escuela Departamental de Teatro y el Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali recibieron el premio “Presidencia de la República” por la mejor representación con la obra *En la diestra de Dios Padre*. A su vez recibieron el premio del Comité del Festival para el mejor conjunto. También se otorgaron a Luis Fernando Pérez el premio para el mejor actor por su representación de Peralta y el premio a la mejor voz y dicción masculina a Gustavo Mejía por su desempeño de Jesús de Nazaret²⁵⁵.

En la diestra de Dios Padre, obra escrita por Enrique Buenaventura a partir de un cuento del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, fue una de las obras más representativas del TEC, en sus cinco versiones abarcó las transformaciones metodológicas que tuvieron el autor y su grupo en diferentes periodos. Sobre la primera versión no existe algún libreto o fuente que nos permita tener una apreciación directa de la obra. Sin embargo, Carlos José Reyes plantea que, por sus diálogos pintorescos, esta versión se acercaba más a una adaptación del cuento de Carrasquilla que una obra original de Buenaventura²⁵⁶. No obstante, Gabriel Uribe en su tesis de maestría nos dice que esta primera versión no se puede considerar como “una 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”²⁵⁷.

²⁵⁴ *Segundo Festival de Teatro en Bogotá*. Teatro colón. 1958.

²⁵⁵ *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá, Archivo Teatro Colón, 1959, p.54 – 56.

²⁵⁶ REYES, Carlos José. “El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo”, prólogo, *Teatro de Buenaventura*. Bogotá, Colcultura, 1977, p. 8. Citado por RIZK. Op. Cit., p. 39.

²⁵⁷ URIBE. Op. Cit. p. 58.

Después de recibir el premio, el director es invitado a una entrevista en *Colombia Literaria*, radio revista que dirigía J.M. Álvarez d'Orsonville. Al preguntarle qué era para él el llamado teatro nacional, el dramaturgo respondió:

Teatro Nacional es el que se escribe, se monta y se interpreta en nuestro país. Creo que esta labor se podrá ir llevando adelante simultáneamente con la de montar obras de repertorio universal. Lo más importante por el momento en mi opinión es la formación de grupos teatrales y el contacto constante de estos grupos con el público en pequeñas salas acondicionadas²⁵⁸.

Al siguiente año, el evento se denominó Tercer Festival de Teatro de Colombia. Para el momento, el festival había logrado consolidarse a nivel nacional, contaba con ayuda económica del Estado y promulgaba el fortalecimiento de un teatro nacional. Ferenc Vajta, uno de los fundadores del proyecto, escribía: “Tanto Fausto Cabrera como Dina Moscovici y Enrique Buenaventura dieron a Bogotá una demostración inequívoca de que ya no hay necesidad de ‘importaciones’ y de que el público capitalino sostendrá con su entusiasmo constante el teatro nacional”²⁵⁹. En esta Ocasión la Escuela Departamental de Teatro se presentó con las obras *El monumento* de Enrique Buenaventura y *Edipo Rey* de Sófocles, merecedora del primer premio a grupo y a primer actor²⁶⁰ y elogiada por la prensa del momento²⁶¹. Por su parte, el Teatro Estudio de Cali presentó *Week-end* de Noel Coward y *La reina y los insurrectos* de Hugo Betti, y el Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali irrumpió en la escena con las piezas *El que recibe las bofetadas* de Leonid Amdreyev y *El vendedor de personalidades* de Enrique Buenaventura²⁶².

De este modo, partiendo de las tradiciones populares Enrique Buenaventura se encaminó a la creación de un teatro propio que se identificara con un arte nacional. La generación de actores que se estaban formando en la Escuela Departamental de Teatro tenían la responsabilidad de plantar las primeras semillas para el florecimiento de un movimiento que

²⁵⁸ Entrevista a Enrique Buenaventura. Realizada por J.M. Álvarez d'Orsonville. Op. Cit.

²⁵⁹ Tercer Festival de Teatro de Colombia. Bogotá. 1959. Archivo Teatro colón. p. 7

²⁶⁰ Sexta temporada popular de Teatro. Op cit.

²⁶¹ *El siglo*, 10 de septiembre de 1959. Citado por ALDANA CEDEÑO y MENESES DUARTE, 2012. Op. Cit., p. 100.

²⁶² Tercer Festival de Teatro de Colombia. Bogotá. 1959. Archivo Teatro colón. p. 63 -64. Sobre la obra *El vendedor de personalidades* no existe ningún registro ni ha sido mencionada por ninguno de los estudiosos de la obra de Enrique Buenaventura.

adquiriera el nivel de vanguardia, frente a una sociedad que pedía a gritos cambios en el campo cultural.

2.5. Enrique Buenaventura y la ruptura de *Mito*

Enrique Buenaventura había sido ganador, junto con su colectivo de la Escuela Departamental de Teatro, de algunos premios a nivel nacional. Éste reconocimiento lo había posicionado como un “hombre de teatro”. Quizás esto, sumado a la relación establecida con otros artistas lo llevó a ser convocado para participar como colaborador en *Mito*. En un número dedicado al dramaturgo alemán Bertolt Brecht, Buenaventura describe la ruptura metodológica que se generó del teatro naturalista de Stanislavski al teatro épico de Brecht, en boga entre los teatros independiente latinoamericanos.

En su artículo, Buenaventura nos muestra el origen y desarrollo histórico del teatro de Stanislavski. Ubica algunas ideas previas en Diderot quien se pregunta “si la emoción puede o no ser provocada a voluntad”²⁶³. Años después Stanislavski resuelve este planteamiento a través de su método que buscaba que el actor viviera el papel y expresara las emociones con su representación. Éste proceso se realizó mediante lo que el autor llamó un “empequeñecimiento social del teatro”, el público se reduce para que pueda experimentar la emoción auto-provocada del autor mediante el llamado método de vivencias. Para Buenaventura, este modelo es individualista y lo cataloga incluso como una forma de anti-teatro. El cambio vendría con el momento de entreguerras y el surgimiento del expresionismo: “Tanto en Rusia como en Francia se produce un regreso a los clásicos y un deseo de volver al juego escénico amplio, al espectáculo”²⁶⁴, y precisamente para Buenaventura esa gran tradición se encuentra en la comedia dell’arte. Es Brecht quien vuelve a esa gran tradición y replantea una nueva edad clásica a través del anti-héroe:

²⁶³ Buenaventura Enrique. “De Stanislavski a Bertolt Brecht”. En: *Máscaras y ficciones*. Cali. Universidad del Valle. 1992. p. 198

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 200.

Si Stanislavski plantea – con cierto criterio naturalista – la identificación actor – personaje y da como finalidad de la actuación la reconstrucción lo más viva posible del hecho pintado por el autor, Brecht plantea el divorcio de las dos personalidades: actor y personaje y coloca la tesis a probar o la idea a plantear o la conclusión a sacar, como objetivo y fin primordial de la representación. No importa tanto reconstruir el hecho cuanto presentarlo de tal modo que pueda ser visto por muchas caras, que sean sugeridas muchas causas y consecuencias, que sea, en una palabra, antes juzgado que sentido por parte del espectador y antes presentado que vivido por parte del actor²⁶⁵.

Más adelante, en su obra *El monumento* Buenaventura narró la historia de un general que para tener paz en la eternidad debe volver a destruir una estatua levantada en su honor. La obra es una crítica a la falsa historia de héroes como modelo de la humanidad. Así lo describe uno de los diálogos del general:

No robé lo suficiente como para merecer un monumento y el nombre de héroe... ¡Es increíble! ¡Benefactor de los necesitados, padre de la Patria, libertador de los oprimidos, artífice de la nacionalidad...! ¡No hay derecho! Cada uno de esos títulos es como un demonio destinado a torturarme. ¡Maldita sea la historia y malditos sean los académicos!²⁶⁶

En 1959, Buenaventura publicó el cuento *El matrimonio* en una antología del cuento colombiano editado por el Ministerio de Educación Nacional; en la presentación, Eduardo Pachón Padilla escribió que para la época el autor era “uno de los cuentistas nacionales jóvenes mejor dotados, debido al cabal conocimiento que posee de la novela, el cuento y el teatro contemporáneos”²⁶⁷.

2.6. La transformación del campo

Desde el planteamiento de Bourdieu se establecen unas reglas artísticas que se han construido históricamente al interior del campo y que determinan la legitimidad en la práctica de los

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 201.

²⁶⁶ BUENAVENTURA, Enrique. *El monumento*. En: Mito, 1955-1962. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1975. P. 234.

²⁶⁷ BUENAVENTURA, Enrique. *El matrimonio*. En: Antología del cuento colombiano. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1959, pp. 449 – 457.

agentes²⁶⁸. Sin embargo, también se debe establecer la génesis en donde se desarrollaron los primeros conflictos que “conformaron la visión legítima del campo”²⁶⁹. La génesis en el campo del teatro en Colombia se puede ubicar hacia mediados del siglo XX con el nacimiento de las escuelas, colectivos experimentales y los festivales de teatro. Sin embargo, esta génesis está demarcada por unos antecedentes históricos a través de algunos dramaturgos que ayudaron a crear un arte nacional y sembraron las semillas para el nacimiento del arte moderno en el país. Buenaventura y su grupo estaban participando de la construcción del campo a través de una nueva propuesta encaminada a la formación de actores y público para el teatro. A su vez, la transformación en el teatro tenía algunas similitudes con los cambios que se estaban generando en las diferentes artes encaminadas a la consolidación del campo artístico.

Por lo tanto, durante el decenio de 1950 el intelectual colombiano se transformó. Gilberto Loaiza lo define como una “democratización en la producción de símbolos”²⁷⁰, en donde el político letrado es reemplazado por nuevos agentes como actores de cine, escritores de guiones, el locutor o el actor de radio y teatro. Para la época el modo de circulación de ideas también se estaba transformando, las revistas y los periódicos servían como herramienta para transmitir las ideas que llegaban del exterior o para debatir acerca de la política y la cultura nacional. La literatura buscaba perfeccionarse y plantear un contenido más polémico, la pintura planteaba un compromiso con el contexto y formas estéticas de vanguardia y el cine daba sus primeros pasos. Se crearon espacios de discusión, surgieron colectivos artísticos y se fundaron escuelas especializadas en las artes. Empero, la insoslayable expansión de la ideología de izquierda, explayada en el marco de la Guerra Fría y del triunfo de la Revolución Cubana necesariamente llegaría al campo cultural. Intelectuales y artistas buscarían la manera de asumir, con la pluma o el fusil, el compromiso por una nueva sociedad.

²⁶⁸ Para una ampliación ver: VIZCARRA, Fernando. “Premisas y conceptos básicos e la sociología de Pierre Bourdieu”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. VIII, núm. 16, (2002), Colima, Universidad de Colima, pp. 55-68.

²⁶⁹ ALDANA, 2008, Op. Cit. p. 116

²⁷⁰ LOAIZA CANO, Gilberto. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali. Universidad del Valle. 2014.

3. EL ARTISTA COMPROMETIDO: APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA PROPUESTA DRAMATURGICA DE ENRIQUE BUENAVENTURA

“El teatro es necesariamente político, necesariamente revolucionario. El teatro está hablando de las transformaciones de la sociedad, su material fundamental son las distintas transformaciones de la sociedad”²⁷¹

*El arte no solo sirve
para decir
lo que uno tiene que decir,
sirve también
para decir
lo que uno tiene que callar²⁷²*

Hacia la década de 1960, los artistas e intelectuales colombianos proyectaron la independencia y autonomía del campo cultural, generando una rica y constante producción literaria y artística, reflejada en los medios de difusión del momento, que alimentó el debate y permitió la creciente circulación de ideas. Las dinámicas del contexto de la época impulsaron a muchos intelectuales a adherirse, de diferentes maneras, en las luchas de izquierda en el marco de la Guerra Fría y el reciente triunfo de la Revolución Cubana.

Enrique Buenaventura fue uno de los más importantes exponentes, junto con su grupo, el Teatro Experimental de Cali, del llamado Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Acorde con la postura de muchos intelectuales del periodo, asumió su compromiso con las transformaciones sociales a través de su escritura y las representaciones teatrales. Su preocupación por re-interpretar la historia, su interés por denunciar la represión estatal durante el periodo de La Violencia, su crítica a las dictaduras latinoamericanas y al colonialismo imperialista, marcaron el camino hacia un teatro consecuente con las luchas sociales de la izquierda colombiana. En efecto, su postura, lo llevó a perder la ayuda gubernamental para seguir en la vía de un arte independiente en el marco de la consolidación de un campo teatral autónomo.

²⁷¹ CITEB, Entrevistas. Ent 005. Folio 5r. pág. 10.

²⁷² Buenaventura, Enrique. *El arte*. Anti-íntimo. Opus 1. Cali, CITEB, 2005. p. 71.

3.1. El surgimiento de los grupos teatrales independientes

Después del triunfo de la Revolución Cubana se creó la revista *Casa de las Américas*, fundada en 1959 por Haydee Santamaría con el fin de promover la labor de los “escritores, teatrasta, músicos, artistas de la plástica y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales del continente”²⁷³. En 1964 es fundada la revista *Conjunto*, dirigida por Manuel Galich, como un espacio especializado en teatro. Ambas revistas permitieron la circulación de obras, métodos, teorías y difundieron las principales noticias de los festivales y congresos de teatro a nivel mundial y especialmente a nivel latinoamericano. El Premio Casa de las Américas, otorgado cada año en diferentes categorías de arte, definió los nuevos cánones del arte continental. Los grupos y dramaturgos que aparecían en *Conjunto* coincidían en la búsqueda de un teatro que permitiera la transformación social, en el marco de las luchas antimperialistas y de las ideas de izquierda que se pregonaban en la época.

En Colombia, hacía finales de 1960 comenzaron a surgir grupos independientes con sede propia y con proyectos teatrales en la vía de un arte comprometido. Uno de los antecedentes inmediatos de este fenómeno fue el movimiento del teatro universitario, de allí floreció la semilla de los grupos que entrarían a conformar el llamado Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano que tuvo como principal expresión a la Corporación Colombiana de Teatro, surgida en 1969.

En 1964, Santiago García y Carlos José Reyes, Carlos Duplat, Carlos Perozzo, Judy Henríquez y Dina Moscovici, integrantes del antiguo grupo El Búho, se vincularon al Teatro Estudio de la Universidad Nacional. En el mismo año también se creó en la Universidad de los Andes un grupo de teatro dirigido por Alan Robb y otro en la Tadeo Lozano bajo la dirección de Mario Sastre. En 1965 se conformaron varios conjuntos, en la Universidad Externado de Colombia, dirigido por Carlos José Reyes, en la Universidad Javeriana dirigido por Enrique de la Hoz y en la Universidad de América por Luis Alberto García en 1968. En Cali surgió el grupo de la Universidad del Valle, dirigido por Jaime Errázuriz y

²⁷³ Conjunto: 1914 – 2014. Multimedia de la revista especializada de teatro latinoamericano de la Casa de las Américas. La Habana, Ediciones Cubarte, 1964. [Recurso digital]

posteriormente tomaría fuerza el grupo TEUSACA de la Universidad Santiago de Cali, dirigido por Danilo Tenorio, uno de los directores del TEC²⁷⁴.

En Medellín, hacia mediados de 1950, funcionaba el grupo El Duende de Sergio Mejía Echavarría, un dramaturgo con un pensamiento derechista de tendencia franquista, pero que llegó a tener muy buenas relaciones con Enrique Buenaventura. Según Gilberto Martínez, Sergio Mejía le organizaba conferencias a Buenaventura en Medellín; no obstante, cuando se enteró de las tendencias “izquierdistas” de Buenaventura “le quitó toda ayuda” y “denigró de su relación con él”²⁷⁵. Mejía, en palabras del profesor Mario Yépes “Era una persona totalmente consagrada al teatro”, fue el primer director que montó obras del siglo XX importantes en la época que nadie había montado, “tenía una visión bastante universal del arte”. Desde 1971 dirigió la revista *Platea 33*, una revista especializada en teatro²⁷⁶.

En El Duende se formó el médico Gilberto Martínez, quien fue uno de los protagonistas del llamado Nuevo Teatro en Medellín. A principios de la década de 1960, creó El Triángulo, como una disidencia del El Duende. Posteriormente, mientras se encontraba en México en 1962 realizando una especialización en cardiología, Martínez participó en los seminarios del foro Isabelino de la Universidad Autónoma de México dirigidos por Héctor Azar. Luego continuó sus estudios en Estados Unidos y asistió como espectador a dos obras que marcaron su concepción del teatro: *El Círculo de Tiza Caucaziano* y *El Balcón* de Jean Genet. A su regreso, fundó en Medellín la Escuela Municipal de Teatro a la que ingresaron como profesores Edilberto Gómez y Yolanda García, ex integrantes del TEC, y Jairo Aníbal Niño que también se vinculó con un grupo de teatro de la Universidad Nacional²⁷⁷. En este contexto escribió y montó la obra *Los Mofetudos*, una muestra de la posición crítica del dramaturgo frente al Estado, pues, de una manera panfletaria, denunciaba la hipocresía de las autoridades frente al cierre del hospital infantil de la ciudad²⁷⁸. La Escuela Municipal de Medellín fue cerrada años después porque a Gilberto Martínez se le acusó de comunista. En consecuencia, fundó en 1974 La Corporación Teatro Libre de Medellín, uno de los primeros grupos de la ciudad con sede propia. Martínez también creó y dirigió la revista *Teatro* (1969

²⁷⁴ GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit., pp. 319 -321.

²⁷⁵ ENTREVISTA con Gilberto Martínez. Medellín. 15 de diciembre de 2015.

²⁷⁶ ENTREVISTA con Mario Yépes. Profesor Universidad de Antioquia. 11 de diciembre de 2015.

²⁷⁷ ENTREVISTA a Gilberto Martínez. Op. Cit.

²⁷⁸ PARRA SALAZAR. Op. Cit., p. 62.

– 2003), un medio de difusión de las obras y los acontecimientos del teatro nacional, principalmente sobre el Festival de Teatro Universitario de Manizales y la Corporación Colombiana de Teatro. También mantuvo una constante relación con la revista *Conjunto* e incluso dedicó algunos artículos al movimiento teatral cubano.

En 1966 surgió en la capital la Casa de La Cultura de Bogotá dirigida por Santiago García, que más adelante se convertirá en el grupo de teatro La Candelaria. Este proyecto nació después de la expulsión de García y Reyes de la Universidad Nacional por la presentación de la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Bercht. La sala se inauguró con el estreno de *Soldados* de Carlos José Reyes, una obra sobre la Masacre de las Bananeras creada a partir de la *Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio. El espacio funcionó como un laboratorio artístico y un lugar de sociabilidad en el que confluían diferentes artistas e intelectuales como Pablus Gallinazus, Ana y Jaime, Arturo Alape, Lisandro Duque, Eduardo Escobar y Gonzalo Arango, quienes a través de sus debates, presentaciones y tertulias contribuyeron con la dinámica cultural de la época. Además de las presentaciones teatrales también se realizaban conciertos de canción protestas, clubes de lectura, cine-foros y exposiciones pictóricas con obras de reconocidos pintores como Obregón, Alcántara, Lugo, Roda, Neftalí Silva y de fotógrafos entre los cuales figuraba Hernán Díaz, Nereo y Abdú Eljaiek. En el campo de la dramaturgia también se presentaron artistas como Bernardo Romero, Carlos Duplat y Enrique Buenaventura²⁷⁹.

En 1966 se fundó el Café la Mama de Bogotá, dirigido por Kepa Amuchastegui, Paco Barrero, Germán Moure, Jorge Cano y Eddy Armando. Adquiere con el tiempo una sede propia como había sucedido con otros grupos independientes. Realizaron obras de carácter experimental y del teatro del absurdo como *El rey se muere* de Eugène Ionesco, *La boda de hojalatero* de John Millington Synge y *La disciplinaria* de Kenneth Brown²⁸⁰.

En 1968 también se creó el Teatro Popular de Bogotá, TPB; conformado por Jorge Alí Triana y Jaime Santos, y más tarde se vinculó la actriz argentina Fanny Mickey. El grupo adquirió una sede propia en el antiguo Teatro Odeón. A este grupo también se vincularon Mario

²⁷⁹ Revista: *Teatro La Candelaria 1966-1986*. Bogotá. CITEB, p. 4-5.

²⁸⁰ GONZÁLEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 344.

Ceballos y Humberto Arango que habían pertenecido a la Escuela Departamental de Teatro de Cali²⁸¹.

3.1.1. Teatro Escuela de Cali

Mientras tanto, en Cali se consolidaba una generación de artistas dedicados exclusivamente al teatro. En 1962 se fundó oficialmente el Teatro Escuela de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, como un grupo profesional perteneciente a la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y auspiciado económicamente con auxilios oficiales. El grupo comenzó a ser reconocido a nivel nacional e internacional por sus montajes y su crítica social a través de las tablas. En la ciudad, también tomó fuerza el Festival de Arte organizado por la actriz y promotora cultural Fanny Mickey. Además, se desarrollaron festivales estudiantiles de teatro organizados por Delio Merino Escobar a partir de 1962²⁸². Mientras tanto el director argentino Pedro I. Martínez continuó al frente de la Escuela Departamental de Teatro.

El Teatro Escuela de Cali había irrumpido en la escena nacional e internacional a través de los festivales de teatro en donde no sólo se habían ganado los aplausos del público y de la crítica periodística, también fueron ganadores de los diferentes premios otorgados por los jurados. Así, en 1961 durante la celebración del V Festival de Teatro recibió el Premio Presidencia de la República por la obra *La Discreta Enamorada* de Lope de Vega y seguidamente Enrique Buenaventura recibió el premio a mejor director, Lucy Martínez a mejor actriz femenina, Humberto Arango a mejor actor masculino y Juan Antonio Roda a mejor escenografía.²⁸³ Un año después, el TEC se presentó en una temporada en el Teatro Colón de Bogotá con la obra *El enfermo imaginario* de Moliere, traducida por Jacqueline Vidal y dirigida por Pedro I. Martínez. La pieza recibió una excelente crítica en la traducción y montaje²⁸⁴. Ese mismo año, durante el mes de julio también se presentó en la capital *La*

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 346.

²⁸² En el evento podían participar grupos constituidos en los diferentes colegios de la región. Entre los primeros colegios participantes se encuentran: Santa Librada, el Liceo Femenino de Cali, el Liceo Femenino de Sevilla, El Jorge Isaacs de Cerrito y Politécnico Municipal de Cali. *Folleto del Segundo Festival Estudiantil en Cali*. Julio de 1963. CITEB. Programas de mano.

²⁸³ “V Festival de Teatro”. *El siglo*, octubre 5 de 1961.

²⁸⁴ “El enfermo imaginario en el Colón”. *El Siglo*, Abril 27 de 1962.

casa de Bernarda Alba de García Lorca²⁸⁵. En 1963 Enrique Buenaventura realizó una versión de *La celestina* de Fernando de Rojas, con escenografía de Roberto Arcelux y Música de Alfonso Valdiri, presentada por el TEC durante el Festival de Arte de Cali. La pieza fue presentada un año después en Bogotá y generó una buena crítica en cuanto al montaje y la actuación, a tal punto que el periodista planteó que “luego de ver la versión de ‘La Celestina’ se sale optimista del teatro, pensando que sí es posible hacer teatro y buen teatro en Colombia”²⁸⁶. En el mismo año, a raíz de la presentación de la *Fierrecilla domada*, dirigida por Pedro I. Martínez, el ministro de educación, Pedro Gómez Valderrama, al referirse al TEC, plantea: “La obra que a lo largo de estos años ha realizado el grupo teatral de Cali [...] merece ser destacado como un valioso aporte para la cultura nacional. Por cuanto implica la formación de un ambiente diferente en el mundo del teatro [...] y a la vez de democratización cultural”²⁸⁷.

3.2. Ruptura del TEC: la búsqueda de un teatro comprometido

Hacia mediados del decenio 1960, Buenaventura afianzaba su crítica social en el teatro y se consolidaba como un artista comprometido. La postura crítica del dramaturgo y de algunos actores del colectivo se demostró después de la puesta en escena 1965 de la obra *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, dirigida por Pedro I. Martínez. La pieza en mención generó un tenso debate entre los integrantes del TEC, pues algunos, no apoyaban cierta línea comercial en las últimas representaciones que iban en contravía del proyecto del grupo: un teatro en función de la transformación social. La discusión culminó con el retiro definitivo de Pedro I. Martínez y Fanny Mickey de la Escuela Departamental de Bellas Artes y del grupo²⁸⁸. Buenaventura, al referirse a esta división interna plantea:

la división del TEC no tuvo otro origen que la contradicción entre un grupo que se decidió por un teatro combativo, ligado a la problemática colombiana y latinoamericana, haciendo un desafío al sistema a riesgo de perder la ayuda oficial y

²⁸⁵ “La casa de Bernarda Alba”. *El siglo*, julio de 1962.

²⁸⁶ “La Celestina”. *El Siglo*, Julio 21 de 1964.

²⁸⁷ “Actúa en el Colón en nocturna el Teatro Escuela de Cali, TEC”. *El siglo*, Julio 17 de 1964.

²⁸⁸ GONZÁLEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 322.

otro grupo que creyó posible seguir comiendo con el diablo y haciendo arte al mismo tiempo²⁸⁹.

La fuerte influencia de Buenaventura en el grupo y su proyecto de realizar un arte comprometido con la realidad social de la época conllevaron al Teatro Escuela de Cali a una transformación más radical en las temáticas abordadas y a una construcción de un nuevo método para el proceso de montaje de las obras. En adelante al actor tomaría una actitud constructiva frente a lo que estaba representando. El TEC entonces se encaminó hacia una metodología investigativa que incluía la participación de todos en el montaje. A partir del momento asumirían un papel más protagónico directores como Helios Fernández y Danilo Tenorio. Por otro lado, Buenaventura continuó sus creaciones a partir de una mirada crítica de su época y de la historia colombiana y latinoamericana. En esta vía, escribió piezas como *Un réquiem por el padre Las Casas* (1963) *La tragedia del Rey Christophe* (1963), *La trampa* (1965), *Los papeles del infierno* (1968) y *Seis horas en la vida de Frank Kulak* (1969), obras que generaron una fuerte polémica en su tiempo.

3.3. La lectura crítica de la historia a través del teatro

Andrés Betancourt argumenta que el TEC “fue uno de los primeros en suscitar un interés en Europa por el teatro latinoamericano”²⁹⁰ al participar en 1960 en la sexta temporada del Teatro de las Naciones en París ocupando el segundo puesto por el premio de creaciones populares con la obra *En la diestra de Dios Padre* (segunda versión)²⁹¹. La prensa colombiana expresó con orgullo el triunfo del TEC en el teatro Sara Bernhardt, a su vez que se alegraban y reproducían la buena crítica que había tenido el grupo por parte de los periodistas parisinos: Jacqueline Cartier del *France Soir* manifestó que el TEC “Ha puesto en escena su farsa dramática donde la muerte hace bailar a todo el mundo” en el *Combat* Marcelle Capron expresó que el espectáculo representado “Nos lleva de nuevo a la

²⁸⁹ BUENAVENTURA, Enrique. “*Teatro y cultura*”. Citado por RISK, 1991. Op. Cit., p. 82.

²⁹⁰ BETANCOURT MORALES, Andrés. *Génesis del incipit: sobre el parlamento inicial de Un réquiem por el padre Las Casas de Enrique Buenaventura*. Versants. 2012. p. 100.

²⁹¹ Programa de *A la diestra de Dios Padre* V versión. Op. Cit. La tercera versión de *A la diestra de Dios Padre* fue estrenada en el Teatro Sucre de Quito el 28 de mayo de 1962, y publicada en 1964 por el Fondo de Cultura Económica en una antología del teatro hispanoamericano contemporáneo, con selección y prólogo de Carlos Solórzano.

ingenuidad del teatro de la Edad Media. A los milagros. Tiene un carácter de imaginería popular primitiva... Y nos muestra un grupo homogéneo, perfectamente ensayado”²⁹². Durante el festival el TEC también presentó *Historia para ser contadas* del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, dirigida por Pedro I. Martínez que recibió también una excelente crítica.

Después del viaje, Buenaventura decidió quedarse en Francia estudiando el movimiento teatral de ese país. Allí, “hizo un programa para África sobre el folclore negro del Litoral Pacífico colombiano y dramatizó algunos cuentos de Horacio Quiroga para la radio, televisión y teatro de la Universidad del Teatro de las Naciones”²⁹³. También, estableció relaciones artísticas e intelectuales con grupos como “Les Griotts”, con el dramaturgo Arthur Adamov, el actor y director Roger Blin, el actor Jean-Marie Serreau y la actriz de teatro Alemán Jelene Weibel, directora del Berliner Ensemble y segunda esposa de Bertolt Brecht²⁹⁴. Quizás, durante su estadía en Europa pudo contemplar y relacionarse también con el teatro de vanguardia francés como el teatro del absurdo de Ionesco y de Samuel Beckett²⁹⁵.

Estando en Francia, Buenaventura conoció a quien iba a ser su compañera por el resto de su vida: Jacqueline Vidal, nacida en Marsella y amante del arte y la literatura. Su primer encuentro demostraría entre ambos una afinidad en temas políticos, literarios y artísticos que marcaría en adelante el rumbo de la nueva relación:

Ese día que conocí a Buenaventura de verdad fue un encuentro maravilloso porque el hombre tenía una cultura muy amplia, muy generosa, muy diferente del punto de vista de los que llaman la ‘civilización europea’. Yo desde joven también me apasioné mucho por lo que pasó en Vietnam con Ho Chi Minh, esa era la primera gran derrota del imperialismo francés en Vietnam. También fui muy apasionada por la liberación de Argelia. Cuando yo conocí a Enrique era como una persona que condensaba todo lo que a mí me apasionaba, y cuándo nos conocimos hablábamos de teatro y mucho de literatura, él se sabía de memoria el *Canto general* de Pablo Neruda y muchos poemas de grandes poetas latinoamericanos y españoles. Eso fue lo que nos unió y también para mí fue por el teatro, porque cuando yo lo conocí yo

²⁹² “Triunfo en París del teatro de Enrique Buenaventura”. *El Espectador*, abril 19 de 1960. *El siglo*, 26 de abril de 1960.

²⁹³ RISK, 1991. Op. Cit., p. 59.

²⁹⁴ ENTREVISTA con Jacqueline Vidal, directora del TEC. 1 de diciembre de 2012.

²⁹⁵ CARDONA GARZÓN. Op. Cit., p. 73.

pensaba: “Yo quiero hacer teatro, seguir haciendo teatro, pero tiene que ser con un autor que sea como Shakespeare, pero de aquí y ahora”²⁹⁶.

Desde Francia, Buenaventura viajó con Jacqueline Vidal a Italia gracias a una beca otorgada por el Instituto Internacional de Teatro. Allí trabajó con el Teatro Eliseo de Roma²⁹⁷ y asistió al trabajo de Streller en el Piccolo Teatro de Milán²⁹⁸. Esta primera etapa formativa permitió que el autor se replanteara la escritura dramática y la representación de las obras en el escenario; los personajes, las temáticas, los métodos de actuación se encaminarían en adelante hacia una postura crítica de la realidad de su época. El autor, inmerso en las dinámicas intelectuales y artísticas de su tiempo, se plantea la idea del arte comprometido con las luchas sociales populares. Tras su regreso a Cali el autor escribió:

Toda la escuela, todos los alumnos y amigos me esperaban con tambores, con canciones que habían compuesto y yo no sabía a dónde meterme. He encontrado a la escuela mejor que nunca: serios, trabajadores, llenos de entusiasmo. Luego vino la negra Mercedes, la directora del conjunto de los negros de la costa del pacífico y me dijo: no he dejado caer el conjunto. Todos los días ensayamos los “mineros” y tocamos currulao y lo esperamos allá con bailes y un “sancocho de pescao”. Ninguna de las semillas sembradas se ha malogrado. Hay un entusiasmo popular, hay una sed en el pueblo de vivir, de aprender que no va a haber con qué saciarla. Estoy pues, muy contento y con fuerzas nuevas y con entusiasmo renovado. Aquí hay tanto por hacer que no sé por dónde empezar.²⁹⁹

Durante su estadía en París, el autor escribió *La tragedia del Rey Christophe* (1961). Buenaventura tenía la intención de que esta pieza fuera llevada a escena en la capital francesa con el grupo “Les Griotts”, bajo la dirección de Roger Blin, lastimosamente no pudo lograr su propósito³⁰⁰. Sin embargo, con la traducción de Jacqueline Vidal, la obra fue ganadora en París del primer premio latinoamericano otorgado por el Instituto Internacional de Teatro en

²⁹⁶ ENTREVISTA con Jacqueline Vidal, directora del TEC, 1 de noviembre del 2011. El interés de Buenaventura por los problemas en Vietnam se describirán con la obra *Seis Horas en la vida de Frank Kulak* (1969).

²⁹⁷ RISK, 1991. Op. Cit., p.59.

²⁹⁸ Carta de Enrique Buenaventura a Joseph F. Vélez, Baylor University, S.F. CITEB, Obra epistolar, OE 016. caja 14, carpeta 1, f. 22 -27.

²⁹⁹ Carta de Enrique Buenaventura a Jacqueline Vidal, julio 13 de 1961. CITEB, Obra epistolar. OE 072. Caja 15, carpeta 1, f. 7 -8.

³⁰⁰ *Ibíd.* Carta de Enrique Buenaventura a Joseph F. Vélez. Op. Cit.

1963³⁰¹. Esta pieza describe diferentes acontecimientos históricos: la abolición de la esclavitud, la lucha por la independencia de Haití, la Revolución Francesa y el gobierno de Napoleón Bonaparte; a su vez, ironiza la actuación de diferentes personajes protagonistas del proceso de independencia de la isla de Santo Domingo que al llegar al poder se corrompen y buscan sus propios intereses creando alianzas en su momento con los imperios inglés, francés y español³⁰².

En medio de un ritual de vudú haitiano celebrado por los esclavos negros en el Bosque Caimán, el sacerdote, poseído por el espíritu de Ogún, promulga una profecía:

Houngan: Aquí he venido
 Para que el Rey Rada
 Y el Ibo y el Congo
 Y el Nagó, para que
 El rey de los negros
 Se apodere de esta tierra
 Y llegue a ser rey
 Bajo este cielo.³⁰³

Éste ritual marca el camino para el inicio del proceso revolucionario en la búsqueda de la independencia de la Isla de Santo Domingo y de la abolición de la esclavitud. Dirigidos por Toussaint L'Overture, los revolucionarios se unen a los españoles para combatir a los franceses. Mientras tanto, los ingleses invaden la isla y los colonos no dudan pasarse a su bando en busca de sus propios intereses. El posterior triunfo de la Revolución Francesa trae consigo la abolición de la esclavitud y con ello viene el apoyo por parte de los líderes revolucionarios de la isla. Pero la llegada al poder del emperador Napoleón Bonaparte llevaría a la caída de L'Overture, tomando el control Dessalines, quien decidió buscar la alianza de los ingleses y proclamar el nacimiento del “estado libre y negro de Haití”. Dessalines es asesinado y Christophe, por fin, se proclama Rey de Haití, recordando las palabras del espíritu de Ogún en el Bosque Caimán. El nuevo “Rey negro” reproduce las prácticas de sus opresores y busca igualar a Haití con las grandes naciones de los blancos. Al

³⁰¹ *La Nueva Prensa*. 5 de abril de 1963. Biblioteca Gilberto Martínez. Citado por: REYES, Carlo José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá, Mincultura, 2013, p. 103.

³⁰² Sobre el mismo tema el autor escribirá posteriormente la obra *Historia de una bala de plata*, merecedora del Premio Casa de las Américas en 1980.

³⁰³ BUENAVENTURA, Enrique. “La Tragedia del Rey Christophe”. En: *Teatro*. Bogotá, Tercer Mundo, 1963. p. 138.

final, reproduciendo los mismos intereses de poder, Christophe es traicionado por Limonada y Mermelada, quienes reciben ayuda de los ingleses. Mientras Mermelada se dirige al pueblo una vieja pregunta: “¿Qué dice?”; y el viejo responde: “Lo de siempre ¡viva la República! Ellos se suben y se bajan... Nosotros siempre estamos abajo”³⁰⁴.

En la obra, Buenaventura se aleja de la figura del héroe revolucionario y, en cambio, introduce la figura de un antihéroe corrompido por el poder. De forma irónica, los personajes reproducen la figura de los opresores sobre los oprimidos, dejando ver la inevitable lucha de clases en la historia. Estos y otros aspectos en la pieza dejan ver en el autor un claro acercamiento a Brecht. Según Beatriz Rizk:

El autor, para evitar la catarsis e incitar al espectador a una aproximación crítica, recurre a los artificios épicos. La obra está enmarcada por un prólogo y un epílogo a cargo del personaje Vatey, quien habla en tercera persona narrativa, a modo de comentario. Así mismo, inserta en la obra canciones, ceremonias (vudú, matrimonio, funeral, coronación), teatro- dentro del teatro, etc., interrumpiendo cualquier posible línea “aristotélica”.³⁰⁵

Desde la década de los años cincuenta Buenaventura ya había mostrado un interés en el teatro épico, siguiendo las influencias que para el momento estaban impactando los teatros independientes y de vanguardia latinoamericanos. También, en esta etapa se demarca en el autor un interés en los temas históricos del continente, siendo esta obra un punto de partida para analizar diferentes acontecimientos del pasado y expresarlos en el lenguaje teatral.

En el decenio de 1960 se estaban generando cambios significativos en el estudio de las ciencias sociales. En la primera mitad del siglo, Lucien Febvre, Marc Bloch y Fernand Braudel a través de la escuela francesa de los *Annales* habían replanteado las formas de investigación y de interpretación de la historia. Estos postulados influenciaron la obra de Jacques Le Goff y Pierre Nora, quienes defendieron la idea de la Nueva Historia. Por otro lado, Eric Hobsbawm y Edward Thompson, desde Inglaterra, y Natalie Zemon Davis, desde

³⁰⁴ Ibid., p. 138.

³⁰⁵ RISK, 1991. Op. Cit. p.62.

Estados Unidos, introdujeron una metodología de análisis de la historia desde la cultura popular, dando paso a una historia social³⁰⁶.

Este tipo de influencias impactó el mundo académico latinoamericano y colombiano. En el país, surgió la Nueva Historia que buscaba una interpretación más exhaustiva y crítica del pasado. En 1962, se fundó en la Universidad nacional el *Anuario de Historia*, que confrontó de forma política e ideológica algunos periodos de la historia nacional³⁰⁷. Buenaventura, con la integridad intelectual que lo caracterizaba, siempre se interesó por la historia y estaba al tanto de las nuevas tendencias en la historiografía francesa e inglesa³⁰⁸. En este sentido, en un texto escrito a comienzos de la década de 1970 titulado *El teatro y la historia* realizó una fuerte crítica a los historiadores tradicionales a quienes llamó terratenientes que “se dedican a justificar sus actos y los de su casta escribiendo una historia familiar que luego hacen adoptar en los pensum de estudio escolar y aun universitario”³⁰⁹. En este escrito el autor describe la relación ideológica de los que escriben la historia y el poder político dominante. No obstante, Buenaventura reconoce en el teatro una herramienta fundamental de su tiempo para interpretar de otra manera la historia:

El movimiento teatral colombiano, después de una etapa de búsquedas heterogéneas y de una relativa formación de actores y directores, ha dirigido su indagación [...] hacia una historia nacional. [...] Los grupos de teatro que indagan en esta dirección estudian concienzudamente los trabajos de los nuevos historiadores y, como ellos, con mayor o menor fortuna, se arman del instrumento crítico y analítico más importante de nuestro tiempo: el materialismo histórico³¹⁰.

³⁰⁶ Para ampliación de este tema ver: SERNA, Justo y PONS, Anacleto. *La historia cultural, autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2005. BURKE, Peter. *¿Qué es historia cultural?* Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 2006. CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992

³⁰⁷ URREGO, Op cit. p. 146.

³⁰⁸ ENTREVISTA con Nicolás Buenaventura Alder, hijo de Enrique Buenaventura, Cali, 28 de enero del 2015. Su hijo Nicolás describe que su padre era un gran lector de Le Goff y por tanto de la historia de las mentalidades. Es posible que estas lecturas influenciaran algunas obras que contienen, no sólo un carácter histórico, sino también ritual y religioso como lo plantea el profesor Mario Yepes Londoño en su texto *La mentalidad religiosa en la obra de Enrique Buenaventura*, presentado durante el XIX congreso de la asociación de Colombianistas realizado en la ciudad de Medellín en el año 2015 (se consultó una versión digital más completa otorgada por el autor).

³⁰⁹ BUENAVENTURA, Enrique. “El Teatro y la historia”. En: *La denuncia*. Cali, CITEB, Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010, p. 93.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 94.

En este texto ya vemos una influencia y una posición clara en el pensamiento del autor: su mirada marxista de la historia. Esta postura se verá reflejada en diferentes obras que manifiestan las luchas de clases y en diversos personajes que reflejan las voces de los que históricamente no han tenido voz. También es claro, como plantea Buenaventura, que en ese momento algunos grupos ya consolidados, organizados en el *Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*, se encaminaron hacia la investigación para contar a través de las tablas otra versión de la historia nacional³¹¹.

Esa visión lo llevará a crear obras fundamentadas en una ardua investigación de personajes y acontecimientos históricos. En efecto, al regresar de Francia a Cali Buenaventura dirigió y montó con el TEC su obra *Un Réquiem por el Padre Las Casas* estrenada en el Teatro Municipal de Cali, el 14 de junio de 1963 durante el III Festival Nacional de Teatro³¹². El mismo año, la obra fue publicada por la editorial Tercer Mundo junto con *La tragedia del Rey Christophe* y una tercera versión de *En la diestra de Dios Padre*³¹³.

Para la construcción de la obra, Buenaventura utilizó el estudio de algunos libros sobre la conquista española en el nuevo mundo y estudios biográficos del padre Las Casas, específicamente: los tres volúmenes de la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, *Bartolomé de Las Casas* de Manuel Giménez Fernández y *el padre Las Casas y Vitoria* de Ramón Menéndez Pidal³¹⁴. La utilización de este tipo de fuentes demuestra que el dramaturgo se preocupó por investigación para describir sucesos y personajes históricos y transformarlos al lenguaje teatral a partir de una mirada crítica del pasado.

Un Réquiem por el Padre Las Casas representa la lucha del sacerdote Bartolomé de Las Casas por abolir la esclavitud de los indígenas en América y reconocer su igualdad ante los

³¹¹ El ensayo *El teatro y la historia* fue publicado en: *Primer Acto*, número doble 163-164, Madrid, (1973-1974). Es un texto escrito en 1971, en el marco del montaje de la obra *La denuncia*, primera pieza de Creación Colectiva del TEC que se trabajará en el siguiente capítulo.

³¹² *Reseña histórica del TEC*. Comisión de publicaciones de Teatro Experimental de Cali. 1995. CITEB. Según Mario Yepes, esta sería la única presentación de la obra por el TEC, una segunda versión escrita por Buenaventura, fue montada por Yepes y su grupo.

³¹³ BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro*. Tercer Mundo. Bogotá. 1963.

³¹⁴ BETANCOURT MORALES, Andrés. *Génesis del incipit: sobre el parlamento inicial de Un réquiem por el padre Las Casas de Enrique Buenaventura*. Versants, (2012), p. 103.

españoles. En el transcurso de la historia, el protagonista debe enfrentarse ante los capitanes, soldados, gobernadores y a la corona española que esperan sacar provecho de la explotación de los aborígenes. Los personajes, de forma irónica, representan la codicia y el deseo de poder representado en los españoles. Al final, Las Casas, aunque contribuyendo ampliamente en la abolición de la esclavitud del indio americano, muere dándose cuenta que no termina la explotación, simplemente se transforma: la encomienda, y el mercado de negros africanos son prueba de ello.

Figura 2: Fotografía de *Un Réquiem por el padre Las Casas*.



Fuente: Revista *Cromos*, julio 8 de 1963, p. 26

3.4. *Ubú Rey*: la incursión en el teatro del absurdo

Quizás los conocimientos adquiridos en Europa y su relación con la francesa Jacqueline Vidal encaminaron al maestro en la ampliación de sus influencias estéticas, metodológicas y literarias. Consideró que encasillarse sólo en Brecht podría ser una limitante y por esto decidió abordar otros autores:

Estoy revisando mi dogmatismo en materia de estudiar a fondo las formas contemporáneas de teatro. Yo llegaba hasta Brecht, coincidía con Brecht en muchas cosas y me resultaba fácil asimilarlo. Ahora me doy cuenta que una influencia así es peligrosa y hasta cierto punto esterilizante (...) Así, pues, ando

muy metido en Ionesco, Beckett, Genet. Son muy distintos pero tienen algo en común (...) El simbolismo y la alegoría.³¹⁵

Su búsqueda de otras lecturas para elaborar su propia dramaturgia lo llevó a incursionar en el teatro del absurdo. Para Ionesco: “absurdo es lo desprovisto de propósito (...) Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil”³¹⁶. En este caso el llamado teatro del absurdo replantea las estructuras simbólicas del teatro al presentar la angustia metafísica en imágenes escénicas con todas sus contradicciones³¹⁷. Para Reyes: “el absurdo concebido por Buenaventura es el de un mundo que destruye y se rehace continuamente, donde la escasez y la desmesura conviven diariamente, y donde la vida y la muerte intercambian sus máscaras en un juego sin fin”³¹⁸.

De esta manera, en la búsqueda de nuevas propuestas estéticas y temáticas Buenaventura y el TEC incursionan en el teatro del absurdo. En 1966 emprenden la investigación para realizar la adaptación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry. Este artista desarrolló cinco ciclos de *Ubu: El Rey Ubu, Ubu Cornudo, Ubu encadenado, Almanaque del Padre Ubu Ilustrado* y *Ubu en la colina*. El personaje de *Ubu* que plantea Jarry representa la irracionalidad introducida en el pensamiento europeo de finales del siglo XIX y comienzos del XX, una sin razón reflejada en las relaciones sociales de la época. Según Buenaventura, esta obra influenciará los movimientos de vanguardia europeos como el dadaísmo, surrealismo y futurismo y junto con los poetas malditos, Frank Kafka y James Joyce se convirtió en un referente para los dramaturgos del absurdo³¹⁹.

Para el montaje de *Ubú Rey*, se creó una comisión de investigación conformada por Helios Fernández, Edilberto Gómez, Danilo Tenorio, Enrique y Alejandro Buenaventura y Oscar Collazos. La adaptación del texto fue realizada por Enrique Buenaventura, la puesta en escena se realizó bajo la dirección de Helios Fernández, en la escenografía participó el pintor

³¹⁵ Carta de Enrique Buenaventura a Jacqueline Vidal. Bogotá. 1966. CITEB. Obra epistolar.

³¹⁶ IONESCO, Eugène. “*Dans les armes de la ville*” Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault. N° 20, (1957). Citado por: ESSLIN, Martín. *El teatro del absurdo*. España, Seix Barral, 1996.

³¹⁷ ESSLIN. Op cit. pp. 15, 16. En este caso se debe diferenciar entre el teatro existencialista de Jean Paul Sartre y Albert Camus frente a la corriente del teatro del absurdo que tiene como principales representantes a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Jean Genet.

³¹⁸ REYES, Carlos José. Prólogo a Teatro Inédito. P. XXXV. Biblioteca Familiar de la República. Bogotá. 1995.

³¹⁹ BUENAVENTURA, Enrique. “El formalismo en Ubú”. Programa de mano *El Rey Ubú*. Cali, 1966, CITEB.

Pedro Alcántara Herrán y en la música Álvaro Ramírez Sierra³²⁰. La obra, por lo tanto, surgió de un trabajo colectivo que marcaría el camino en la vía del método de creación colectiva que se comenzará a implementar de una manera más estructurada a partir de la década de 1970. Según las notas de montaje que se publicaron en el programa de mano, el montaje de esta pieza trajo resultados positivos para el grupo, “su efectividad nos coloca ahora delante de un trabajo colectivo como sistema a seguir en el montaje de obras del TEC”.³²¹

En la investigación de la obra, el colectivo buscó en el personaje de Ubú “todo cuanto tuviera de sátira social”, con el fin de relacionarla con la realidad del público y el momento histórico en la que se representaba. Para ello, utilizaron previamente un arduo proceso de indagación, no sólo en las diferentes versiones del texto, sino, también ubicando la pieza en su contexto. De esta manera, el TEC se dirigía hacia una metodología más elaborada, alejándose “del trabajo mecánico e intuitivo de la vieja actuación naturalista” que reproducía el texto sin ninguna interpretación y relación con las condiciones extrínsecas en las que se producía y se llevaba a escena³²². Con esto Buenaventura afianzaba también el compromiso que debía asumir el intelectual y el artista en la transformación de la realidad social en la que vive a través de sus obras, tal como lo había hecho Jarry en su época³²³.

Empero, tal parece que el público y sobre todo los críticos de la ciudad de Cali en la época no tomaron a buen término la incursión de Buenaventura y el TEC en el teatro del absurdo. Por la misma época el grupo había montado *Las sirvientas* del francés Jean Genet. Ambas obras fueron criticadas por el columnista del Diario Occidente José Pardo Llada quien relacionó la baja asistencia del público caleño a las obras del TEC con el hecho de que el grupo se había intelectualizado acudiendo a las nuevas modas del teatro europeo y norteamericano, pero en Cali, “con tan modesta tradición teatral, la gente, la mayor parte de la gente, ni entiende ni les interesa”. El polémico crítico hace un llamado al grupo para que coloque su mirada en el teatro español contemporáneo con dramaturgos como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Paso, José María Pemán, López Rubio, Alfredo Marquerie, Miguel Mihura, Álvaro de la Iglesia y Alfonso Sastre, autores que en el momento estaban produciendo un

³²⁰ “Notas sobre adaptación”. Programa de mano de *El Rey Ubú*. Cali, 1966, CITEB.

³²¹ *Ibíd.*

³²² *Ibíd.*

³²³ Buenaventura, Enrique. *El formalismo en Ubú*. Op. Cit.

teatro “de calidad” y “comprensible para un público medio”, pero que eran totalmente desconocidos para el TEC que “solo paran bolas a las obras del comunista alemán Bertolt Brecht, al francés Jean Genet, ‘el maldito de moda’, o al último gringo de la generación ‘beatnick’, que escriba una rareza, más interesante entre más pedante, escandalosa y pornográfica”.³²⁴

Figura 3: Fotografía de *Ubú Rey*



Fuente: CITEB, archivo fotográfico

3.5. *Los papeles del infierno: una mirada a la violencia en Colombia*

Durante la época de la llamada *Violencia* en Colombia, muchos artistas y escritores habían denunciado a través de sus obras la opresión y la persecución estatal contra los sectores populares. En la década de 1960 comenzaron a surgir los estudios académicos alrededor del tema. La violencia de la época seguía siendo una prolongación del conflicto que comenzó hacia finales del decenio de 1940. En el marco del Frente Nacional, la creación de grupos

³²⁴ *Diario Occidente*. Cali, 22 de julio de 1966.

insurgentes influenciados por las ideas de la Revolución Cubana, La Revolución China y la Unión Soviética, conllevaron a una radicalización de la violencia por parte de los grupos radicales y el Estado; el impacto llegaría no sólo a las bases políticas de los movimientos de izquierda, sino, también a gran parte de la sociedad civil del campo y la ciudad que se constituyó en víctima del sangriento conflicto armado.

En este contexto, Buenaventura, siguiendo el ejemplo de *Terror y miseria del Tercer Reich* de Bertolt Brecht, quien a través de varias escenas sucesivas e independientes entre sí, denunció la persecución del gobierno durante la Alemania nazi, escribió *Los papeles del infierno*, puesta en escena en 1968 bajo la dirección de Danilo Tenorio³²⁵. A través de varias piezas teatrales el dramaturgo realizó una analogía de la violencia colombiana, pero no sólo rememorando los primeros años de la década de 1950, sino también, relacionando algunos temas con la represión estatal del Frente Nacional.

De esta manera, según Ivan Ulchur Collazos, en *Los papeles del infierno* Buenaventura utiliza recursos literarios del teatro de la crueldad planteado por Antonin Artaud, del teatro del absurdo y del teatro épico de Bertolt Brecht³²⁶. *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia* y *La Requisa* y *La orgia* describen historias de mercenarios, de angustias, de represión, en donde el Estado aparece como el victimario.³²⁷ Es una muestra clara de la posición del autor frente a la represión auspiciada por el gobierno durante la violencia bipartidista, sus personajes tratan de recrear las voces de las víctimas que están atados ante el poder estatal.

En la primera pieza, una maestra de escuela narra los duros recuerdos que tuvo que vivir debido a los sucesos de violencia en un pueblo llamado La Esperanza. Su padre, Peregrino Pasambú, uno de los fundadores de la aldea, es asesinado por el ejército. La maestra es violada por los soldados justo después de observar el cruel asesinato de su progenitor. Estos actos la llevan a un estado de rendimiento; se deja morir al no querer beber ni comer.

³²⁵ REYES, 2013. Op. Cit. p. 101,

³²⁶ ULCHUR COLLAZOS, Iván. *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Imágenes de la violencia*. Corporación de Promoción Universitaria. 1989. p. 12.

³²⁷ Este conjunto de obras fueron publicados por primera vez en 1977 por el Instituto Colombiano de Cultura. De las seis piezas iniciales de *Los papeles del infierno* el TEC sólo realizó el montaje de *La maestra*, *La Tortura* y *La autopsia*; la orgia sería separada de este grupo y se comenzaría a presentar y a publicar independientemente de las otras. Ver: JOAQUI ORDOÑEZ, Ely Cristina. Op. Cit., p. 90.

La obra refleja la violencia bipartidista que afecta fuertemente a las zonas rurales. En el contexto colombiano, en el momento que el autor escribe, los liberales y conservadores se turnaban en el poder mediante el acuerdo del Frente Nacional. En la época, la represión estatal contra los movimientos sociales y contra las ideologías de izquierda se había agudizado. De igual forma, el surgimiento y avance de algunos grupos insurgentes en el país como el ELN, las FARC, y el EPL, había desencadenado una fuerte militarización de ciertos espacios rurales en donde los grupos guerrilleros podían tener una influencia significativa.

La maestra, con su voz fantasmal en primera persona, distanciando al personaje narrador de los personajes secundarios, inicia la obra describiendo la vida cotidiana en la apartada población de La Esperanza:

Nací aquí, en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano. Cuando vienen las lluvias uno pierde las alpargatas en el barro y los caballos y las mulas se embarran las barrigas, las enjalmas y hasta las caras y los sombreros de los jinetes son salpicados por el barro. Cuando llegan los meses de sol, el polvo rojo cubre todo el pueblo. Las alpargatas suben llenas de polvo rojo y los pies y las piernas y las patas de los caballos y las crines y las enjalmas y las caras sudorosas y los sombreros, todo se impregna de polvo rojo. Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos.³²⁸

Según Ulchur Collazos, en este caso “el rojo manifiesta lo envolvente de la violencia en un pueblo otrora apacible” y su suicidio adquiere un carácter de protesta frente a los hechos violentos sucedidos en el pueblo³²⁹. La sangre derramada en medio de la violencia ejercida por los militares se simboliza entonces en estas palabras de la maestra que recuerda con nostalgia la cotidianidad de su pueblo. Esta misma violencia conlleva al pueblo a sumergirse en el miedo nacido de la represión estatal:

Maestra: Tienen miedo. Desde hace un tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido en el aire como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y las gentes se las tragan. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros³³⁰.

No obstante, pese a la visión cruda que presenta la obra, mostrando el contraste entre víctima y victimario, el pueblo tranquilo que se transforma por la intromisión estatal y la fuerza

³²⁸ BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro*. Bogotá, Instituto colombiano de Cultura, 1977, p. 26.

³²⁹ ULCHUR COLLAZOS. Op. Cit., p. 27.

³³⁰ BUENAVENTURA, 1977. Op. Cit., p. 27.

descomunal militar, al final nos deja la sensación de la injusticia social y la conciencia de transformar esa realidad que ha sido constante en la historia de Colombia. En este caso, “La epicidad del personaje reside en que muestra no sólo su flaqueza o su destino derrotado sino un sentido de valor catártico: la violencia no destruye una vida sino que instaura la necesidad de defender causas colectivas”³³¹.

En *La tortura*, Buenaventura nos narra la historia de un verdugo que trabaja para el estado torturando a sus víctimas para que confiesen. El verdugo se encuentra representando su vida privada, en su casa; mientras corta con un cuchillo una dura carne su esposa entra en un dialogo con él, pero éste alterna sus respuestas con analogías a las torturas realizadas en medio de su trabajo:

EL VERDUGO: me tocó un tipo duro. Un tipo más duro que un riel. (Ríe por la carne). Esto es un cuero.³³²

En este sentido, la obra describe al Estado como un victimario que utiliza métodos de tortura desde sus organismos policiales. La analogía del trabajo del verdugo y la dinámica de su vida cotidiana se va confundiendo con la realidad, hasta que el verdugo confunde los ojos de su esposa con los de una de sus víctimas, generándose un desenlace fatal:

EL VERDUGO: ¿Por qué no confiesas? (Por la carne). La hubieras cocinado en soda cáustica. ¿Qué es lo que quieren? Los tenemos cercados, los conocemos a todos. ¿Es que no se dan cuenta?³³³

La locura se apodera del verdugo quien ya no puede diferenciar entre su trabajo y su vida privada y ahora su esposa se convierte en su letal víctima. En este caso, la obra funciona como una forma de denuncia frente al estado de degradación a la que pueden llegar los individuos que participan de métodos violentos de tortura y asesinato. Es una crítica al sistema represivo impuesto durante el periodo de La Violencia.

En *La autopsia*, habla la voz de un doctor y su esposa. El doctor trabaja para el gobierno, realizando autopsias de los muertos que han caído en enfrentamientos con el ejército. Es claro que en los informes el doctor debe alterar los resultados para quitarle toda responsabilidad al

³³¹ ULCHUR COLLAZOS. Op. Cit. p. 31.

³³² BUENAVENTURA, 1977. Op. Cit., p. 33.

³³³ *Ibíd.* p. 33.

Estado. Sin embargo, mientras se viste, entra en un dilema moral, debe atender la autopsia de su hijo:

EL DOCTOR: [...] Y aquí está el retrato de mi hijo en la página de los antisociales. El bandolero, el criminal, muerto en un encuentro con el ejército.³³⁴

El hijo del doctor era un buen estudiante, pero sus ideas revolucionarias de cambio habían desencadenado este terrible final. El doctor y su esposa se debatían entonces entre la posibilidad de seguir conservando su puesto, ocultando la responsabilidad del gobierno como habían hecho con sus otras víctimas, o defender la memoria de su hijo. Pero al doctor le queda imposible aceptar las ideas de su hijo y en cambio argumenta una alta moralidad en sus propios actos:

EL DOCTOR: Quería arreglar el mundo. El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero Ana. ¿Por qué estoy yo como estoy? ¿Por qué he llegado a lo que he llegado? Por honrado y recto [...] ³³⁵

Para Ulchur Collazos, “entre el Ser y el Parecer se interpone una imagen falsa, postiza que necesita ser defendida a toda costa”³³⁶. Es la doble moral denunciada en la obra, en la que muchos funcionarios del gobierno caen frente a las atrocidades cometidas. Al final, tras una llamada telefónica, el médico se libra de realizar la autopsia tras obtener un día libre remunerado gracias a la benevolencia de sus superiores, puede continuar en su puesto de trabajo, cumpliendo con su deber.

En *La audiencia*, un líder campesino, es cruelmente torturado para obligarlo a firmar una falsa confesión y así convertirlo en un delincuente común. En escena la justicia militar y la justicia civil; los primeros utilizando la fuerza física y los segundos persuadiendo con las leyes del derecho, representan con sus rostros tapados la justicia estatal que se esconde detrás de máscaras para mantener intereses políticos determinados.

Encapuchado 3: No quieren fabricar otro héroe. Hay demasiados. Quieren convertirlo en delincuente común.³³⁷

³³⁴ Ibid., p. 40.

³³⁵ Ibid., p. 41.

³³⁶ ULCHUR COLLAZOS. Op. Cit., p. 42.

³³⁷ BUENAVENTURA, 1977. Op. Cit. p. 47.

Encapuchado 6: Un Estado que se respete debe prescindir de ustedes ¿Para qué mierda sirven estas comedias? ¿Para defender la vida de estos delincuentes y permitir que conspiren contra el Estado!³³⁸

Fiscal: [...] No se puede representar una farsa. Las audiencias deben tener la más absoluta apariencia de realidad.³³⁹

El prisionero, maltratado y silencioso no da su brazo a torcer y al contrario, trata de desnudar a la falsa justicia representada en el juez encargado de la audiencia. Al final, por las mismas contradicciones del proceso se suspende la audiencia; los funcionarios, los militares, el juez y el fiscal entran en un conflicto que demuestran el verdadero juicio que representa la obra.

En *La requisita* se narra la historia de un grupo revolucionario clandestino conformado por militantes del liberalismo radical y del Partido Comunista Colombiano. Las prácticas e ideas revolucionarias de sus personajes: la propaganda y la agitación sindical; se mimetizan con la realidad cotidiana de sus familias. Como ejemplo de lo anterior, encontramos el caso de la esposa de uno de los protagonistas, que no tiene la mínima sospecha de lo que hace su compañero, o la madre de uno de los militantes que transcurre sus días evocando una ilusión a través de las radionovelas. El final, como es común en este conjunto de piezas es fatal, la traición, la tortura, la muerte y las mentiras del Estado contrastan con la esperanza de lucha de “los de abajo”. Así lo señala la mujer que perdió a su esposo asesinado por la policía:

*A pesar de su silencio, aprendí.
Aprendí a golpes,
como aprende el pueblo.
Mi hijo sabrá más
y seguirá sus huellas
porque somos los de abajo
los que no tenemos importancia
quienes debemos cambiar el mundo.*³⁴⁰

En contexto histórico que pretende representar la obra es el periodo denominado como *La violencia* y específicamente los años de 1949 a 1950, que según Buenaventura fueron “años que muchos no vieron, que otros, los criminales sobre todo, quieren borrar de la historia y sepultarlos en un cómplice olvido”³⁴¹. Nuevamente el autor hace referencia al papel de los

³³⁸ Ibíd., p. 49.

³³⁹ Ibíd., p. 61.

³⁴⁰ Ibíd., p. 84.

³⁴¹ Ibíd., p. 65.

que han escrito la historia para no dejar ver las voces de las víctimas y la culpabilidad que el mismo Estado ejerció sobre la sangre derramada en el periodo. En este sentido, la narración también trae al dialogo elementos externos que se relacionan con los personajes y con la dinámica política y social de la época:

El: Se atemoriza la clase obrera. Veteranos luchadores del movimiento sindical son asesinados. Otros son desplazados y reemplazados por traidores y vendidos. La derecha amenaza con golpe militar, la izquierda liberal fomenta el aventurerismo terrorista. Nosotros debemos mantener las organizaciones, no perder los contactos.”

Com. 2: [...] Se avecina un golpe maestro. Van a entregar un lote de armas a las guerrillas liberales, y simultáneamente habrá acciones armadas en las ciudades... Poco después se volteará la torta y estaremos nosotros, la izquierda en el poder...³⁴²

El proceso organizativo de los sindicatos en Colombia y los intentos de huelga, la existencia de la lucha armada entre el Estado colombiano y las guerrillas liberales y comunistas, las ideas de un intento del golpe de Estado, planeado por la derecha, que se ejecutará con éxito en 1953 con la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, serán elementos de la obra que establecerán una relación entre los acontecimientos, los personajes y el contexto histórico que pretende mostrarnos el autor.

En la obra *La orgia*, el personaje principal es la “vieja”, que vive con su hijo mudo. Los días treinta de cada mes la vieja le roba a su hijo dinero para organizar un encuentro que rememora los recuerdos de sus vivencias. Contrata siempre a unos mendigos, quienes a cambio de un pago muy reducido y un plato de comida, deben representar, casi de forma teatral, los personajes y algunos acontecimientos que vivió la mujer. La enana representa a un obispo, el cojo a un coronel que participó en la Guerra de los Mil días, otro de los mendigos a Jacobo, el Príncipe heredero del trono de Inglaterra.

La dinámica de la obra transcurre entre la representación teatral de los mendigos y la realidad traducida en el hambre que culmina en un desenlace de violencia cuando asesinan a la vieja por comerse la comida de la olla. En este sentido, Beatriz Rizk plantea que el conflicto central de la obra se objetiviza en la lucha de clases³⁴³. Los personajes que representan los mendigos son de clase alta y son personalizados de forma satírica, encarnan la clase social dominante

³⁴² Ibid., p. 71.

³⁴³ RISK, 1991. Op. Cit., p. 168.

que contrasta con el hambre y la miseria de los mendigos que terminan utilizando la violencia para subsistir.

De esta manera, las piezas que componen *Los papeles del infierno* representan una mirada crítica de la historia de Colombia y específicamente de la violencia ejercida por el Estado en los pueblos y ciudades. La escritura de la obra plantea una posición más comprometida por parte del autor con las transformaciones sociales, su creación demuestra una marcada denuncia a la represión estatal y una crítica fuerte al orden establecido.

3.6. la censura de *La trampa*: en la vía del teatro independiente

La trayectoria del TEC como grupo profesional y los aportes de Enrique Buenaventura en la dramaturgia nacional los habían posicionado a nivel latinoamericano como uno de los más importantes colectivos, con una nueva propuesta en el montaje teatral y en la temática de las piezas abordadas. Todos estos logros los habían alcanzado gracias a los aportes económicos oficiales que permitían que los integrantes del elenco y sus directores se dedicaran casi que tiempo completo a la creación artística, sumado al apoyo artístico que recibían del área de música, danza o artes plásticas de Bellas Artes. Sin embargo, al asumir un arte comprometido con la lucha anti-imperialista, con la revolución y la transformación social, y sobre todo crítico al sistema político dominante, los gobernantes reaccionaron, no podían seguir apoyando institucionalmente a un grupo que los cuestionaba constantemente. La presentación de *La trampa*, generó la censura y la expulsión del TEC de Bellas Artes, y con ello la independencia de la subvención oficial.

3.6.1. Polémica y censura

En 1965, Buenaventura escribe *La trampa*. La época de creación de la obra es un momento de tensión a nivel latinoamericano. A lo largo del siglo XX se habían generado una serie de dictaduras en el continente; en contraste, en el marco de las luchas de izquierda se habían creado diferentes grupos insurgentes y los movimientos sociales habían tomado fuerza. En este contexto, el autor, tomó el nombre de Jorge Ubico, un dictador en Guatemala desde 1931 hasta 1944, como personaje principal de su historia. No obstante, al final plantea que la obra

nada tiene que ver con el personaje real, “el Ubico de la pieza tiene algo de todos nuestros grandes dictadores y caudillos”³⁴⁴. También, describe al inicio que la obra se desarrolla a finales del siglo XIX, en un país centroamericano en una de las llamadas “bananas repúblicas”, nombre asignado a los países donde Estados Unidos estableció la producción de banano.

En la pieza se describe un intento de traición y golpe de Estado por parte de dos súbditos de Ubico. Por un lado, Gorila, Ministro de Guerra y Fatiga uno de sus colaboradores más cercanos. Ambos personajes tienen sus propios intereses para asesinar al dictador y quedarse en el poder. En escena aparecen dos mercenarios que siempre se dejan sobornar y se venden al mejor postor, un coronel y un sargento que también participan de la conspiración y que muestran, de forma irónica, la torpeza y los intereses de poder por parte de del aparato militar, y grupos insurgentes que también luchan por la caída de la dictadura. Al final, Ubico se entera del plan de sus subalternos y los hace caer en su propia trampa:

Así que consiguieron finalmente
Unirse todos contra mí.
Yo los escupo (ESCUPE) y los condeno
A despedazarse mutuamente.
Esta es mi maldición:
Han de vivir como una manada de lobos
Hasta que el pueblo les pida cuentas
A los que queden vivos.³⁴⁵

En el desarrollo de la obra se refleja los intereses de varios personajes por el poder. Intereses que no sólo envuelven a los funcionarios del gobierno y súbditos de Ubico, como Gorila o Fatiga, sino, también a países externos como Estados Unidos e Inglaterra que apoyan conspiraciones para apropiarse de la producción económica del país. Así lo describe en uno de los discursos pronunciados por el dictador:

Ubico: El gorila y los notables,
Asustados por cuatro montoneros
Levantados en armas,
Pretenden quitarme del gobierno.
El embajador de Inglaterra
Los apoya y al pobre Gorila

³⁴⁴ BUENAVENTURA, Enrique. Libreto de *La trampa*. Cali, CITEB, 1965. p. 80.

³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 80.

Le ha metido en la cabeza
 Que puede coronarse emperador.
 ¡Los revolucionarios, los renovadores,
 Los que luchan contra el viejo
 Decrépito, qué enseñan!
 ¿Qué quieren implantar
 de novedoso en esta tierra?
 ¡La vieja, la empolvada monarquía!
 ¡Y detrás de eso qué se mueve?
 La maquinaria de las compañías
 Inglesas! ¡Y yo, el viejo gastado,
 Sostengo las ideas republicanas!
 Hace treinta años que soy presidente,
 ¿No es eso amar la democracia?"³⁴⁶

El conflicto por el poder también demostraba una lucha generacional entre un gobierno dictatorial con treinta años de antigüedad, frente a nuevas ideas en pro del progreso y de la inversión extranjera. Históricamente este fenómeno responde a las tensiones generadas en los países latinoamericanos a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX entre liberales y conservadores que con diferentes ideas buscaban establecer su propio proyecto de nación. En la obra, sin embargo, se describe como el traidor de Ubico estaba de lado de los ingleses, en cambio el dictador quería hacer concesiones del gobierno estadounidense, en el caso de la producción de banano y con Alemania en lo concerniente al oro y el platino³⁴⁷.

La lucha de clases también se encuentra presente en la obra. Aunque de forma irónica, por un lado, aparecen los personajes estatales que, al contrario de generar cambio, lo que buscan es preservar el orden establecido o vender los recursos a los gobiernos extranjeros; por otro lado, son representados en escena grupos insurgentes y levantamientos armados que muestran una conciencia popular en la búsqueda de una transformación y un cambio de régimen. Este fenómeno lo describe claramente el sargento Dinamita, mientras entrena a sus soldados:

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 4

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 13- 16.

Dinamita: “¡Esos que están en la colina y parecen campesinos son enemigos! ¡Avanzar hacia ellos aprovechando terreno! ¡Con cuidado que son astutos como el diablo! ¡No se dejan engañar por sus apariencias de pacíficos trabajadores de la tierra!...”³⁴⁸

Buenaventura, en este caso, les da un papel importante a los campesinos alzados en armas y al apoyo de la lucha popular. El verdadero cambio entonces no puede venir de las clases dirigentes que quieren sus propios intereses, más bien, la transformación solo se puede generar desde “los de abajo” que son los directamente afectados con las decisiones del gobierno y la intromisión de los gobiernos extranjeros en las economías nacionales.

Uno de los mercenarios y conspiradores de Ubico, dice: hay que hacer una revolución, justamente, para que todo quede lo mismo” a lo que el Coronel responde: “No señor. Lo hacemos para evitar la de los montoneros levantados en armas”³⁴⁹. Claramente el autor, le resta importancia a las revoluciones lideradas por los dirigentes políticos, pues su crítica radica en que no transforman nada, en cambio adquiere importancia las guerrillas y los sectores sociales que buscan un verdadero cambio.

La trampa fue puesta en escena en 1967 por el TEC, dirigida por Santiago García, gracias a un intercambio entre directores, auspiciado Centro Colombiano de Teatro, filial en Colombia del Instituto Internacional de Teatro (ITT) de la UNESCO con sede principal en París, y del Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT) con sede principal en Chile. Mientras tanto Buenaventura montó *Macbeth* de William Shakespeare con los actores de La Casa de la Cultura³⁵⁰. *La trampa* ya era conocida en el país, fue merecedora en 1966 de un premio en el concurso de autores dramáticos en el Primer Festival de Teatro de Cámara organizado en la Casa de la Cultura³⁵¹, lo cual seguramente generó expectativas por parte de García para su montaje. No obstante, después de su estreno en el Teatro Municipal la obra es censurada mediante el oficio No 130 del 5 de abril de 1967 del Consejo Directivo de Bellas en el cual se desautorizaba la presentación de *La trampa* por parte del TEC en “presentaciones

³⁴⁸ Ibíd., p. 21-22

³⁴⁹ Ibíd., p. 28

³⁵⁰ Programas de mano de *La trampa*. Cali, CITEB, 1968. Programa de mano de *Macbeth*. Bogotá, Archivo del Centro de documentación del Teatro La Candelaria, 1967. Caja 34, carpeta 1, f. 1.

³⁵¹ *La trampa*, adaptación radiofónica de Carlos José Reyes. En CITEB, Obras de teatro. TEAZ25. Ficha No 2511. Ver también: MARULANDA, Octavio. *Carta a Gilberto Martínez*. Casa del Teatro. Biblioteca Gilberto Martínez. Medellín. 1967.

públicas”, por su “contenido ideológico y político” que iba en contra de las políticas de una institución auspiciada por el Estado³⁵².

Según Jacqueline Vidal, la representación irónica, en la obra, del aparato militar y el Estado, frente a la lucha de los grupos insurgentes, fue lo que generó indignación por parte de algunos espectadores que tenían fuertes influencias en el gobierno:

[...] allí había un actor muy bueno que es Humberto Arango, un actor cómico y él ponía a todo el teatro a matarse de la risa. Entonces vino un general de la república, que estaba aquí en Cali alojado con una señora, y ella lo invitó a ver teatro en el Teatro Municipal [...] cuando el vio todo ese público, (estaba lleno el teatro) muerto de la risa con el sargento Dinamita, ahí fue que el hombre como que se sintió tocado, y él fue el que, cuando llegó a Bogotá, llamo al Ministerio de la Educación y dijo que el TEC no podía seguir existiendo (...)³⁵³.

Para entonces, el abogado conservador Gabriel Betancourt estaba encargado del Ministerio de Educación, institución que administraba los fondos económicos destinados a la cultura en el país. Posiblemente, desde allí se presionó a las directivas de Bellas Artes para que tomaran las medidas pertinentes. Esta hipótesis es respaldada con el comentario que realizó, Raúl Echavarría Barrientos en el *Diario Occidente* apoyando la censura: “la junta no puede permitir que en aras al libertinaje artístico se vapule a las Fuerzas Armadas de Colombia”³⁵⁴. Algunos días después, el debate se prolongó. También en *El Occidente* Luisé publicó una caricatura alusiva a la obra en donde aparecía la figura de Enrique Buenaventura junto a una enorme trampa ubicada a la entrada del teatro. De igual forma, José Prado Llada, periodista del mismo periódico comentó días después:

¿Qué el TEC quiere montar ‘La trampa’ y las obras de Brecht y hasta el mismo *Manifiesto comunista* de Carlos Marx en versión teatral? Pues que lo monte. Pero eso sí; por su cuenta y riesgo, sin el patrocinio económico del gobierno. No faltaba más que las autoridades cohonestaran con los dineros públicos una labor de subversión intelectual. Que no exijan a los gobernantes burgueses y capitalistas, que además de tolerar, tengan que pagar sus campañas comunistas³⁵⁵.

³⁵² “Carta a Enrique Buenaventura, director del Teatro Escuela de Cali, TEC, de German Romero Terreros, Presidente Consejo Directivo de Bellas Artes”. Archivo Bellas Artes, Oficio No 138. Cali. Abril 13 de 1967.

³⁵³ ENTREVISTA con Jacqueline Vidal. 1 de noviembre de 2011.

³⁵⁴ ECHAVARRÍA BARRIENTOS, Raúl. “El caso de ‘La Trampa’”. *Diario Occidente*. 18 de abril de 1967. Citado en Programa de mano de *La trampa*. Cali. CITEB. 1967.

³⁵⁵ PARDO LLADA, José. *Diario Occidente*. 20 de abril de 1967. p. 5.

Figura 4. Caricatura de *La trampa*

Fuente: Luisé, *Diario Occidente*. 20 de abril de 1967. P. 5.

La crítica a la obra y el apoyo a la censura por parte de los colaboradores de este periódico demuestran su tendencia conservadora, contrario a la postura de otros medios de comunicación y al apoyo de diversos sectores culturales por la libertad de expresión. En este sentido, varios artistas e intelectuales del país reaccionaron a la censura contra el TEC. En una carta dirigida por Octavio Marulanda a Gilberto Martínez se anexó un documento titulado “*Protesta de los intelectuales y artistas de Colombia contra la censura: defensa de la libertad para el arte*”, un manifiesto realizado por artistas de Cali y liderado por Lucy Tejada en donde plantean una crítica a la censura oficial realizada a *La trampa* y a otras censuras recientes como la de *El matrimonio* de Witold Gombrowicz en el VII Festival Nacional de Arte de Cali, y a la polémica por la suspensión del concurso de novela patrocinado por la Esso Colombiana. El documento pone en evidencia las restricciones del

Estado contra la creación artística e invita finalmente a todos los colombianos a unirse en la causa por la defensa del arte nacional:

[...] se ha empezado a crear concretamente una situación en la cual el artista no puede cumplir su misión específica de ayudar a su país a ver la realidad clara viva sin esquemas ni convenciones [...] La libertad del artista no es patrimonio nuestro sino patrimonio de un pueblo, necesidad vital de un país, de la cual nuestro trabajo es mero portador [...] Nosotros seguimos en nuestros puestos listos a defenderla. Pero deseamos ser claros en que se trata de una lucha nacional. Un país no se salva si no logra conocerse a sí mismo, integrarse, verse. La libertad creadora en el arte es función decisiva de este proceso³⁵⁶.

Siguiendo la misma dinámica de protesta, 16 intelectuales de la ciudad de Medellín, en cabeza del crítico Darío Ruíz Gómez, realizaron también un documento de protesta en donde planteaban que la censura de *La trampa* “pisotea los elementales derechos de los hombres del teatro”³⁵⁷. Por su parte Buenaventura se refirió al debate de la siguiente manera:

La trampa es una obra que trata de las dictaduras en Centroamérica, por lo cual no creo que tenga relación con lo que puede haber sucedido o está sucediendo en el país. No puedo escribir sobre otras cosas porque esto es lo que he vivido desde que nací. Soy enemigo de las dictaduras y considero que ‘*La trampa*’ es una defensa a la democracia. La decisión del consejo es precipitada. Opino que es muy grave para los artistas colombianos la censura que se ha venido haciendo en una forma muy discreta³⁵⁸.

El Espectador, de tendencia más liberal, asumió la opinión desde otra perspectiva, realizando una crítica a la actitud de las directivas de Bellas Artes frente a la censura. Por ejemplo, Manuel Drezner manifestó que le parecía “increíble que esa censura sea aplicada en Cali, precisamente la que aspira a ser la capital cultural de Colombia”, y termina escribiendo que, fue “satisfactorio ver la forma como intelectuales de todas las tendencias se han solidarizado con la labor de Buenaventura y en contra de este acto que merece, él sí, toda la censura posible”³⁵⁹.

³⁵⁶ “protesta de los intelectuales y artistas de Colombia contra la censura: defensa de la libertad para el arte”. Medellín, Casa del Teatro. Biblioteca Gilberto Martínez, 1967.

³⁵⁷ HURTADO, Amparo. “protesta por la censura de *La trampa*”. *El Espectador*. Martes 18 de abril de 1967, p. 7A.

³⁵⁸ *Ibíd.*

³⁵⁹ DREZNER, Manuel. “Una batalla por la libertad de expresión artística. El arte y la cultura”. *El Espectador*. Citado en Programa de mano de *La trampa*. Op. Cit.

El gobernador del Valle del Cauca, Libardo Lozano Guerrero, también participó en la polémica al pedirle al Consejo de Bellas Artes revocar la medida impuesta contra *La trampa*. En una carta dirigida a Germán Romero Terreros, se refiere a la censura como un “suceso que pretende, equívocamente, exhibir a este Gobierno como a un redivivo tribunal de inquisición”, más adelante exhorta al servidor público a reevaluar su posición política con un partido que en la época buscaba oponerse a los señalamientos tradicionales del conservadurismo. Expresaba en esta carta Lozano Guerrero lo siguiente: “no faltaba más que a nosotros, a usted y a mí, como personeros del liberalismo en el Gobierno del Valle del Cauca, se nos fuera a sindicarse de censores del pensamiento y verdugos de las libertades constitucionales. Y de que en tal actitud fuésemos a ser vehículos propicios para restaurar sistemas oprobiosos de tan amarga memoria”³⁶⁰. Frente a esta posición del Gobernador, la obra fue autorizada para presentarse el 25 de abril en el Teatro Municipal para inaugurar la séptima temporada popular de teatro³⁶¹.

Después de la discusión y la censura, en el mismo año en que se presentó la obra (1967), el gobierno y las directivas de Bellas Artes decidieron definitivamente quitarle al TEC los auxilios económicos oficiales. En consecuencia, los miembros del grupo siguieron realizando sus ensayos en difíciles condiciones en un espacio improvisado. Es en este escenario en el cual se realizó el montaje de *Los inocentes*, obra inspirada en la gesta independentista contra el yugo español³⁶².

La política represiva contra el arte ocasionó la expulsión definitiva de algunos integrantes del Teatro Escuela de Cali de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes, acontecimiento que llevó al grupo a su transformación como teatro independiente. La resolución número 4 de julio 17 de 1969, firmada por el entonces Secretario de Educación Departamental Federico Botero Ángel y el Consejo Directivo de Bellas Artes y la Extensión Cultural del Valle, declaró insubsistentes a Enrique Buenaventura, director de la Escuela de Teatro, y a los profesores Helios Fernández, Luis Fernando Pérez, Fernando González Cajiao y German Cobo, debido a “serias irregularidades de orden docente, administrativo y moral”,

³⁶⁰ “El gobernador es partidario de la trampa”. *Diario Occidente*. Cali. 19 de abril de 1967. Citado en revista “Teatro La Candelaria 1966-1986”. Op. Cit., p. 20.

³⁶¹ “Veto a un censor”. *Diario Occidente*. Cali. Abril de 1967. Citado en revista “Teatro La Candelaria 1966-1986”. Op. Cit., p. 20.

³⁶² PIEDRAHITA, 1966. Op. Cit., p. 52.

que perjudicaban no solo a la misma escuela sino también el buen nombre y funcionamiento normal de todas las demás secciones de Bellas Artes. En la misma resolución se decreta el nombramiento de Alejandro Buenaventura como el nuevo director de la escuela de teatro³⁶³.

Debido a estos acontecimientos, el Teatro Escuela de Cali se independizó y se alejó totalmente de Bellas Artes. En ese sentido, y en la vía de mostrar un compromiso más marcado con la transformación de la dramaturgia nacional, el colectivo cambió su nombre a Teatro Experimental de Cali y legalmente el entonces gobernador del Valle del Cauca Libardo Lozano Guerrero reconoció al colectivo, mediante la resolución N° 4.872 de septiembre 13 de 1968, como una entidad sin ánimo de lucro que “se ajusta en todo con los preceptos de la moral y el orden legal”³⁶⁴. Este proceso le daba además al grupo vía libre para asumir su propia postura sin temor a la censura estatal. Así, en adelante, el TEC se preocupó por seguir creando conciencia en su público, a través del teatro y por medio de un método estructurado y fundamentado: la creación colectiva.

3.7. *Seis horas en la vida de Frank Kulak: en busca de la creación colectiva*

Otro de los conflictos desarrollados en el marco de la Guerra Fría fue la Guerra de Vietnam. La confrontación armada enfrentó a Vietnam del Sur con Vietnam del Norte, los primeros apoyados por el gobierno estadounidense y los segundos por la Unión Soviética y China. Sin embargo, la fuerza armamentista y la experiencia táctica y militar de Estados Unidos no fueron suficientes para replegar el ataque de los grupos insurgentes nacionales representado principalmente en el Viet Cong o Frente Nacional de Liberación de Vietnam.

Según Tirado, en los años sesenta, el movimiento de protesta estadounidense integró a diferentes sectores sociales: “impugnadores de la guerra de Vietnam, la comunidad negra, militantes por los derechos civiles, religiosos, pacifistas, miembros de la contracultura – *hippies*, músicos, escritores, etc- activistas del movimiento universitario, feministas, el movimiento gay, ecologistas, etc.”³⁶⁵ Muchos jóvenes de las nuevas generaciones en ese país

³⁶³ “Destituciones en Escuela de Teatro”. *Diario Occidente*. Cali. 19 de julio de 1969. Tomado de Archivo Bellas Artes.

³⁶⁴ *Función rifa*. Cali. 1969. CITEB, programas de mano.

³⁶⁵ TIRADO MEJIA, 2014. Op. Cit., p. 34.

se levantaron en contra de la guerra y de la intervención de Estados Unidos en el conflicto bélico vietnamita. Este movimiento, se extendió a nivel internacional y permeó la esfera intelectual y artística en el mundo entero; los escritores, pintores, músicos y dramaturgos utilizaron sus creaciones para criticar la posición de Estados Unidos en la guerra. Uno de los escenarios del debate fue América Latina en donde el pensamiento de izquierda y la lucha anti-imperialista se encontraba en apogeo³⁶⁶.

En el campo del teatro uno de los dramaturgos que había incursionado en el tema fue el alemán Peter Weiss, impulsador del llamado Teatro Documento³⁶⁷ con su obra *Discurso sobre Vietnam* (1968). En 1967, Weiss es invitado junto con otros artistas para la colaboración en la creación de un mural creativo con motivo del Salón de Mayo en la Habana. En esta ocasión, el artista dialogó acerca de la última obra que se encontraba construyendo relacionada con el conflicto en Vietnam, en donde trata de “ilustrar cómo los vietnamitas siempre estuvieron luchando contra un opresor [...] hace dos mil años estaban luchando contra los lores feudales chinos [...] después contra los lores feudales en Viet Nam, después contra los franceses y ahora contra los norteamericanos.”³⁶⁸.

Buenaventura ya demostraba un interés por la obra de Weiss con la adaptación del *Canto del fanteche Lusitano*³⁶⁹, estrenada por el TEC en 1969. Esta obra trabaja la temática del conflicto colonial de Portugal sobre Angola. El mismo año el autor escribe *Seis horas en la*

³⁶⁶ Durante la época varios dramaturgos y artistas se interesaron por el tema de la Guerra de Vietnam como el caso del proyecto “Teatro Internacional de Vietnam” que consistió en representaciones simultáneas en varias ciudades del mundo sobre el tema del conflicto vietnamita. Sobre esto se puede consultar la revista *Conjunto* N° 5, (1967), p. 105: “Teatro del mundo uníos”. Un año después se publicó un texto titulado “Llamamiento de la Habana” en donde intelectuales de 70 países, reunidos en el Congreso en la Habana proclamaron su solidaridad con los pueblos que se encontraban en lucha contra el imperialismo y particularmente con el pueblo de Viet Nam. *Conjunto* N° 6. La Habana, (1968), p. 2.

³⁶⁷ Uno de los primeros teóricos que define su dramaturgia como *Teatro Documento*, fue el alemán Erwin Piscator, que en su libro *Teatro Político* (1929), describe los aspectos generales de esta nueva propuesta dramática. A partir de su obra *Trotz alledem!* (¡A pesar de todo!), estrenada en Berlín en 1925, el autor demuestra una inclinación en esta línea teatral. La característica que lo define como teatro documental se ve reflejada principalmente en la supresión de la fábula “en beneficio de la representación de un material documental (filmaciones, fotografías, textos de discursos políticos, etc.)” en donde el autor trataba de representar fragmentos de una historia que estaban viviendo los espectadores. En este caso, se sustituía la ficción literaria por “materiales procedentes directamente de la realidad”; un trabajo no sobre la realidad, sino con la realidad. Ya no se inventaban historias sobre la realidad, sino a partir de la realidad para transformarla. César de Vicente. “El teatro en la realidad: once notas sobre el teatro documento”. En: *Artescena*, (2016), N° 2. p. 34 – 45.

³⁶⁸ Weiss, Peter. “Declaraciones de un gran dramaturgo”. *Conjunto* N° 5. La Habana, (1967), p. 9.

³⁶⁹ Posteriormente Buenaventura, a partir de un proceso investigativo y una reestructuración de la obra, crea su propia versión llamada *Vida y muerte del fanteche Lusitano*. RIZK. Op. Cit., p. 139 -140.

Vida de Frank Kulak que más adelante cambiará su nombre a *La encrucijada* (1982)³⁷⁰, en donde se nota una influencia de *Discurso sobre Vietnam*³⁷¹ y una incursión metodológica en el Teatro Documento, al utilizar fuentes y noticias sobre un hecho real.

Seis horas en la vida de Frank Kulak, es una obra construida a partir de un proceso de investigación colectivo. Partiendo de una noticia que salió en varios periódicos nacionales³⁷² sobre el atentado de Frank Kulak, un veterano de la guerra de Vietnam, Buenaventura y su grupo emprenden una búsqueda documental y un trabajo a partir de improvisaciones para la creación de una nueva pieza teatral.

En un inicio el autor elaboró un monólogo donde describe los acontecimientos que narra la noticia. Después de realizar las improvisaciones y de las discusiones con el grupo, accedió directamente a la noticia del *Chicago Tribune*. Las indagaciones los llevaron a profundizar más sobre el conflicto de Vietnam y encontraron una noticia sucedida cinco años antes, el 9 de mayo de 1964, “cuyo carácter opuesto y similar al mismo tiempo” les marcó el rumbo a seguir en la obra: la historia de Van Troi³⁷³.

Por un lado, Frank Kulak fue un excombatiente de la guerra de Vietnam que recibió la Orden del Corazón Purpura después de haber perdido tres dedos en el campo de batalla. Según la noticia, el veterano había enfrentado en su apartamento a las autoridades durante seis horas, resultando dos policías heridos en el acto. Kulak era acusado de colocar días antes una bomba en un almacén de juguetes de guerra, según él “para demostrar lo horrible que es la guerra”. Por otro lado, Van Troi, un obrero electricista, miembro de una organización de resistencia en Vietnam del Sur, es sorprendido y capturado por la policía mientras colocaba una bomba en el puente Con- Ly, por donde pasaría Mc Namara, ministro de defensa de Estados Unidos.

³⁷⁰ RIZK. Op. Cit., p.146. *La encrucijada* se publicará posteriormente en: BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro inédito*. Biblioteca Presidencial de la República. 1997. p. 171 – 228.

³⁷¹ RIZK. Op. Cit., p. 148.

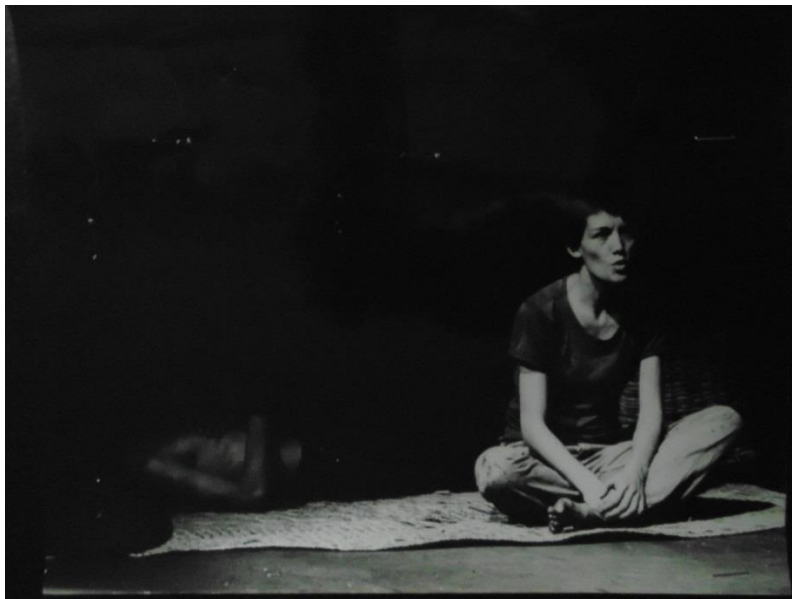
³⁷² Andrés Betancourt, al tratar de reconstruir la génesis de la obra, encuentra que la noticia salió en el *Diario Occidente*, *El Tiempo* y *El Espectador*; sin embargo, el artículo más completo fue publicado en *El País* el 16 de abril de 1969 con el título “Ex Infante de marina dio muerte tiene 2 policías y sostuvo combate”. Según el autor, este es el texto utilizado en el programa de creación de la pieza (*V Festival Nacional de Teatro: Seis horas en la vida / TEC Teatro Experimental de Cali*, Teatro Colón, 1969-10-29, Biblioteca Nacional de Colombia, VICU2-49.) BETANCOURT MORALES, 2016. Op. Cit., p. 50.

³⁷³ *V Festival Nacional de Teatro: Seis horas en la vida / TEC Teatro Experimental de Cali*, Teatro Colón, 1969-10-29, Biblioteca Nacional de Colombia, VICU2-49. Según Guillermo Piedrahita, Carlo Bernal, en ese entonces actor del TEC, tenía algunos familiares en Chicago que le enviaron una copia del periódico *El Chicago Tribune* del 15 de abril de 1969 donde apareció la noticia de Frank Kulak. Ver: Betancourt, Op. Cit.

La obra parte de dos noticias y trata de reproducir los acontecimientos reales; no obstante, el dramaturgo coloca su propio estilo en su creación y deja ver los conflictos sociales del contexto en el que escribe.

Seis horas en la vida de Frank Kulak es la primera obra en la que el grupo utilizó las improvisaciones para el montaje de una obra. En este caso, este acontecimiento marcaría un punto de partida para la teorización del método de creación colectiva que se trabajará de una manera más estructurada con la obra *La Denuncia* (1971). Durante el decenio de 1960 el TEC y Buenaventura asumieron un compromiso político en las temáticas de sus obras; si en la década anterior, el grupo indagó en los clásicos del teatro, ahora incursionaban en su propia obra, mucho más contestataria y relacionada con la realidad nacional. En los años posteriores, crearon obras mejor elaboradas y con una participación activa de todos los integrantes del colectivo. Buenaventura, por su parte, indagó en nuevas teorías y asumió nuevos compromisos intelectuales y académicos. A este punto, pasaban de ser un teatro comprometido a consolidar un movimiento de carácter gremial: el *Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*.

Figura 6: Fotografía de *Seis horas en la Vida de Frank Kulak*



Fuente: CITEB, archivo fotográfico, 1969. Aparece Jacqueline Vida y Danilo Tenorio

3.8. La separación entre campo artístico y poder estatal

Al interior de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes, Enrique Buenaventura comenzó un proceso de formación con los actores que integrarían el TEC. A principios del decenio de 1960, el TEC había alcanzado un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional, logrando construir un capital cultural importante a través de sus montajes. A mitad de la década se generó un debate al interior del colectivo frente al tipo de teatro que seguirían montando. Según Bourdieu, “La oposición entre el arte y el dinero (lo comercial)[...] pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es”³⁷⁴. Algunos integrantes, entre los que se encontraban Fanny Mickey y Pedro I. Martínez, decidieron continuar el camino del teatro comercial, mientras otros, al lado de Enrique Buenaventura, se encaminaron en la construcción de un teatro revolucionario. Obras como *La trampa*, *Los papeles del infierno* y *Seis horas en la vida de Frank Kulak* eran una muestra de ese nuevo rumbo que Buenaventura y su colectivo habían emprendido.

En medio de las diferentes ideas de izquierda que permeaban la vida académica e intelectual de la época, los artistas del teatro emprendieron la construcción de una propuesta que buscaba transformar la sociedad y cuestionar el orden imperante. Empero, era riesgoso asumir ese tipo de caminos en medio de un gobierno como el del Frente Nacional en donde no había lugar para otras formas de expresión política diferentes al liberalismo y el conservadurismo tradicional. En efecto, la represión contra la protesta social y los movimientos sociales vino acompañada de la censura contra los artistas y escritores. Para el periodo se generaron diferentes tipos de censuras para las representaciones teatrales. Algunas censuras se emitieron antes de la presentación de la obra, como sucedió con *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht bajo la dirección de Santiago García³⁷⁵. Otras circulares de censura fueron realizadas después de algún estreno en donde se prohibía su posterior representación, como en el caso de *La trampa* de Enrique Buenaventura. La censura podía ser por parte del Estado, generalmente por influencias de militares o de políticos conservadores, o también por parte de la iglesia porque la obra no se ajustaba a los principios morales.

La presentación de *La trampa* por parte del TEC, aceleró la búsqueda de la independencia y con ello la separación entre el poder político y el campo artístico. El teatro avanzaba hacia su consolidación y establecimiento de sus propias reglas internas, y por lo tanto, de su propia legitimidad que definía qué tipo de autores, obras o temáticas se abordarían.

³⁷⁴ BOURDIEU, 1995. Op. Cit., p. 245.

³⁷⁵ La censura se generó por la existencia previa de un programa de mano de la obra.

4. TEATRO INDEPENDIENTE: EL CAMINO DE LA CREACIÓN COLECTIVA (1970 – 1980)

“Ahora sabemos que un arte es realmente peligroso para el sistema cuando toma un camino. Ese tipo de independencia que no es una proclama... que no es un manifiesto, que no es folklor ni nacionalismo, que pone en tela de juicio lo esencial del sistema, eso no es asimilable, no es cultura, eso no lo aceptará jamás el sistema”³⁷⁶

El presente capítulo describe las experiencias del TEC como grupo independiente y la propuesta metodológica de la creación colectiva que se trabajó de una forma más profunda en las obras *La denuncia* e *Historia de una bala de plata*. Como teatro independiente, el TEC ganó reconocimiento, consolidó un nuevo público y se vinculó a la transformación urbana a través de la pertenencia a un nuevo circuito cultural de la ciudad. En 1969 se creó la CCT, como una agremiación teatral a la que pertenecían Buenaventura y el TEC. Sin embargo, las nuevas generaciones representadas en los grupos universitarios contrastaron con las posturas de los representantes del Nuevo Teatro colombiano, lo que generó un fuerte debate principalmente en los festivales de Manizales.

4.1. Teatro y cultura

En 1968, Enrique Buenaventura fue invitado a Montreal a un simposio sobre teatro. Uno de los espectadores de la ponencia le preguntó: “¿Qué tipo de teatro debemos hacer?”; en el momento respondió “algo vago e inconexo contra la cultura”, pero se dio cuenta de que “en la práctica, en esos momentos estaba entrando en una nueva etapa”. ¿Cuál es esa nueva etapa de su proceso creativo? Y ¿qué tipo de transformaciones se generaron? Estos cuestionamientos los trata de resolver en su texto *Teatro y cultura*, publicado por primera vez en 1970 en la revista *Latin American Theatre Review*³⁷⁷. Este ensayo logró un alcance

³⁷⁶ BUENAVENTURA, Enrique. “Teatro y Cultura”. En: *Conjunto*, N° 11. La Habana, Casa de las Américas, (1971), p. 62.

³⁷⁷ BUENAVENTURA, Enrique. “Theatre & culture”. En: *Latin American Theatre Review*. N° 2, Vol. 14. Universidad de Kansas y el Centro de Estudios Latinoamericanos, (1970). El texto también fue publicado en el

internacional que demostraba, en primer lugar, el reconocimiento del autor y su grupo a nivel mundial, es decir, la legitimidad alcanzada internacionalmente y, en segundo lugar, una intensión de parte de Buenaventura por proyectar ante la comunidad teatral el nuevo rumbo que había emprendido el TEC como un teatro independiente, ahora más comprometido en la realización de un teatro transformador que impactara al espectador para que éste con su propia interpretación pudiera actuar en los cambios de su realidad social, al estilo brechtiano. En definitiva, al tratar de establecer la relación que existe entre el teatro y la cultura, el artículo demuestra una fuerte crítica a la cultura impuesta por el colonialismo cultural estadounidense y europeo y un llamado a emprender un camino propio para el teatro latinoamericano.

El TEC, mientras estuvo vinculado como grupo profesional a la Escuela Departamental de Teatro, recibía un auxilio oficial, pertenecía a la institucionalidad y, por ende, debía tratar de representar obras acordes con esa dinámica. La primera etapa del proceso formativo del grupo incluía el montaje de obras clásicas y luego un primer intento para construir un teatro propio a través de las obras que escribía su director, tales como *En la Diestra de Dios Padre* y *Un Réquiem por el Padre las Casas*. Para ese entonces, Buenaventura “vivía en rebeldía secreta contra la cultura pero ‘era un hombre de cultura’, vivía en función de la cultura, defendía la cultura y hablaba en su nombre”³⁷⁸. El TEC y su director gozaban de un reconocimiento nacional, no sólo ante los artistas sino también frente a la élite y la opinión pública que pregonaban con orgullo los logros nacionales e internacionales del grupo. Metodológicamente, el colectivo había indagado en un primer momento en el método de vivencia de Stanislavski y posteriormente en el teatro épico brechtiano, pero todavía no se vislumbraba la construcción de un método de trabajo propio.

Después de su viaje a Europa, Buenaventura comenzó a cuestionarse la forma en que estaba asumiendo su construcción artística en un momento en el que debía decidirse por asumir un compromiso frente a la transformación social de su época. Así lo señala Vidal:

Nº 2 de la revista *Textos*, editada por el Centro de Investigación e Información Teatral de Manizales y un año después en la revista cubana *Conjunto* Nº 11. Las citas se tomarán de esta última publicación.

³⁷⁸ BUENAVENTURA. *Teatro y Cultura*. Op. Cit., p. 59.

Yo cuando conozco a Enrique Buenaventura, en 1961, estaba huyendo de la posibilidad de convertirse en un hombre de teatro, pero del aparato teatral. Había toda una forma de implantar aquí un teatro, que era más que todo de montar los grandes éxitos del momento y de tener éxito comercial y de crear un sistema académico. Él lo que quería era escribir y encontrar su propia forma de hacer teatro, partiendo de todo eso que él estudiaba, y sobre todo partiendo de lo que estaba ocurriendo aquí en ese momento en América Latina³⁷⁹.

Como lo explicamos en los capítulos anteriores, la década de 1960 conllevó a que muchos artistas e intelectuales se involucraran con las luchas e ideologías de izquierda o participaran en procesos de transformación social. Era evidente que Buenaventura y parte de su grupo también sentían esa necesidad de poder utilizar el teatro como una forma de rebeldía contra la cultura impuesta. A partir de 1965, cuando se generó la división en el TEC con la salida de Fanny Mickey y Pedro I. Martínez, comenzó este camino para la construcción de un teatro con un aire más político y consecuente con la dinámica nacional. En una entrevista realizada en California, a principios de la década de 1970, Buenaventura expresó: “Nos olvidamos de los clásicos para buscar un lenguaje auténtico dentro de la problemática nacional tan rica en temas de toda índole”³⁸⁰. De esta manera, a partir de la investigación de *Ubú Rey* (1966) de Alfred Jarry, el grupo buscó realizar un montaje que se relacionara con el contexto colombiano, lo cual generó un debate entre periodistas e intelectuales que no estaban preparados para estas nuevas formas estéticas. Buscaron, para entonces, utilizar ciertas obras extranjeras como “un instrumento para crear y desentrañar su propia realidad”³⁸¹.

En 1967, sin temor a las consecuencias, el colectivo se lanza a la representación de *La trampa*, una obra que no es sólo una crítica a las dictaduras latinoamericanas, sino también a las fuerzas militares. La élite del momento no toleró que fueran desafiados por un grupo que pertenecía a la cultura institucional y que dependía del gobierno. En efecto se generó la censura y la expulsión de los directores y actores del TEC. Un año después, *Los papeles del infierno* sería, en palabras del autor, “el intento más serio que habíamos hecho en el TEC de meternos, de integrarnos a la vida y a la muerte de nuestro pueblo”³⁸²; se trazaba un camino

³⁷⁹ ENTREVISTA a Jacqueline Vidal. Directora del Teatro Experimental de Cali. 1 de noviembre del 2011.

³⁸⁰ VÁZQUEZ PEREZ, Eduardo. “La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural”. En: *Conjunto* N° 18. La Habana, Casa de las Américas, (1973), p. 21.

³⁸¹ BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro y Cultura*. Op cit. p. 65.

³⁸² *Ibíd.* p. 58.

para la construcción de una dramaturgia propia que se relacionaba con la realidad social de la época.

La relación entre teatro y política fue fundamental en la dinámica creativa del TEC. Precisamente, Buenaventura realizó una crítica a esos artistas latinoamericanos que, aunque plantean posiciones radicales en la política, en el campo artístico no realizan una crítica fundamental frente al colonialismo cultural europeo y estadounidense y tampoco proponen una dramaturgia transformadora y propia. En este sentido, el autor, al hacer un balance de su grupo y su trabajo plantea: “tuvimos el acierto de no separar lo artístico de lo político y de no subordinar esto a aquello”³⁸³.

Otro elemento importante que recogió el autor para describir el camino recorrido hasta el momento fue el público. Hacia mediados del siglo, la llegada de la televisión a Colombia y el auge de las salas de cine eran una limitante para mantener un número determinado de espectadores. No obstante, el TEC, como grupo independiente, ya tenía un público consolidado entre intelectuales, artistas, estudiantes y obreros, gracias al impacto que habían tenido sus obras por su buen nivel estético y de crítica social. A Buenaventura, sin embargo, no le interesaba un teatro de masas³⁸⁴, más bien, un teatro popular, su objetivo era tratar de crear conciencia a través del arte para que las fuerzas sociales pudieran cambiar la sociedad; el teatro como instrumento de transformación.

En su propuesta de un nuevo teatro, Buenaventura escribe la obra *El menú*, una pieza que inicialmente había sido escrita para pertenecer al conjunto de textos incluidos en *Los Papeles del Infierno*. Fue puesta en escena por la Casa de la Cultura, bajo la dirección de Santiago García y publicada en 1971 en la revista cubana *Conjunto*. En la obra aparecen personajes grotescos como la Mujer Hombre, La Enana, la Tuerta, La Manca, el Ciego, que representan escenas un poco absurdas y fuertes. Buenaventura muestra el poder de la clase dirigente o de la alta burguesía - El Circulo- frente a la desigualdad de las clases subalternas que reciben las sobras – los mendigos-. La dinámica del poder político es reflejada en la historia de un

³⁸³ Ibíd., p. 61.

³⁸⁴ Para el autor el concepto de teatro de masas podría tener una relación con el fascismo. Ver Ibíd., p. 64.

distinguido grupo llamado El Círculo que ha organizado una cena en la cual el principal invitado es un candidato que han escogido del mismo pueblo y deben educar para que aprenda los modales en la mesa. El candidato, adornado con sus máscaras y sin pronunciar palabra alguna es forzado a comer hasta el límite y termina pronunciando su esperado discurso: un vomito celebrado por los mendigos. Según el mismo autor, la representación de la obra buscaba mostrar la doble forma de ser de los políticos que representan los intereses de la burguesía, no importa la clase a la que pertenezcan³⁸⁵.

4.2. La sala nueva del TEC

Otros grupos teatrales del país como La Casa de la Cultura, el TPB, el Teatro Libre, El Local o La Mama se independizaron y construyeron sus propias salas. Según Reyes: “la creación de los grupos teatrales colombianos más sólidos surgió al romper su dependencia de entidades oficiales”³⁸⁶. Bajo estas condiciones, los grupos tenían una mayor autonomía y libertad en el momento de producir un arte comprometido con la sociedad. Es en este contexto en que se desarrolla el llamado Nuevo Teatro Colombiano como un movimiento artístico comprometido.

El TEC, Teatro Escuela de Cali, creado en 1962, como grupo profesional adscrito a la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes, perdió la subvención económica después de la polémica presentación de *La trampa*. Empero, los directores e integrantes del grupo decidieron continuar con el proyecto, esta vez, con una propuesta independiente. Debían, por lo tanto, enfrentarse a un nuevo reto que nunca habían vivido, sobre todo, teniendo en cuenta que por varios años recibieron un apoyo económico constante del gobierno y un reconocimiento por parte de la prensa y los sectores culturales y académicos nacionales, sumado a una masiva asistencia de un público cada vez más exigente con el arte y crítico frente a la realidad nacional³⁸⁷.

³⁸⁵ Buenaventura, Enrique.” El Menú”. En: *Conjunto* # 10. La Habana, (1971), p. 13.

³⁸⁶ REYES, Carlos José. *De Viva Voz*. Cali. Homenaje del X Festival Nacional Universitario ASCUN 50 años y USC, 2007, p. 103.

³⁸⁷ Posiblemente acudían a las representaciones del TEC un público amplio compuesto por estudiantes e intelectuales o grupos cercanos a sectores de izquierda. Este fenómeno conllevó, al interior del campo teatral,

En efecto, los integrantes del recién creado Teatro Experimental de Cali, como grupo independiente, emprendieron la tarea de buscar una sede propia, labor que se convirtió en una necesidad tras la expulsión definitiva de los profesores de Bellas Artes vinculados al colectivo. Los actores y directores crearon unas comisiones para la búsqueda de un lugar apropiado y bien ubicado para los ensayos y representaciones. La actriz Hilda Ruiz, que para el momento vivía por la zona del centro de la ciudad, en uno de los trayectos a su residencia se encontró con un letrero de una casa en subasta. El sitio estaba ubicado en la calle séptima con octava. Era una casa perteneciente a los franciscanos, con un amplio solar donde se encontraban sembrados arboles de naranja, limones y mango³⁸⁸. Afortunadamente, Buenaventura tenía amistad con los encargados de la subasta, y mediante unos dineros recaudados por algunos premios, el grupo logró adquirir la casa.³⁸⁹ La compra se realizó el 30 de junio de 1969; sin embargo, el grupo no tenía un lugar para ensayar, pues ya no podían acceder a las instalaciones de Bellas Artes. Estaban comprometidos con la presentación de la obra *El Fantoche de Lusitania* en el IX Festival Nacional de Arte. En este sentido, aunque se les permitió ensayar por unos días en el Instituto Popular de Cultura, los integrantes del colectivo decidieron tomar posesión de la casa el 24 de julio, y desde entonces comenzaron a realizar las transformaciones pertinentes para hacer una sala y una gradería provisional, con la ayuda del arquitecto Germán Cobo³⁹⁰.

La sala funcionó bien durante dos años; sin embargo, era un lugar provisional y pronto comenzaron a aparecer algunos daños. En ese momento, el colectivo emprendió la tarea de conseguir los recursos necesarios para reconstruir el lugar y levantar una sala con las condiciones necesarias para funcionar como un grupo profesional. En efecto, para darle solución a la falta de recursos económicos, los integrantes del TEC organizaron la rifa de

el surgimiento de ciertas reglas adscritas al tipo de obras que se querían observar, obras con una temática de crítica frente al sistema imperante. En el caso del TEC el grupo buscaba hacer un teatro cercano a los sectores populares que se podían identificar con sus representaciones para despertar las conciencias y transformar la sociedad.

³⁸⁸ Un árbol de mango ubicado en el centro de la casa fue conservado por el grupo y en la actualidad todavía hace parte de la arquitectura amena del espacio del TEC. Tras la muerte de Enrique Buenaventura fueron depositadas sus cenizas en el árbol.

³⁸⁹ ENTREVISTA a Hilda Ruiz Op. Cit.

³⁹⁰ *Vía libre al TEC*. Cali, Diciembre de 1969. CITEB, programas de mano.

cincuenta obras de arte originales que fueron donadas por diferentes artistas colombianos y latinoamericanos entre los cuales se encontraban Alejandro Obregón, Enrique Grau, Augusto Rivera, Luciano Jaramillo, Ana Mercedes Hoyos, Giangradi, Assenneth Velásquez, Fernando Martínez, Beatriz González, Hernán Díaz, Sonia Gutiérrez, Juan Manuel Lugo, Rafael Penagos, Santiago Cárdenas, Álvaro Herrán, Luis Caballero, Fabio Daza, Francisco Cárdenas, Carlos Rojas, Silvia Mallarino, Luis Fonseca, Edgar Negret, Lafont, Juan Manuel Salcedo, Reinel Rendón, Susana Goenaga, Jan Bartelsmann, Lucy y Hernando Tejada, María Teresa Negreiros, Marlen Hoffman, Leonor Navia Domínguez, Guillermina de Sánchez, Pedro Alcántara, Buzzy, Fernell Franco, Labrada, Romero, Landa de Wells, Nohemy Sánchez, Pablo Gálves, Abelardo Martínez³⁹¹. Las obras fueron expuestas en el Museo La Tertulia, contando también con el apoyo de los artistas del Café La Mama, del grupo TEUSACA de la Universidad Santiago de Cali, dirigido por Danilo Tenorio, y de los actores de la Casa de la Cultura de Bogotá y su director Santiago García. En el marco de la campaña “Pro-sala”, también recibieron apoyo de entidades municipales como la Alcaldía y Emsirva; el Concejo Municipal, por su parte, aprobó cien mil pesos para el nuevo proyecto³⁹².

La propuesta arquitectónica de Germán Cobo planteaba la construcción de una sala de teatro con capacidad para trescientas personas, una sala de exposiciones, una cafetería, una terraza, boutique de artículos de arte, talleres, camerinos, aulas de clase y una pequeña sala de extensión y conferencias ubicada en el segundo piso junto a la sesión administrativa³⁹³. El proyecto incluía espacios para las artes plásticas y para conversatorios académicos, lo cual significaba que Buenaventura y su grupo querían consolidar un espacio que permitiera el intercambio intelectual y artístico, un lugar abierto a la ciudad para establecer “un contacto permanente con el público”[...] “especialmente a las clases media, los estudiantes y los obreros”³⁹⁴. Finalmente, se abrió la nueva sala el 21 de Julio de 1973 con el estreno de *La denuncia* y una temporada de final de año en la que se presentó el grupo La Comuna de Portugal y el grupo de Teatro de Cidade de Brasil³⁹⁵.

³⁹¹ *Función rifa*. Cali, 1969. CITEB, Boletines culturales.

³⁹² *Ibíd.*

³⁹³ *Ibíd.*

³⁹⁴ *Ibíd.*

³⁹⁵ *El País*, junio 30, 1973. p. 10. *Diario Occidente*, junio 22, 1973. p. 6.

Figura 7: Proceso de construcción de la nueva sala del TEC



Fuente: CITEB. Archivo Fotográfico. [1969].

Figura 8: Grupo de planta del TEC en el teatrino del Museo La Tertulia promocionando la “Función rifa” en pro de la nueva sala



Fuente: CITEB. Programas de mano. 1969

4.3. La propuesta cultural independiente: el TEC y ciudad solar

A principios de la década de 1970, el TEC, en su sala independiente, había consolidado un espacio cultural abierto a la ciudad. Intelectuales, artistas, obreros y estudiantes participaban como espectadores, no sólo de las presentaciones teatrales, sino también de las diferentes actividades programadas por el colectivo, que incluían seminarios, conferencias, debates y un cine-club, dirigido en su momento por el escritor caleño Andrés Caicedo. La sede también funcionaba como un espacio para la circulación de grupos teatrales nacionales y locales, lo que permitía que el público caleño ampliara su conocimiento en el campo de la dramaturgia.

El grupo tenía proyectado ampliar su público a través de actividades realizadas en los barrios, en alianza con las juntas comunales. Para la época escribían: “El TEC necesita confrontar su trabajo con el público popular y los habitantes de los barrios de Cali necesitan reunirse alrededor de una actividad cuyo fin es enseñar divirtiéndose”.³⁹⁶ También, mantenían su ritmo de circulación en el país a través de giras y con la participación de festivales en los que ocupaban generalmente los primeros lugares por sus representaciones artísticas³⁹⁷.

Para 1970, el elenco del TEC estaba conformado por Gladys Garcés, Líber Fernández, Nelly delgado, Hilda Ruiz, Jacqueline Vidal, Aida Fernández, Inés Salazar, Guillermo Piedrahita, Sergio Gómez, Danilo Tenorio, Gilberto Ramírez, Luis Fernando Pérez, Jonás Orozco, Enrique Buenaventura, Helios Fernández y Jorge Herrera. Durante ese año estuvieron en repertorio *Los papeles del Infierno*, *Seis horas en la Vida de Frank Kulak* y *El convertible rojo* de Enrique Buenaventura., *El fantoche de Lusitania* de Peter Weiss, *Siete pecados capitales* y *El acuerdo* de Bertolt Brecht, *Soldados* de Carlos José Reyes y *El metro* de Le Roi Jones. En una sala con doscientas sillas, asistían un promedio de 125 espectadores por función, lo que significaba que el espacio estaba siendo bastante visitado y además que el grupo ya tenía un público amplio consolidado³⁹⁸.

Además de las obras, en la semana se programaban seminarios sobre técnicas de actuación, mesas redondas, conversatorios, entre otros. Estas actividades, permitían un intercambio con intelectuales y académicos de la ciudad y una difusión abierta de los procesos investigativos del grupo. Por ejemplo, Estanislao Zuleta, preparó junto a Enrique Buenaventura un taller a partir del cuento *El escarabajo de oro* de Edgar Allan Poe³⁹⁹. También se realizó un debate entre Zuleta, Enrique Buenaventura y Nicolás Buenaventura titulado *Arte e ideología*⁴⁰⁰ y se programó un seminario de actuación basado en los materiales de Grotowsky⁴⁰¹.

³⁹⁶ *Un año de labores TEC*. Op. Cit., p. 20.

³⁹⁷ Para el Festival Nacional de Teatro en Bogotá el TEC seguía ganando diferentes premios como sucedió con *Los inocentes* en 1967, *Los papeles del infierno* en 1968 y *Seis horas en la vida de Frank Kulak* en 1969, esta última merecedora del premio al Mejor Grupo con la Mejor Obra Nacional. *Un año de labores TEC*. Op. Cit., p. 5

³⁹⁸ *Un año de labores*. Cali, 1969-1970, CITEB, Boletines culturales. p. 2.

³⁹⁹ ENTREVISTA a Jacqueline Vidal. Op cit.

⁴⁰⁰ *Vía libre al TEC*. Cali. Cali, 1969, CITEB, programas de mano.

⁴⁰¹ *Vía libre al TEC, El convertible rojo*. Cali, 1970, CITEB, programas de mano.

Otra actividad importante fue el cine-club, espacio que nació cuando todavía el grupo se encontraba en Bellas Artes, allí Carlos Mayolo y Jaime Vázquez organizaron el *Cine Club* 35. Según Vidal, uno de los primeros espectadores fue Andrés Caicedo cuando todavía se encontraba en el colegio. Tiempo después, Caicedo se vinculó al TEC con la obra *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, y realizó la asistencia de dirección de la obra *La Madre*⁴⁰², pero decidió retirarse de la actuación para dirigir el Cineclub en 1969⁴⁰³. Allí se programaron películas de directores como Kubrick, Penn, Brooks, Castle, Robert Stevenson y Eisenstein y ciclos del oeste, cine francés y comedia musical⁴⁰⁴.

En la sede del TEC también circulaban por la época otros grupos independientes como La Casa de la Cultura y el Café La Mama de Bogotá. Colectivos con los que se realizaba un intercambio artístico. Estos colectivos estaban articulados a la recién fundada CCT, Corporación Colombiana de Teatro, un intento de agremiación teatral de grupos independientes, que en el transcurso de la década se constituyeron en los principales líderes del llamado movimiento del Nuevo Teatro colombiano. El TEC fue uno de los fundadores de la CCT, su sede funcionó además como espacio de encuentro entre los diferentes grupos.

El TEC se encontraba ubicado en un sitio estratégico, cerca de la antigua sede de la Universidad Santiago de Cali y del Teatro Municipal, lo cual se ajustaba a una ruta cultural a la que podían acceder con facilidad los caleños. En el mismo circuito cultural se encontraba Ciudad Solar, una idea que surgió del fotógrafo Hernando Guerrero, quien logró convencer a sus familiares para que le cedieran una casa ubicada en el barrio La Merced, que funcionó como la primera sede del espacio artístico de 1971 a 1973. Posteriormente, tras un viaje de Guerrero a Europa, se trasladó la sede al barrio El Peñón, hasta 1977, cuando culminó el proyecto. El sitio funcionaba como una comuna y un lugar de circulación artística de propuestas locales y nacionales. En la división de la casa había una galería de arte, una sala artesanal, el taller de serigrafía, un laboratorio de fotografía y un espacio en el patio central

⁴⁰² *La madre* de Bertolt Brecht, es la versión dramática de la novela de Maximo Gorki. Fue dirigida por Enrique Buenaventura en 1970 a partir de la traducción del texto en francés por Jacqueline Vidal.

⁴⁰³ ENTREVISTA a Jacqueline Vidal. Op. Cit. El Cineclub del TEC se proyectaba en la sala los días martes en 16 mm y los días sábado en 35 mm en el Teatro Alameda, *Un año de labores TEC*, Op. Cit, p. 19. Sin embargo, las actividades culminaron por causas económicas mientras se exhibía un ciclo de Westerns. Al respecto ver: GALINDO CARDONA, Yamid. “Cali de película: una historia en pantalla gigante durante el siglo XX”. En: *Historia de Cali siglo XX*. Tomo III Cultura. Universidad del Valle. Cali, 2012, p. 294.

⁴⁰⁴ *Un año de labores TEC*. Op. Cit, p. 19.

para el cine club⁴⁰⁵. Entre los colaboradores se encontraban Pakiko Ordoñez, Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y Miguel González. Recibieron, además el apoyo de importantes personalidades de la institucionalidad cultural de Cali como Susana López, Maritza Uribe de Urdinola, Gloria Delgado, y Amparo Sinisterra de Carvajal. Artistas como Enrique Buenaventura, Germán Cobo, Fernell Franco, Edgar Negret, Hernán Nicholls, entre otros, aparecieron en un documento como socios fundadores; y en su momento, Nicolás Buenaventura y Pedro Alcántara Herrán, contribuyeron en el espacio con exposiciones, conferencias y asesorías, gracias a las conexiones que tenían los miembros de Ciudad Solar con el Partido Comunista Colombiano⁴⁰⁶. Los integrantes de este colectivo y algunos de sus colaboradores polemizaban con otros movimientos artísticos, principalmente con los nadaístas, por ejemplo, en cierta ocasión Hernando Guerrero, apoyado por Carlos Mayolo realizó un cartel que fue ubicado en la Universidad Santiago de Cali, en rechazo a Gonzalo Arango y al nadaísmo⁴⁰⁷.

En Ciudad Solar expusieron importantes artistas de la época como Álvaro Barrios, Leonel Góngora, Beatriz González, Edgar Negret, Omar Rayo, Hernando Tejada, Oscar Muñoz y Fernell Franco. También se fundó un cine club dirigido por Andrés Caicedo que contribuía económicamente para el mantenimiento de la casa. Después de un viaje de Caicedo a Estados Unidos, el cine club quedó a cargo de Ramiro Arbeláez y posteriormente en 1973 se trasladó a la casa de Luis Ospina⁴⁰⁸. Los integrantes del colectivo también utilizaron medios de difusión como el suplemento *Esquirla* del *Diario El Crisol*, que en su momento también fue ampliamente utilizado por los poetas nadaístas. También se apoyaron revistas culturales como *Aquelarre*, creada en 1971 por Carlos Arturo Jaramillo, Juan Fernando García y Jaime Acosta, estudiantes de arquitectura de la Universidad del Valle, y coeditada en algunos números por Ciudad Solar⁴⁰⁹. Por su parte, Hernán Guerrero, desde su época de colegio,

⁴⁰⁵ GONZALEZ MARTÍNEZ. Op. Cit., p. 159.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 155 – 210.

⁴⁰⁷ El cartel expresaba que Cali rechazaba a Gonzalo Arango por “utilizar una juventud desorientada, por traicionarla y engañarla y venderla, por eludir la realidad nacional con falsas literaturas...”, *Ibíd.*, pp. 178 y 179.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 187. El Cine Club de Cali también se proyectó en el Teatro San Fernando en donde se repartía el folleto *ojo al cine* que posteriormente se convirtió en una revista editada por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina y Ramiro Arbeláez. p. 227.

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 183.

dirigió la revista *Juventa* (1965) y *Vanguardia* (1966), en esta última se publicó un entremés de Enrique Buenaventura⁴¹⁰.

La propuesta y el espacio del TEC y Ciudad Solar, como proyectos independientes, permitían la circulación de las artes en varias de sus expresiones y también de las ideas que se compartían en los foros, conversatorios y en las tertulias a las que acudían intelectuales, artistas, estudiantes y obreros. Eran entonces dos ofertas culturales que contrastaban con la cultura institucional, pero que, no obstante, estaban conectadas con el desarrollo de la ciudad que estaba transformando no sólo la arquitectura urbana, sino también los lugares de sociabilidad y los circuitos culturales.

4.4. El Festival de Teatro de Manizales y el Festival del Nuevo Teatro

Hacia finales de la década de 1960, el campo teatral había logrado cierta autonomía frente a la institucionalidad estatal. Los colectivos universitarios y los grupos independientes habían proclamado un arte revolucionario, comprometido con la transformación social y consecuente con la lucha anti- imperialista de Latinoamérica. Esta dinámica también respondía a las divergencias entre los diferentes grupos de izquierda, que utilizaron el teatro como una herramienta de sus postulados políticos. En efecto, surgieron organizaciones y agremiaciones teatrales, algunas de ellas con una marcada tendencia política, se desarrollaron festivales de teatro, se realizaron publicaciones y se desencadenaron arduos debates sobre estética y revolución.

El 6 de diciembre de 1969 se creó la CCT, Corporación Colombiana de teatro, una agremiación teatral surgida después de la censura contra el TEC. Su primera junta directiva estuvo conformada por Carlos José Reyes, Jaime Santos, Edgar Torres, Jaime Barbín y Silvia Castellón. En un inicio contó con la participación de 25 grupos de todo el país. En 1971 se creó la Regional de Occidente, con 12 grupos de teatro, con sede principal en el TEC⁴¹¹.

⁴¹⁰ Ibíd., pp. 176 – 177.

⁴¹¹ GONZÁLEZ CAJIAO. Op. Cit., p. 340. PIEDRAHITA, 1996. p. 71. Para el momento se conformaron cinco regionales: Centro, Oriente, Occidente, Norte y Noroccidente. La Junta Directiva de la Regional de Occidente quedó conformada por Enrique Buenaventura y Gilberto Ramírez del TEC, José García de la Escuela Departamental de Teatro, Álvaro Arcos del Teatro Experimental de Buga, Jaime Cabal del Teatro Obrero de Palmira, TEOPAL. También fueron vinculados grupos como TEUSACA de la Universidad Santiago de Cali,

La CCT buscaba ser una organización que agrupara a los trabajadores del teatro de carácter independiente para defender sus derechos como artistas de forma colectiva. Así se menciona en el artículo 1 consignado en el boletín del TEC de septiembre de 1970:

La Corporación Colombiana de Teatro es una persona jurídica de derecho privado, constituida como agremiación de grupos de teatro y de personas particulares vinculadas a esta actividad artística, cuya finalidad consiste en fomentar el desarrollo del teatro, establecer vínculos de solidaridad entre las distintas agrupaciones teatrales, buscando la difusión del teatro en nuevos y más amplios sectores sociales y propender por la defensa, la protección y el mejoramiento de la actividad teatral⁴¹².

Es posible establecer una relación cercana de artistas y grupos de la CCT con el Partido Comunista Colombiano por su relación con sindicatos como la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) y con el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS)⁴¹³; sin embargo, no existen fuentes que corroboren una relación directa con el PCC o tampoco podemos establecer un proyecto a partir de las orientaciones de alguna organización política; la dinámica de la CCT respondía a una propuesta de transformación social pero sin abandonar el nivel estético, contrario a lo que manifestaban otras organizaciones teatrales que utilizaban el arte como panfleto de sus posturas políticas sin importar el nivel artístico de los montajes, esta fue una de las causas de los debates de Manizales entre los universitarios y los grupos independientes. Al respecto, Buenaventura invitó a combatir los esquemas sectarios en donde los grupos son voceros de ideologías para no caer en la pancarta y el panfleto y manifestó que la CCT no podía ser vocero de ningún partido, grupo o tendencia política⁴¹⁴.

En Medellín, surgió el Frente Común del Arte y la Literatura, FRECAL, fundada por Fausto Cabrera, en 1968; agrupó artistas que “propugnaban por el teatro Popular y estaba ligado

El QUELONIO, El ojo crítico, Teatro Independiente de Cali (TINCA), el Instituto Popular de Cultura Popular de Cali, Teatro del Colegio Tulio Enrique Tascón de Cali, Danzas Folclóricas del Pacífico de Buenaventura, Teatro del Colegio María Goretti de Pasto y Teatro Simón Bolívar de Zarzal: En: *Teatro* N° 6. (1971). “Primer Seminario nacional de trabajadores del teatro”. p. 17 – 20.

⁴¹² *Un año de labores*. Op. Cit., p. 10

⁴¹³ BUENAVENTURA, Enrique. “El movimiento teatral colombiano en 1978”. *Diario El Pueblo*, domingo 24 de diciembre de 1978. Archivo de Mario Cardona.

⁴¹⁴ “El Teatro en Colombia”. Artículo aparecido en el Suplemento del Caribe, Barranquilla, enero 22 de 1978. Archivo de Mario Cardona.

orgánicamente con el Partido Comunista de Colombia Marxista Leninista (PC-ML)⁴¹⁵. En la misma ciudad, surgió un año después la Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario, BTTAR, de la Universidad de Antioquia, colectivo dirigido por Jairo Aníbal Niño. Finalmente, en 1970, en medio de los debates de los festivales de Manizales surgió la ASONATU, conformada por estudiantes universitarios adscritos al Movimiento Obrero Independiente, MOIR⁴¹⁶.

Estos grupos mantuvieron en constante debate, por ejemplo, era común los comunicados de ataque entre el FRECAL y la CCT. En un boletín de la FRECAL, se generó una discusión sobre el significado del arte popular; manifestaban que atacarían a los intelectuales que “haciéndose pasar por elementos de avanzada, no son sino fieles servidores de sus patrones, o de esa élite intelectual a la que pertenecen”. En el mismo comunicado se critica específicamente a la Casa de la Cultura de Bogotá por la orientación que le estaba dando al teatro⁴¹⁷. En una asamblea de la CCT se instruía a los integrantes: “Para contrarrestar la acción publicitaria de organizaciones como el Frente Común del Arte y la Literatura, se debe intensificar la difusión de materiales que aclaren la posición esterilizante de dichas organizaciones”⁴¹⁸. Mientras tanto, el escenario de disputa entre la ASONATU y la CCT se trasladó también fuertemente a los festivales desarrollados en Manizales de 1968 a 1973.

Aprovechando la creación del teatro Los Fundadores, en 1968, inició el Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales, llamado después Festival de Teatro Latinoamericano. Se utilizó el boletín *Textos* como medio de difusión de las diferentes actividades desarrolladas durante la celebración. El festival fue creado por la Asociación Colombiana de Universidades, ASCUN, y patrocinado por el gobierno nacional. Sin embargo, también fue escenario de fuertes debates generados entre el movimiento estudiantil y los grupos independientes, a la vez, proliferaron las discusiones alrededor de las diferentes tendencias de izquierda predominantes en la época.

⁴¹⁵ PARRA SALAZAR. Op. Cit., p. 71.

⁴¹⁶ *Ibíd.* p. 71.

⁴¹⁷ *BOLETÍN DEL FRENTE COMÚN EN EL ARTE Y LA LITERATURA*. N° 1. Medellín, Biblioteca Gilberto Martínez. Medellín, S.F.

⁴¹⁸ “Primer Seminario nacional de trabajadores del teatro”. En: *Teatro*. N° 6. Medellín, (1971). p. 401.

En la primera versión del festival ganó la obra *Guárdese bien cerrado en un lugar seco y fresco*, de Terry Megan, representada por el grupo TEUSACA de la Universidad Santiago de Cali, dirigido por Danilo Tenorio, integrante del TEC. Durante el II Festival Latinoamericano de Teatro, TEUSACA dirigió una carta de protesta por ser excluidos en la segunda versión del festival y anunciaron que nunca más participarían en el festival “pese a que representan uno de los elencos más escudriñadores de la realidad continental”⁴¹⁹. En esa versión ganó la obra *El Canto del Fantoche Lusitano* de Peter Weiss, montada por el Teatro Estudio de la Universidad de los Andes.

En la celebración del tercer festival, algunos directores de diferentes países reunidos pidieron la abolición del carácter competitivo del festival y la abolición del carácter universitario⁴²⁰. En esta época también algunos grupos estudiantiles se desvincularon de la Corporación Colombiana de Teatro por cuestiones políticas y decidieron crear, durante la celebración de un congreso en Bucaramanga en 1970, la Asociación de Teatro Universitario, ASONATU⁴²¹. Esta organización asumió como base política el texto *Diez tesis sobre el teatro universitario*, de Martín Wiebel, aparecido en la revista *Partisans*⁴²². La ASONATU decidió que Colombia no debía participar en el festival por su carácter burgués y la CCT se solidarizó con esta propuesta. Empero, el TEC fue invitado por los organizadores y participó en “la muestra paralela de teatro”, lo cual generó una reacción por parte de la Junta Directiva de la CCT que, reunida en asamblea, discutió la participación de ese grupo “llegando a la conclusión de que acciones de ese tipo deben ser tomadas, previo estudio y una concreta posición por parte de la CCT”⁴²³.

Durante la celebración del cuarto festival se entregaron solamente menciones, entre las que se destacan la obra *El tercer demonio*, creación colectiva de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Se desató la polémica por el sectarismo de algunos estudiantes contra reconocidos dramaturgos e intelectuales que participaron del festival y que fueron tildados de “burgueses”. En efecto, el escritor Oscar Collazos escribió un texto en donde arremete contra

⁴¹⁹ “A propósito del II Festival Latinoamericano de Teatro”. En: *Teatro*, N° 2. Medellín, (1970). pp. 47 y 48.

⁴²⁰ “Teatro universitario”. En: *Teatro* N° 4. Medellín, (1970). p. 11.

⁴²¹ GONZALEZ CAJIAO. Op. Cit. p. 360.

⁴²² “Segundo seminario nacional sobre teatro universitario”. En: *Teatro*, N° 3. Medellín, (1970), pp. 9 - 16

⁴²³ “Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Informe de la Junta Directiva”. En: *Teatro*, N° 5. Medellín, (1971), p. 19.

ciertos grupos de izquierda, liderados por estudiantes adscritos a la ASONATU, que “buscan erigirse como vanguardia revolucionaria”, generando una división en la izquierda con sus acciones dogmáticas. El autor realiza una fuerte crítica contra la “adolescencia ideológica” que descalificó política y artísticamente a dramaturgos como Enrique Buenaventura y Augusto Boal (jurados del festival)⁴²⁴. En la misma revista, Gilberto Martínez publicó una carta de Arzobispo Arturo Duque Villegas y del Obispo Manuel Silverio Buitrago a Misael Pastrana Borrero, presidente de la República, indicando que el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario se había convertido en un evento que divulgaba “las tesis contrarias a la tradición democrática del país y la fe católica”, la mayoría de obras denigraban del orden jurídico, ridiculizaban los regímenes legalmente organizados, proponen la revolución violenta y hacen burla de las verdades que profesa la iglesia. Por último, juzgan que los dineros del Estado deban invertirse “en ayudar a socavar los cimientos de la sana tradición democrática”⁴²⁵. El presidente respondió una carta a los jerarcas católicos en dónde plantea que tomará “para el futuro atenta nota de los criterios de sus excelencias, pues estoy de acuerdo en que [...] sería absurdo distraer dinero del Estado para que se malgaste en expresiones contra las tradiciones del país y la estabilidad de sus instituciones”⁴²⁶.

En el V festival ya no sólo participaban grupos universitarios, también se presentaron grupos colombianos e internacionales. De Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, España, México, Paraguay, Perú, Polonia, Portugal, Uganda y Venezuela. De Colombia participaron La Corporación Teatro Libre de Medellín, La Candelaria de Bogotá, el TEC⁴²⁷, El Teatro Independiente Popular de Bogotá (TIP) y el Teatro Popular de Bogotá (TPB)⁴²⁸.

También, se presentó la Primera Muestra de Teatro Popular Colombiano o una Muestra Paralela de Teatro en sectores marginales – como reacción a un “festival burgués” por

⁴²⁴ COLLAZOS, Oscar. “Política y otras confusiones”. En: *Teatro*, N° 7. Medellín, (1971), pp. 43 – 47.

⁴²⁵ “Carta de los prelados”. *Teatro*, N° 7. Medellín, (1971), pp. 53 – 54.

⁴²⁶ “Carta del presidente”. *Teatro*, N° 7. Medellín, (1971), p. 55.

⁴²⁷ El TEC se presentó con la obra de creación colectiva *La denuncia*. Al respecto, se realiza una crítica contundente frente a su montaje: “Aunque la actuación insuperable, la presentación adolece de muchas fallas. Por una parte la extensión de la obra, de dos horas y media, exige una concentración y resistencia sobrenaturales de parte del espectador. Por otra, el abuso de un mismo recurso – como es el de los narradores-, el didactismo exhaustivo, la proyección caricaturesca de las fuerzas oligárquicas y la poca profundización de los personajes obreros minimizan el posible impacto de este trabajo”. CASTILLO, Susana y SANDOZ MONTALVO, María Elena. “Festival latinoamericano de teatro y I muestra internacional”. En: *Latin american theatre review*. 7/1. university of Kansas, (1973), pp. 54 – 55.

⁴²⁸ *Ibíd.*

marcada tendencia a lo panfletario. De Cali se presentaron: El Teatro Estudio INEM, con las obras *La espada de madera* de Jairo Aníbal Niño y *Los Comuneros* de Álvaro Arcos, y El Grupo Experimental Latinoamericano (GRUTELA) con *Tupamaros 1789*, creación colectiva, dirigida por Danilo Tenorio⁴²⁹.

Los festivales en Manizales se dejaron de realizar en 1973. En adelante tomaría importancia el Festival del Nuevo Teatro organizado por la CCT. En un primer momento la Corporación había creado una estrecha relación con las organizaciones obreras al desarrollar el Primer Seminario de Trabajadores Teatrales y Encuentro de Artistas y obreros realizado en 1971. Dos años después la CCT celebró el Festival Nacional de Teatro en Bogotá. Estos eventos servirían de experiencia para iniciar en 1975 el Festival del Nuevo Teatro⁴³⁰. Metodológicamente se realizaron primero muestras regionales y los grupos ganadores se presentaban en el festival de Bogotá. No existía carácter competitivo, y aunque se gestionaron ayudas oficiales, era organizado por los grupos de teatro pertenecientes a la Corporación, manteniendo su carácter independiente.

Desde 1975 a 1988 se realizaron seis versiones del festival, contando con la participación de diversos grupos regionales⁴³¹. También, la Corporación realizó otras actividades como concursos de autores teatrales, talleres de formación teatral, seminarios, investigaciones, publicaciones e intercambios entre grupos⁴³². Los talleres, seminarios y eventos contribuyeron en la creación de grupos independientes⁴³³ y en la ampliación de un nuevo público compuesto por obreros, estudiantes, intelectuales y sectores populares.

La salida del TEC de Bellas Artes y de los directores de la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional, generó un distanciamiento de la academia que sólo se volvería a

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 51 - 54

⁴³⁰ FLORIÁN & PECHA. *Op. Cit.*, p. 138.

⁴³¹ En el primer festival (1975) el TEC presentó la cuarta versión de la obra *A la diestra de Dios Padre*; en el segundo (1976), *Vida y muerte del fantoche Lusitano*; en el tercero (1977) *La orgia*; en el cuarto (1980) *Historia de una bala de plata*; en el quinto (1982), *Ópera Bufo*; y en el sexto y último festival (1988) *Escuela de viajeros*; todas obras de Enrique Buenaventura. PIEDRAHITA, 1996. *Op. Cit.*, pp. 91 – 136.

⁴³² Entre las publicaciones más importantes se encuentran los *Cuadernos teatrales*, *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali* (1976) y *La creación colectiva como proceso de trabajo en La candelaria*. PIEDRAHITA, 1996. *Op. cit.* p. 85. Durante la celebración de los festivales de Manizales la Corporación también gestionó la publicación del periódico *Textos*.

⁴³³ En el caso de Cali surgieron grupos como Grutela, la Máscara y Esquina Latina que dejaron una gran huella en el teatro regional.

restaurar en la década de 1980 con la creación de las escuelas de teatro en la Universidad del Valle y la Universidad de Antioquia. Por lo tanto, durante estos años el movimiento del Nuevo Teatro mantuvo su autonomía con el Estado y con la academia, elaborando un proceso constante de autoformación e investigación, lo que permitió la consolidación de nuevos actores, dramaturgos, directores, escenógrafos y colectivos. La construcción de la legitimidad, en este caso, estaba demarcada por la formación de un público y de una comunidad artística que para la época buscaba un arte comprometido políticamente con la realidad social; precisamente, las obras de los grupos adscritos a la CCT proponían una transgresión al orden y una transformación de la sociedad en la que vivían. Lamentablemente las divisiones internas entre los grupos, principalmente por diferencias políticas y el auge del teatro comercial y la televisión generaron una desaparición del movimiento y la desvinculación de varios grupos, entre ellos el TEC⁴³⁴.

El Movimiento del Nuevo Teatro en Colombia, por lo tanto, significó la consolidación plena del campo teatral, por cuanto se había logrado un proceso de independencia y autonomía en relación con el Estado. La CCT como agremiación de diferentes grupos de teatro en la época fue el motor que ayudó a mantener una dinámica de circulación de obras a través de festivales, congresos y festivales que conllevó a establecer la legitimidad de sus representaciones dentro del campo. Fue el momento para que los colectivos de distintas regiones del país se conocieran, intercambiaran experiencias y avanzaran en la investigación metodológica de los montajes artísticos. En adelante, los principales grupos, entre los que se encontraba el TEC, se encaminaron hacia la creación colectiva.

4.5. La creación colectiva

Francisco Garzón Céspedes, en su prólogo al libro *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* publicado en 1978 por la Casa de las Américas, planteaba que para la época existían dos vertientes en el movimiento teatral: una denominada “la estética de la observación” caracterizada por el teatro de autor y director, y otra llamada “estética de la participación” en la que se inscriben los grupos que desde la mitad de la década

⁴³⁴ *Ibíd.*, p. 87 – 88.

de los sesenta incursionaron en el método de creación colectiva.⁴³⁵ Años atrás, en 1973 como nota introductoria del número 19 de la revista *Conjunto* se escribía:

Dentro de la gran corriente de energía insurgente que recorre el teatro latinoamericano, desde las fronteras del Noroeste hasta el Cono Sur, es notoria la preponderancia que tiene el método de creación colectiva [...] O Sea, que esta revolución – pues no puede tener otro signo- se expresa, en el ámbito teatral mediante la ruptura con las formas ya escolarizadas del teatro comercial de minorías⁴³⁶.

Con el auge de grupos independientes y experimentales en la segunda mitad del siglo XX, los colectivos artísticos intentaron no sólo construir una dramaturgia que tuviera nuevos postulados frente al teatro tradicional, también se generaron intentos de renovación metodológica que plantearon un giro frente al papel del director, los actores y el público. Se buscó eliminar la tiranía del director, los actores tuvieron una participación más activa en el proceso creativo y el público también pudo opinar y relacionarse con la obra representada a través de los foros y entrevistas. En efecto, varios elencos artísticos a nivel mundial colocaron su mirada en la creación colectiva proponiendo diferentes formas para construir el texto teatral que tenía como finalidad la representación en el escenario. En el caso latinoamericano, el TEC y Enrique Buenaventura fueron pioneros de esta propuesta que transformaron en la experiencia teatral.

La práctica de la creación colectiva se había extendido entre varios grupos europeos y norteamericanos. Como ejemplo, podemos mencionar el RAT Theatre y el York Shoesting en Inglaterra, El Teatro de Sol y el Grupo Infantil de Italia, el Teatro de la Comuna de Lisboa y el Teatro Móvil de Ginebra⁴³⁷. En el caso de América Latina, , el Ollantay en Ecuador, el Libre Teatro Libre (LTL) en Argentina, el Aleph de Chile, el Cuatrotablas de Perú, El Colectivo Nacional de Teatro (CNT) de Puerto Rico y el Teatro Escambray en Cuba. En Colombia, aparte de la fuerte influencia del TEC, también incursionaron en la creación

⁴³⁵ GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, Casa de las Américas, 1978. p. 7.

⁴³⁶ *Conjunto* N° 19. La Habana, Casa de las Américas, (1973), p. 1.

⁴³⁷ VÁSQUEZ PÉREZ, Eduardo. “La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural”. *Conjunto* N° 18. La Habana, Casa de las Américas, (1973), p. 17.

colectiva los grupos La candelaria, la Mama, el Teatro Popular de Bogotá y el Teatro Libre de Medellín⁴³⁸.

Sin embargo, cada uno de estos grupos tenía una visión diferente frente a la forma de desarrollar el método, dependiendo de sus experiencias artísticas, de la formación de los integrantes y de los contextos en los que construían sus propuestas teatrales. Generalmente, se partía de un proceso investigativo de un tema que fuera consecuente con la realidad social de cada colectivo y se utilizaban las improvisaciones para permitir la participación de todos los actores en el proceso creativo. Las variaciones se daban en el papel del director y la forma de escribir el texto teatral o libreto que se utilizaría en la representación final.

4.5.1. El método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali

Con el título *Apuntes para un método de creación colectiva*, el TEC, de la mano de la comisión de redacción conformada por Jacqueline Vidal y Enrique Buenaventura, publicó por primera vez un esquema para el proceso de montaje de una obra, según la experiencia metodológica que por varios años había madurado el colectivo⁴³⁹. Desde el montaje de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, el grupo había comenzado a utilizar la investigación previa y el trabajo por comisiones. En *La Celestina* (1963) de Fernando de Rojas se inició la dinámica de las improvisaciones que también se utilizaron en los *Papeles del Infierno*. En las siguientes obras como *Seis Horas en la Vida de Frank Kulak*, el *Convertible Rojo* y *Soldados* el colectivo trató de encontrar los elementos teóricos y metodológicos para montar las obras a partir de la creación colectiva. No obstante, en el mismo periodo que el grupo publicó su método también salió a luz una nueva obra: *La denuncia*, una pieza en la que actores, director y dramaturgo trabajaron de forma colectiva siguiendo los pasos planteados por el método.

⁴³⁸ GARZÓN CÉSPEDES. Op. Cit.

⁴³⁹ BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Jacqueline. “Apuntes para un método de creación colectiva”. En: *Teatro*, N° 9. Medellín, Casa de las Américas, (1972), p. 45 – 100. Un año después el mismo artículo fue traducido al francés y publicado bajo el título: “Notes pour une méthode de création collective”. En: *Théâtre du Lambrequin III*, N° 4, (1972). Más adelante se publicará con el título *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC*, En: *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. Casa de las Américas. 1978. pp. 313 – 370. El mismo texto con otros ensayos teóricos fue publicado en el 2005 por la Universidad de Zulia. Finalmente, en el 2019, el método fue actualizado y publicado junto con *Los papeles del infierno* por parte del CITEB y la Fundación Mulato.

Para entender mejor la forma cómo se construyó el método del TEC es necesario comenzar por definir lo que significa un texto teatral. En primer lugar, es importante recordar que para la época el campo teatral había tomado cierta autonomía e independencia de las otras artes y específicamente de la literatura a la que había pertenecido intrínsecamente. En este caso, eran los literatos quienes escribían las obras que luego eran escogidas por un director para ser representada. En Colombia, a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la creación de escuelas y la profesionalización del arte teatral, los directores comenzaron a escribir sus propias obras, tomando fuerza la concepción del dramaturgo no sólo como escritor de las piezas, sino también como un individuo que comprendía y conocía los procesos de montaje y representación; es decir, el dramaturgo como un hombre de teatro. No obstante, a finales de la década de 1960 los grupos independientes comenzaron a buscar la manera de construir un texto teatral de forma colectiva, de allí surgió la idea que no sólo el director o escritor es el que hace el texto teatral, también el actor juega un papel de montaje en la construcción de la representación teatral.

Según Buenaventura, “aprendimos en Brecht que el teatro no es literatura o, dicho de una manera mejor, que la pieza escrita no es teatro, que el teatro es una relación entre actores y espectadores y que reúne varios lenguajes sin que los mismos pierdan sus características”⁴⁴⁰. En este caso es necesario entender la diferencia entre el texto literario y el texto teatral que radica en la representación, pues este último solo adquiere su existencia cuando se presenta ante un público. En este sentido, el texto teatral incluye otros aspectos como los lenguajes no verbales, la disposición de los elementos en el espacio, la escenografía, el guion de luces, la musicalización, la estética del vestuario y el maquillaje, etc⁴⁴¹.

Ahora bien, según Buenaventura un elemento importante en la representación teatral es el conflicto, al respecto plantea:

Algunas personas entienden por texto teatral únicamente “las obras de teatro”, pero en la historia del teatro se sabe de textos que se asemejan más al “guión cinematográfico que a una “obra de teatro”: Los textos de la “Comedia dell’Arte” por ejemplo, o los de la pantomima romana, que eran sencillos esquemas de

⁴⁴⁰ BUENAVENTURA, Enrique. “Brecht y el Nuevo Teatro Colombiano”. CITEB, Teoría Teatral. TET 0020, carpeta 2, caja 11, f. 1-14

⁴⁴¹ Buenaventura desarrolló esta idea también a partir de los planteamientos de Rossi Landi, para quien el teatro es “el momento efímero en el cual se produce una relación entre actores y espectadores. BUENAVENTURA, Enrique. *Dramaturgia del actor*. Cali. Publicaciones TEC. 1985.

conflicto, servían de base a los actores para improvisar, en el primer caso con palabras y en el segundo sin palabras[...] Un texto teatral puede ser, pues, un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se representa sin palabras⁴⁴²

Entonces, en el caso del TEC el trabajo comenzaba por el análisis del texto. A diferencia de otros grupos que incursionaron en la creación colectiva, este grupo tenía un dramaturgo que era Enrique Buenaventura⁴⁴³. El dramaturgo tenía que estar en todo el proceso de construcción de la obra, desde las improvisaciones, las investigaciones, los debates, para poder crear el texto escrito que a su vez se transformaría en el proceso de representación. Según Buenaventura: el texto literario, la escritura de parlamentos es trabajo del dramaturgo. Y es trabajo de especialista, de poeta, relativamente libre y autónomo⁴⁴⁴. El dramaturgo también iba modificando su texto a medida que se representaba, por eso encontramos en el archivo del CITEB varias versiones de una misma obra escritas por Enrique Buenaventura que volvía a escribir el texto después de escuchar los foros u observar la puesta en escena. Al respecto, escribía:

Uno de los problemas que encuentro terribles en el teatro, que se hace constantemente, es una grave equivocación sobre la creación colectiva. Yo nunca dije que la creación colectiva tuviera alguna relación con el texto; la creación colectiva ofrece la posibilidad de que los actores puedan participar en la puesta en escena, proponer imágenes, proponer movimientos, etc. Y nosotros en el TEC hemos tenido la experiencia de que eso ha sido muy positivo ahora, si la obra la escribe alguien que no es escritor, obviamente la obra es un desastre⁴⁴⁵.

Buenaventura, con su experiencia en la escritura literaria y dramática, era el que mejor podía asumir en el grupo el papel de dramaturgo que en ocasiones se sumada a su función de director, actor o escenógrafo. En este sentido, el caso del TEC se diferenciaba de muchos grupos que sí realizaban un texto colectivo; por ejemplo, La Candelaria, que tuvo la experiencia de montar colectivamente las obras *Nosotros los comunes* (1972), *Ciudad*

⁴⁴² BUENAVENTURA y VIDAL, 2005. Op. Cit., p. 2.

⁴⁴³ En los programas de mano, afiches o boletines del TEC muchas obras aparecen como creación colectiva, es decir, la atribución de autoría en el montaje estaba señalada para todo el grupo; sin embargo, su existencia hasta cierto momento fue efímera, solamente quedaba el registro de la representación (años después se consolidaron elementos como el video que permiten conservar la obra). También, en los archivos publicitarios se establece la autoría del texto literario, en casi todos los casos, a Enrique Buenaventura. Con estos elementos se aclara la confusión que puede surgir frente a la autoría de las obras de creación colectiva en el caso del TEC que, aunque en la puesta en escena fueron creadas colectivamente, el texto literario es exclusivamente autoría de Buenaventura como dramaturgo y, por tal razón, las publicaciones siempre están atribuidas a su nombre.

⁴⁴⁴ BUENAVENTURA, Enrique. "Ensayo de dramaturgia colectiva". En: *Conjunto*, N° 43, La Habana, Casa de las Américas, (1980), p. 26.

⁴⁴⁵ ENTREVISTA a Enrique Buenaventura. En: PIEDRAHITA. Op. Cit. p. 77.

Dorada (1973), *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y *Los días que estremecieron al mundo*, merecedora del Premio Casa de las Américas en 1978; allí el director cumplía su función como organizador y coordinador y los actores como creadores de texto. Según Santiago García, es un trabajo en equipo en el que al director se le descarta como único creador y dictador.⁴⁴⁶

El director “ya no es el intermediario entre el texto y los actores, el trabajo de estudio destinado a su exclusividad ahora lo realiza el grupo completo”.⁴⁴⁷ En este sentido, se busca un distanciamiento de la tiranía y el autoritarismo del director, permitiendo la participación de todo el elenco en el proceso. En el caso del TEC, la función del director es estar “encargado de la totalidad”. Plantea Buenaventura: “su trabajo no es el de simple coordinador, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, no es cuantitativa, sino cualitativa”⁴⁴⁸. Es decir que, en la experiencia de Buenaventura y su colectivo, la participación y el papel del director siguen siendo muy importantes, pero permite una construcción recíproca con los actores.

Pasemos a definir los pasos utilizados en el método del TEC. En primer lugar, como se mencionaba anteriormente, el grupo parte de un texto que se estudia para entender su nivel lexicográfico y la forma específica de narrar del autor. Esta primera lectura saca a luz las “fuerzas sociales en pugna” que, a su vez, tienen una “motivación general”. Posteriormente, el colectivo pasa a realizar las improvisaciones por analogía⁴⁴⁹ que se encuentran relacionadas con los conflictos del texto y que además están motivadas por el “estimulo” que “determina la tarea del actor”. Estas improvisaciones arrojan unos núcleos que van a definir la división del texto según las unidades de conflicto⁴⁵⁰. El trabajo se realiza por comisiones

⁴⁴⁶ “Santiago García y el teatro latinoamericano: en busca de un lenguaje propio”. En: *Conjunto*. N° 15, La Habana, Casa de las Américas, (1973), p. 127. Entre Buenaventura y García siempre se generaron encuentros pero también polémicas que eran compartidas en los congresos y festivales del Nuevo Teatro. Uno de los debates fue compartido por Buenaventura en una Charla dictada en el teatro La Candelaria en 1981: “[...] “Santiago Sostenía que el grupo, a través de las improvisaciones podía producir el texto literario. Yo negaba esa posibilidad con el argumento de que los textos verbales que surgen en las improvisaciones tienen un carácter espontáneo, burdo y fragmentario, mientras el texto literario requiere una elaboración y una estructura”, estas posturas marcaron dos caminos diferentes en la creación colectiva. BUENAVENTURA, Enrique. “Charla dictada por Enrique Buenaventura, en La Candelaria, el 6 de junio de 1981”. En: *Teatro Experimental de Cali, 60 años*. Bogotá. Ministerio de Cultura, 2015.

⁴⁴⁷ VÁSQUEZ PÉREZ. Op. cit. p. 20.

⁴⁴⁸ BUENAVENTURA y VIDAL, 2005. Op. Cit. p. 81.

⁴⁴⁹ Según el autor, el texto sería una analogía de la vida social.

⁴⁵⁰ BUENAVENTURA y VIDAL, 2005. Op. Cit.

para que cada equipo dentro del colectivo tenga una función específica para el proceso creativo.

Según Piedrahita, a partir del montaje de *Soldados*, de Carlos José Reyes, el TEC realizó su primera experiencia de creación colectiva⁴⁵¹. Esta obra surgió a partir de la novela *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, y tiene como tema central la *Masacre de las bananeras*, en 1928. En la construcción de la obra participaron los actores Jorge Herrera, Guillermo Piedrahita, Sergio Gómez, Gilberto Ramírez. La asistencia de dirección fue realizada por Jacqueline Vidal y la dramaturgia por Enrique Buenaventura. Se presentó en Ecuador, México, Estados Unidos, Francia, Mónaco, España e Italia⁴⁵².

Sin embargo, durante la reelaboración de la cuarta y quinta versión de *Soldados* el colectivo del TEC se encontró con unos materiales históricos que les señalaron “aspectos extraordinariamente teatral”⁴⁵³: la denuncia en 1929 de un grupo de congresistas de la cámara de representantes, liderados por Jorge Eliecer Gaitán, frente a los acontecimientos sucedidos un año antes cuando murieron un grupo de huelguistas obreros en manos del ejército colombiano⁴⁵⁴. El montaje de *Soldados* fue presentado en la zona bananera y en uno de los foros los obreros manifestaron que ellos no veían una relación con la gran huelga de 1928⁴⁵⁵. Esta dinámica conllevó al grupo a emprender el proceso de montaje de una nueva obra: *La denuncia*; pieza en la que maduraron el método de creación colectiva a partir de una participación activa de todos los integrantes del grupo.

La obra *La Denuncia* fue estrenada en 1973 en el V Festival Internacional de Manizales. En 1977 fue presentada en una gira por Europa (Francia, Polonia y España) en el Festival de Artes Tradicionales de Rennes y en la temporada del Teatro de las Naciones en París junto con las obras *Soldados*, *Los papeles del infierno*, *Vida y muerte del Fantoche de Lusitania* y la *Orgía*⁴⁵⁶. Se publicó por primera vez en la revista española Primer Acto, dirigida por José

⁴⁵¹ PIEDRAHITA, 1996. Op. Cit., p. 58.

⁴⁵² Ibíd. p. 58.

⁴⁵³ “Cómo trabajamos en La denuncia. TEC”. *Conjunto*, N° 19, La Habana, Casa de las Américas, (1974), p. 82.

⁴⁵⁴ Ibíd. P. 82.

⁴⁵⁵ BUENAVENTURA, Enrique. “Ensayo de dramaturgia colectiva”. En: *Conjunto* N°43. La Habana, Casa de Las Américas, (1980), p. 19.

⁴⁵⁶ *Reseña del TEC*. Op. Cit. La obra *Soldados* recibió una buena crítica durante su presentación en el VIII Festival de Teatro Universitario de Nancy, Francia en 1971; el crítico alagó que una obra con apenas cuatro

Monleón⁴⁵⁷. Un año después la pieza apareció en la Revista cubana Conjunto⁴⁵⁸. En 1982 nuevamente se publicó en una recopilación de Pedro Bravo-Elizondo sobre teatro documental latinoamericano publicada por La Universidad Nacional Autónoma de México⁴⁵⁹. En 1997 en una recopilación de obras publicadas por Juan Gustavo Cobo Borda bajo el título de *Teatro inédito* de Enrique Buenaventura⁴⁶⁰. La última edición salió a la luz en el 2010 gracias a una conmemoración del Festival de Teatro de Cali⁴⁶¹. El texto fue escrito por Enrique Buenaventura, la puesta en escena fue dirigida por Helios Fernández, y el montaje fue una propuesta de creación colectiva. En el programa de mano, además del ensayo *El teatro y la historia*, también aparecieron algunos documentos sobre la Masacre de las Bananeras que fueron estudiados en el proceso de construcción de la obra, y un dibujo de Pedro Alcántara en la que aparece una mano apretando unos cadáveres en una máquina de moler que se convierten en monedas norteamericanas (ver figura 9).

La obra se desarrolla en dos escenarios: el congreso y el lugar donde se desarrolla la huelga. El primer escenario es el lugar donde Gaitán realiza la denuncia. Actúan cuatro representantes a la cámara y el presidente, unos a favor y otros en contra de la polémica desencadenada por Gaitán. En el espacio aparece una secretaria con varios archivos alusivos al proceso de la masacre y la huelga de los obreros desarrollada en diciembre de 1928. En el segundo escenario salen a escena los obreros y los líderes sindicales como Alberto Castrillón, quien había participado anteriormente en huelgas y congresos del Partido Socialista Revolucionario, los representantes del Gobierno como el General Cortés Vargas y el Gobernador y el representante de la United Fruit Company, Mister Brandshaw. La pieza teatral se divide también en dos partes: 1. El progreso (15 escenas) 2. La huelga (13 escenas). En la primera parte se narra la llegada de los empresarios estadounidenses que negocian con el presidente Rafael Reyes el monopolio del banano, a cambio de colocar a circular esta fruta,

actores, un estrado y los pocos cambios de vestuario “exhibe una admirable simplicidad teatral, que es muy poco frecuente”. KOPFERMANN, Emile. *Teatro*. N° 8. Medellín, (1972), p. 1.

⁴⁵⁷ *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* N° 163 – 164. 1973. p. 40 – 58. Junto con el texto de *La denuncia* también se publicó el ensayo *El Teatro y la historia* de Enrique Buenaventura y el texto *Cómo trabajamos en La denuncia* escrito por el colectivo del TEC.

⁴⁵⁸ *Conjunto*, N° 19. La Habana, Casa de las Américas, (1974).

⁴⁵⁹ *Teatro Documental Latinoamericano*. Universidad Nacional de México. México D.F. 1982. p. 31 – 98.

⁴⁶⁰ BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Bogotá. 1997. pp. 349 -414.

⁴⁶¹ BUENAVENTURA, Enrique. *La denuncia*. Cali, CITEB, Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010.

la multinacional estadounidense tendría el control del ferrocarril, el telégrafo, los muelles de Santa Marta y el comercio del banano, y de las tierras para cultivar. La idea de progreso es resumida en las palabras de Mister Herbert “¡Hemos metido nuestro brazo de hierro hasta lo más profundo de la selva! ¡Hemos convertido la pestilente manigua en suave y rumorosa bananera!”⁴⁶²; a cambio del cultivo y comercio del banano los empresarios estadounidenses prometían un desarrollo al país en términos de comunicaciones, transporte e industria. En la obra, cuando llegan los estadounidenses a Colombia deciden no contratar directamente con los obreros, sino a través de intermediarios que hacen contratos individuales, esto con el fin de evitar el pago de seguridad social y evitar que los trabajadores se organizaran colectivamente. En la segunda parte se muestra el desarrollo de la huelga, las peticiones de los huelguistas y las traiciones del gobierno y la multinacional que al final decide poner fin de la protesta a partir del asesinato de varios obreros y la persecución de líderes sindicales.

En el periodo que se desarrolla la masacre de las bananeras, era la época en la que estaba tomando fuerza la industria en Colombia y por ende la clase obrera se encontraba en gestación. Junto a este proceso llegaban las ideas de izquierda del socialismo, comunismo y anarquismo, en pleno auge de la Revolución Rusa. Había surgido el Partido Socialista Revolucionario (PSR) y se habían celebrado los primeros congresos obreros apoyados por movimientos sindicales internacionales. Líderes obreros como Ignacio Torres Giraldo, Alberto Castrillón, Raúl Eduardo Mahecha y María Cano, apoyaron las huelgas de petroleros y ferrocarrileros, así como la de las bananeras. En la obra se muestra todos estos aspectos históricos; no obstante, aunque la historia oficial presentó como responsables de la gran huelga de las bananeras a los líderes influenciados por el “comunismo bolchevique”, Buenaventura se interesó en demostrar que la huelga no tuvo una conciencia marxista – leninista detrás, es decir, fue más bien, un movimiento que se desarrolló al calor de los acontecimientos, sin una organización estructurada para desarrollarla, y por eso su cruel desenlace, pese a que en algún momento algunos líderes y movimientos obreros se vincularon. Al final, la obra deja una utópica esperanza:

⁴⁶² BUENAVENTURA, Enrique. *La denuncia*. Cali, CITEB, Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010. p. 29

Narrador 1: Así se sembraron en 1928
 Narrador 2: ...En la tierra abonada
 Con sangre de la zona bananera
 Narrador 1: ... Las semillas de nuestra clase obrera
 Representante 4° (actor 6) : Y las semillas de otra clase,
 De la clase de los industriales
 En la tierra abonada con sangre
 Y con empréstitos.⁴⁶³

Con este cierre, Buenaventura señala que los acontecimientos narrados sirvieron como una importante experiencia para la clase obrera que en adelante creó mejores estrategias para organizarse y movilizarse. Pero también sería el inicio de un nuevo periodo histórico en el país a través del ascenso de los liberales al poder que representaban los intereses de los industriales.

La denuncia es la primera obra donde el grupo pone a prueba los pasos del método de creación colectiva y todo el colectivo participa activamente en la construcción de la puesta en escena. En el proceso el TEC plantea que desarrollaron cuatro etapas: La investigación, la elaboración del texto, el montaje y la síntesis abierta del espectáculo y la relación de éste con el público.

Aparte de los textos literarios estudiados, como *La Casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en la primera etapa, el colectivo partió del texto de Gaitán titulado: *Lagrimas y Sangre, o, las matanzas en las bananeras: compilación de los debates en el congreso alrededor de la revisión de los procesos militares*. Posteriormente, continuaron estudiando algunos textos bibliográficos, principalmente los estudios de Ignacio Torres Giraldo, y documentos históricos, incluyendo las noticias de prensa sobre el tema, las memorias de Carlos Cortés Vargas y los anales de la Cámara de Representantes⁴⁶⁴. Según el colectivo, la confrontación de los documentos se realizó “desde el punto de vista de la ciencia histórica contemporánea: el materialismo histórico”. Se apoyaron también en historiadores e investigadores para el estudio del “neocolonialismo” en

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 77.

⁴⁶⁴ BUENAVENTURA, Enrique. *El teatro y la historia*. Op cit. p. 93. p. 81.

Colombia, específicamente a la intromisión económica estadounidense a través de multinacionales como la United Fruit Company.

Para la segunda etapa se creó una comisión de dramaturgia que recogió los elementos necesarios para que Enrique Buenaventura escribiera el texto. En este caso se partió de la siguiente hipótesis:

El gran movimiento popular dirigido por la clase obrera en formación, que tuvo su auge entre 1925 y 1928 fue absorbido por el movimiento reformista de la burguesía industrial (también naciente) que tuvo su culminación en 1930 con la caída de la hegemonía conservadora y produjo la *Revolución en marcha* de López Pumarejo. La burguesía industrial pactó el subdesarrollo con los terratenientes y con el capital norteamericano (a expensas del capital inglés) y la clase obrera logró ser reconocida como clase.⁴⁶⁵

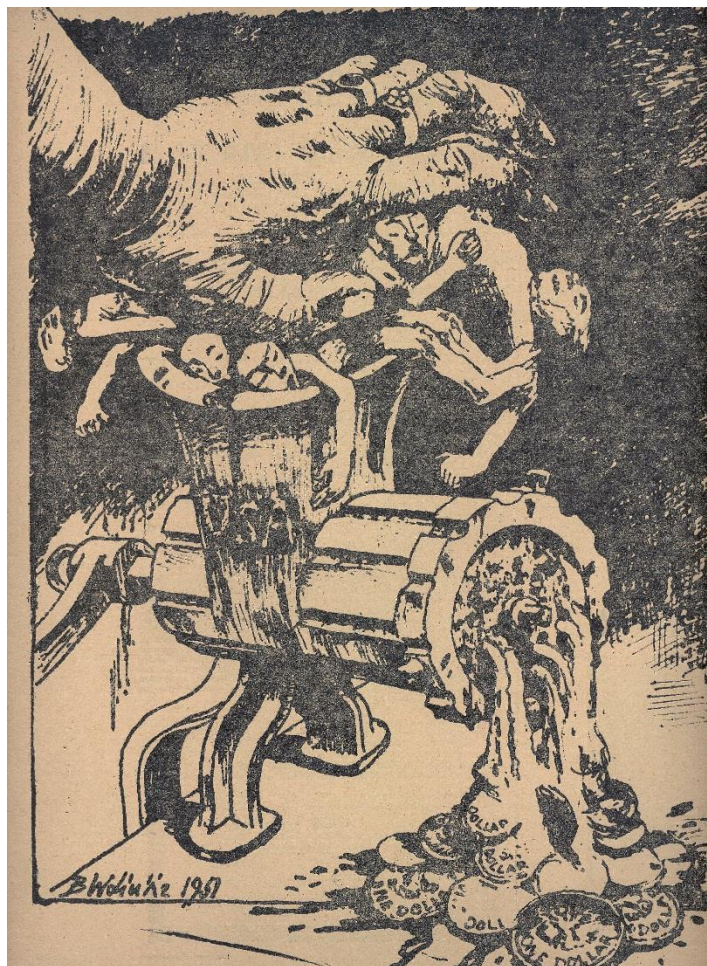
Según el método construido en ese momento por el TEC, las improvisaciones “no construyen el texto sino que lo critican”⁴⁶⁶, no obstante, en el momento de iniciar las improvisaciones no tenían una estructura total del texto, lo que generó problemas en el momento de construir el texto definitivo. Según el colectivo, el texto fue terminado por lo menos cuatro veces y después de ser sometido al análisis y a las improvisaciones se iba transformando. En la tercera etapa, la del montaje, fue donde salió el texto final pues, a través de las improvisaciones se criticaba el texto y se trasformaba, se incorporaba a un “nuevo lenguaje” y se convertía en “materia prima” (los actores en acción) para la elaboración del espectáculo⁴⁶⁷. La última etapa, comprendía un texto y un montaje abierto al público que se podía transformar a través de los foros y el dialogo con los críticos o espectadores que se relacionaban con la obra.

Figura 9 : Dibujo de Pedro Alcántara

⁴⁶⁵ Teatro Experimental de Cali. “Cómo trabajamos en La denuncia”. *Conjunto* N° 19. La Habana, Casa de las Américas, (1974), p. 82.

⁴⁶⁶ *Ibíd.* p. 82.

⁴⁶⁷ *Ibíd.* p. 84.



Fuente: CITEB, programa de mano de *La denuncia*, [1973]

Figura 10: Programa de mano de *La denuncia*.

LA DENUNCIA			
CREACION COLECTIVA			
	CONGRESO	PROGRESO	HUELGA
Gilberto Ramírez	Representante 1º	Comerciante	José Montenegro
Iván Montoya	General Cortés Vargas	General Reyes	General Cortés Vargas
Luis Fernando Pérez	Alberto Castrillón		
Sergio Gómez	Representante 2º	César Riascos y Arzobispo	César Riascos
Carlos Bernal	Representante 3º	Pequeño propietario	Jefe de la Oficina del Trabajo
Guillermo Piedrahíta	Representante 4º	Mr. Herbert	Mr. Brandshaw
Diego Vélez	Presidente del Congreso	Gobernador	Gobernador
Ricardo Duque	Ordenanza de Cortés Vargas	Policia y agiotista	Oficial del ejército
Jaime Cabal	Uno de las barras	Contratista de la United Fruit Company	Comerciante
Diego Piñeiros	Gerónimo Fuentes	Peón	Huelguista
Oscar González	Uno de las barras	Padre Angarita	Huelguista
Helios Fernández			Soldado
Nicolás Buenaventura			Niño
Joana A. Sánchez			Niña
Aída F. Pérez			Niña
Marcela Fernández			Niña
Gladys Garcés	Secretaria	Secretaria	Secretaria
Nelly Delgado	Enfermera	Primera dama y viuda de Dávila	Viuda de Dávila
Liber Fernández	Una de las barras	Obrera y mujer joven	Huelguista
Yolanda Acosta	Una de las barras	Obrera y mujer vieja	Huelguista
Aida Fernández	Narrador 1º	Narrador 1º	Huelguista
Jacqueline Vidal	Narrador 2º	Narrador 2º	Huelguista
OBRAS DE LA DENUNCIA			
Enrique Buenaventura	— Dramaturgo		
Helios Fernández	— Director		
Talleres del TEC	— Música - Escenografía - Vestuario - Utería - Fotografía		
Jonás Orozco	— Electricista		
Pedro Alcántara	— Programa - Afiche		
Germán Cobo	— Arquitecto de la sala del TEC		

Fuente: CITEB, programas de mano, [1973]

4.5.2. Historia de una bala de plata

En 1980 Enrique Buenaventura recibió el premio Casa de las Américas, en la categoría de teatro, por la pieza *Historia de una bala de plata*. La obra es publicada en el mismo año en la Habana y el TEC es invitado a presentar la pieza por diferentes lugares de la isla cubana. La obra contiene referentes históricos que describe el proceso de intromisión estadounidense en las Antillas. Después de la Guerra de Sucesión, en Galvestón, un pueblo al sur de Norteamérica, Smith, quien planea convertirse en el Rey del azúcar, emprende un plan para extender sus dominios económicos a una isla del caribe dominada por el imperio francés, escenario también de disputas entre los ingleses y españoles. La obra inicia con la

persecución de Louis Poitié, convertido luego en el Generar Jones, un afrodescendiente que había peleado en la guerra y es perseguido por el Ku Klux Klan acusado de matar a un “blanco”. Smith lo libera y lo lleva a la isla para convertirlo en emperador. En la Isla todavía existía la esclavitud y se mantenían los privilegios para los colonos, mientras los cimarrones resistían en un palenque gobernado por el Rey Yoffre. Smith pronto hace correr la leyenda de Jones que solo puede morir con una bala de plata conjurada. Con su dinero moviliza gran parte de la isla y rápidamente vincula a varios personajes en sus intereses de lograr la independencia para que Estados Unidos pueda entrar libremente a producir el azúcar. Rápidamente salen a luz alianzas inesperadas, los cimarrones con los ingleses, los pardos con los negros rebeldes, los mandingas con Jones; cada grupo en búsqueda de sus propios intereses, una muestra de la génesis de guerra que se produjo en las independencias del Caribe americano.

Detrás del conflicto teatral de la obra Buenaventura deja ver la resistencia colectiva de los esclavos rebeldes, la lucha social, pero también revela los intereses de diferentes sectores que buscaban preservar ciertos privilegios tras el proceso de independencia, una realidad de la historia de emancipación de los pueblos americanos. También, con su tono poético, el autor refleja su estilo brechtiano en las canciones, logrando como nunca un efecto de distanciamiento y extrañamiento, propio del estilo épico.

El proceso de creación de la obra surgió a partir del estudio de unos poemas de Nicolás Gillén para el montaje de una representación que llamaron *Cantaliso*. De allí nació la idea de realizar un montaje teatral relacionado con la historia del Caribe⁴⁶⁸. Al iniciar la investigación ya se contaba con la obra *La tragedia del rey Cristophe*, que también trataba sobre la independencia de una de las islas del Caribe, y con la primera versión de *Historia de una bala de plata* que había sido escrita para un taller organizado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) en Venezuela. Se creó una comisión “cultural” encargada de estudiar los textos literarios sobre el tema. En efecto, entre las obras literarias estudiadas se encontraban *El reino*

⁴⁶⁸ El grupo quería montar una trilogía del Caribe. La primera obra dio como resultado la creación de *Historia de una bala de plata* en donde se trata el tema de la penetración norteamericana. En la segunda obra buscaban mostrar “el establecimiento de una de las dictaduras dejadas en el poder por los marines y la tercera estaría constituida por la historia de la primera derrota del imperialismo en el caribe y la consolidación del socialismo en América”. PIEDRAHITA, Guillermo. Acerca de la Historia de una bala de plata, La trilogía del Caribe. En: BUENAVENTURA, Enrique. *Historia de una bala de plata*. Cali, CITEB, 2013. p. 127

de este mundo de Alejo Carpentier, *La tempestad de Shakespeare*, *Humanismo Burgués y humanismo proletario* de Aníbal Ponce, *Cimarrón* de Miguel Barnet y *El emperador Jones* de O'Neill. La comisión de historia, por su parte, se encargó de investigar sobre la Guerra de Sucesión norteamericana y el momento histórico “en que se dan las condiciones para la penetración del capital norteamericano en el Caribe”, el auge de los movimientos de independencia frente al imperio francés, y la respuesta de los cimarrones y los Palenques frente a la esclavitud⁴⁶⁹.

Siguiendo la estructura planteada en el método de creación colectiva para el montaje de *Historia de una bala de plata*, el grupo partió de un tema que Buenaventura define como “un texto que funciona como propuesta de montaje”. Según el autor, el texto puede ser “literario” o no, puede estar conformado por un escrito periodístico, una selección documental, etc⁴⁷⁰. Ese texto en las improvisaciones se va transformar con las diferentes propuestas que se realicen y con las discusiones que se presenten en el grupo. Luego establecieron la hipótesis que, en el caso de esta obra “se trata del neocolonialismo, el cual empieza juntamente con la independencia. Esta independencia coincide con la conversión de USA en un imperio que empieza su expansión en el Caribe”⁴⁷¹.

El siguiente paso para la construcción de la obra consistió en encontrar el *mitema*⁴⁷², definido por el autor como el elemento nuclear y central que está presente en todo el espectáculo, destaca las relaciones entre acontecimientos y personajes, desata los conflictos y las fuerzas en pugna⁴⁷³. Para el mitema también se elaboró una hipótesis, que en este caso giraba en torno a la identidad⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ Ibíd. p. 128.

⁴⁷⁰ BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)*. Teatro Experimental de Cali, 1985. p. 7.

⁴⁷¹ BUENAVENTURA, Enrique. *La materia prima del teatro*. En: *Historia de una Bala de plata*. Cali, CITEB, 2013. p. 106.

⁴⁷² El concepto de Mitema es tomado por Buenaventura de Lévi-Strauss, quien define que en el relato mítico hay una cadena de acontecimientos que llama “Mitemas”. BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)*. Op. Cit. p. 9

⁴⁷³ Ibíd. p. 10.

⁴⁷⁴ BUENAVENTURA, Enrique. *La materia prima del teatro*. Op. Cit. p. 107.

En la construcción de la obra, la comisión de dramaturgia trabajó con Buenaventura para construir la “estructura profunda”⁴⁷⁵, también llamada intriga porque contiene una trama y un argumento, “es ya un texto que funciona como hipótesis de trabajo y en él están organizados los conflictos en una secuencia temporal”, los acontecimientos fueron organizados en torno al mitema⁴⁷⁶. La otra estructura que surgió en el proceso de montaje fue la estructura expresiva compuesta por los textos (verbal, kinésico y proxémico).

4.6. Enrique Buenaventura un “hombre de teatro”

En 1975, Enrique Buenaventura se vinculó a la Universidad del Valle, a la Facultad de Humanidades, estando de rector Álvaro Escobar Navia. Inicialmente se creó el Taller de teatro al que se vincularon como profesores Guillermo Piedrahita y Helios Fernández. En 1977, Buenaventura recibió el Doctorado Honoris Causa en letras y se posesionó como profesor titular de la universidad. En 1978, junto con Carlos Vásquez, presentaron el *Proyecto del plan de estudios-Escuela de Teatro (Licenciatura en Teatro)*, ante el Instituto para el Fomento de la Educación Superior, ICFES, aprobado anteriormente por el Consejo Directivo de la Universidad del Valle, mediante la resolución 368 de julio 27 de 1978; un proyecto pionero en Colombia. Al plan se le concedió licencia de funcionamiento a partir de 1979 por parte de la universidad y en 1982 el ICFES aprobó oficialmente el programa de Licenciatura en Teatro⁴⁷⁷.

El plan de estudios presentado por los profesores Buenaventura y Zawadski contenía una propuesta innovadora en el modelo curricular de la enseñanza teatral en Colombia. En este sentido, se establecieron tres ciclos para el proceso de formación: El primero, constituido por talleres y clases teóricas; el segundo, conformado por actividades de montaje e investigación; y el tercero, compuesto por el trabajo de grado y la práctica docente. Lo interesante del proyecto es que se proponían varias materias de historia del teatro, seminarios de teatro colombiano, cursos de semiología, epistemología y psicoanálisis, así como talleres de expresión corporal y de música⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ El concepto de “estructura profunda” es tomado de Chomsky. BUENAVENTURA, Enrique. *Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)*. Op. Cit. p. 109.

⁴⁷⁶ BUENAVENTURA, Enrique. *La materia prima del teatro*. Op. Cit. p. 110.

⁴⁷⁷ CARDONA GARZÓN. Op. Cit., p. 133.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, p. 134 – 135.

En la década de 1950 Buenaventura había ayudado a crear un nuevo plan de estudios en la Escuela Departamental de Teatro y, en cierta medida, influyó en la creación de otras escuelas a nivel nacional en centros de estudios artísticos y universidades. Con sus obras, sus aportes teóricos y metodológicos, sus debates en revistas, periódicos, festivales y congresos, ayudó a consolidar el campo teatral y demarcó un nuevo rumbo en la dramaturgia nacional y latinoamericana. Empero, sus intenciones siempre estuvieron encaminadas a establecer un grupo, en este caso el TEC, que pudiera funcionar como laboratorio de sus investigaciones, en la vía de la creación colectiva. También tuvo el sueño de fortalecer la agremiación teatral, sobre todo a partir de la CCT; no obstante, aun con la fuerza política y social que tomó el Nuevo Teatro en la década de los setenta, las divergencias políticas entre los diferentes grupos no permitieron consolidar un proceso organizativo que unificara a todo el movimiento teatral. Pese a las constantes contrariedades de la época, que nos demuestra que la historia no es lineal y homogénea, Buenaventura dejó una huella imborrable en la historia del teatro contemporáneo junto a un grupo de artistas e intelectuales que demarcaron un nuevo rumbo de la dramaturgia en el país.

Para Bourdieu “el intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político en el nombre de la autonomía y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes”⁴⁷⁹. En el decenio de 1970 el campo del teatro había alcanzado la autonomía con respecto al poder del estado. El movimiento teatral había logrado consolidar un público más o menos constante y generaba dinámicas de autogestión para la representación y creación de las obras. En ese contexto, Buenaventura creó la legitimidad ante los artistas e intelectuales del momento, y sobre todo, frente a los agentes del campo teatral. Tenía toda la autoridad otorgada al interior del campo para debatir, proponer y formar las nuevas generaciones de actores y dramaturgos. No obstante, al interior del mismo campo también se generaron divergencias frente a la propuesta de Buenaventura y el TEC, sobre todo de parte de los colectivos universitarios y de grupos cercanos al MOIR. Pese a esto, en la historia cultural colombiana el dramaturgo Enrique Buenaventura ha dejado una obra enorme que lo cataloga como un hombre de teatro.

⁴⁷⁹ BOURDIEU, 1995. Op. Cit., p. 198.

CONCLUSIONES

La génesis del campo teatral y cultural colombiano inició a mediados del siglo XX. La consolidación se generó en la siguiente década cuando el intelectual y artista asumió un compromiso frente a la transformación social. La formación de grupos independientes, surgidos a partir de la censura estatal, aceleró la búsqueda de la autonomía del campo teatral. A medida que el campo logró más autonomía en relación con el campo de poder político, también adquirió el manejo de sus propias reglas artísticas que marcaron la legitimidad de ciertos agentes al interior del campo.

El resultado de esta investigación permitió determinar el proceso de formación del campo teatral en Colombia a partir del estudio de la obra de Enrique Buenaventura y el TEC, determinando las relaciones con intermediarios culturales y artistas e intelectuales de la época. Así mismo, se demostró que la dinámica del campo teatral responde también a los cambios generados en otros campos como el político y el económico.

La emergencia del teatro moderno en Colombia, hacia mediados del siglo pasado, así como la consolidación de un tipo artista teatral autónomo, es el resultado de las transformaciones que se estaban generando en el contexto histórico de la época. Las ideologías dominantes en el periodo de la posguerra, las vanguardias artísticas, las traducciones y publicaciones de pensadores clásicos y contemporáneos, los debates académicos; luego la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, la ruptura Chino-Soviética, el Mayo del 68, los movimientos juveniles, las diferentes ideas de izquierda y las revistas, festivales y eventos culturales en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos tuvieron una relación directa o indirecta con los cambios en la vida cultural e intelectual en el país.

En el espacio nacional, comenzamos con un periodo caótico llamado La Violencia, pasamos por una dictadura y terminamos con la instauración del Frente Nacional, un pacto burocrático bipartidista; una época en la que surgieron diversos grupos guerrilleros, se intensificó la represión y la censura estatal y germinaron una variedad de ideologías que propugnaban una transformación social a través del proceso revolucionario. El inminente crecimiento de las

ciudades originó la creación de nuevas sociabilidades y circuitos culturales, a su vez la oferta académica en las universidades se amplió debido al aumento de la cobertura en el marco del incremento demográfico de las urbes. Además, para la época, se crearon las primeras escuelas profesionales en las diferentes artes, lo que generó, ya no un artista aficionado, sino un artista especializado que conllevó con más razón a su autonomía.

La autonomía, en primer lugar, se caracterizó por un distanciamiento de los partidos políticos tradicionales, y un acercamiento a otras vertientes de izquierda que propugnaban un cambio revolucionario. En segundo lugar, la adopción del compromiso político conllevó a muchos intelectuales y artistas a un proceso de independencia por la expulsión o censura por parte de las instituciones estatales. El artista en adelante se sintió con la libertad de poder expresar en sus representaciones las ideas de cambio frente a los modelos oficiales establecidos. En este sentido, no sólo surgieron publicaciones independientes, también festivales, salas de teatro, foros, cine-clubs y espacios de tertulia que consolidaron un amplio grupo perteneciente al mundo académico, pero también a espacios populares cercanos a las organizaciones de izquierda que incentivaban la lucha revolucionaria a través del arte. Al interior del campo cultural se establecieron las características de un intelectual y artista dominante que utilizaba principalmente su arte por una transformación social y en contra del sistema político imperante. Sin embargo, estos sujetos y colectivos mantuvieron, en muchos casos, su dependencia estatal a través de la vinculación a centros académicos o con la subvención por parte de los gobiernos locales o nacionales de publicaciones o actividades de difusión como festivales, congresos o foros. Otros sectores, por el contrario, lideraron mecanismos de autogestión y autoformación que permitieron consolidar el movimiento independiente. También, se generaron divergencias al interior del campo, relacionadas con las pugnas de los diferentes grupos de izquierda que utilizaron el arte como herramienta para sus proyectos políticos.

El campo teatral presentó una transformación gracias a la creación de las primeras escuelas de teatro que generó una profesionalización y especialización de los actores, dramaturgos y directores. De esta manera, si antes teníamos la visita de compañías extranjeras, a mediados del siglo XX comienzan a germinar los primeros colectivos artísticos que van a encontrar su medio de difusión a través de los festivales de teatro organizados en Bogotá. Posteriormente,

tomó fuerza el teatro universitario, pues algunos dramaturgos emergentes se vincularon a las universidades y surgieron otros grupos al interior de estas, algunos de ellos bastante politizados. Finalmente, hacía de la década de 1970 se consolidaron los teatros independientes que formaron su propia agremiación, la CCT, que entró en debate con algunos grupos universitarios que priorizaban la política sobre la estética, es decir, utilizaban el teatro como panfleto y no se preocupaban por la calidad en los procesos de montaje.

En ese contexto el TEC desarrolló tres etapas que se demarcaron en la investigación. La primera corresponde a la creación de la Escuela Departamental de Teatro en donde se indagó en el método de Stanislavski, son llevadas a escena las primeras obras de teatro clásico y se realizó el montaje de un teatro que representaba las tradiciones populares. El segundo momento, se delimita con la creación del Teatro Escuela de Cali, grupo profesional patrocinado por Bellas Artes. A partir de allí el grupo comenzó a representar las primeras obras de Enrique Buenaventura y se posiciona con un reconocimiento nacional e internacional. Finalmente, la expulsión del TEC generó la independencia del grupo y la conformación del Teatro Experimental de Cali, periodo en el cual el colectivo se encaminó hacia la creación colectiva como método de montaje.

También, delimitamos tres etapas en la evolución de la propuesta teatral de Enrique Buenaventura. Primero, el periodo formativo en el que busca las bases para construir un nuevo teatro nacional. Segundo, el periodo de compromiso, con una influencia más marcada del teatro épico de Brecht y del teatro absurdo, en donde se genera el proceso creativo de algunas obras relacionadas con los problemas sociales del país. En el tercer momento, Buenaventura colocó el énfasis de sus investigaciones en la vía del método de creación colectiva y profundizó en otros campos como la semiología, la antropología y la lingüística para la construcción de sus obras.

En su formación y ejercicio como artista, Buenaventura se caracterizó, sobre todo, por generar polémica en los diferentes espacios académicos o culturales. En cierto momento se decidió por un teatro combativo, anti-imperialista y consecuente con la transformación social, pero sin abandonar la investigación y la calidad estética en sus creaciones dramáticas y puestas en escena. Marcó entonces, una independencia del estado, sin abandonar sus relaciones académicas con espacios institucionales como la Universidad del

Valle. En este sentido, aunque su obra plantea una crítica frente al Estado, en algunos momentos, las mismas instituciones oficiales mantuvieron su reconocimiento a partir de publicaciones y premios. Mantuvo, también, una conexión constante con grupos y pensadores de izquierda, participó en eventos nacionales e internacionales y escribió en las principales revistas de difusión del teatro latinoamericano de la época.

Así, esta investigación ha pretendido llenar una serie de vacíos en relación con la vida y obra de Enrique Buenaventura y su relación con la consolidación del campo teatral en Colombia. La innovación en este caso, se resalta en una narración construida a partir de la indagación de un amplio universo de fuentes documentales que generaron otro tipo de miradas frente a los fenómenos desarrollados durante la época. Empero, también señalamos algunos aspectos que no fueron resueltos y que seguramente serán abordados posteriormente en otros trabajos.

En primer lugar, la ausencia de fuentes directamente relacionadas con el público asistente a las obras de teatro es una problemática que, sin duda, marca un vacío, no sólo en esta, sino en otras investigaciones de la historia del teatro en Colombia. Apenas se pueden hacer algunos acercamientos a través de la prensa que no constituyen una fuente muy confiable en este sentido, pues los críticos eran, más bien, intermediarios culturales, que legitimaban o señalaban las representaciones teatrales de la época. Quizás una buena herramienta de análisis son las entrevistas de sujetos que en la época asistieron a las diferentes actividades culturales, aunque faltarían algunos soportes documentales menos dependientes de la inestabilidad de la memoria que se encuentran en las fuentes orales. Queda entonces la incertidumbre por los datos estadísticos de asistencia, el tipo de público y la respuesta de éste frente a la obra observada.

En segundo lugar, es pobre el estudio y las fuentes existentes frente a otros grupos que no eran hegemónicos y no pertenecían al Movimiento del Nuevo Teatro colombiano. La abundante producción de ciertos grupos y la intención de algunos artistas por conservar los archivos de sus teatros han generado que las investigaciones estén centradas en grupos como el TEC o La Candelaria de Bogotá. En este caso, también, la historia oral nos ayudaría a reconstruir algunas huellas de esos artistas y colectivos que han sido olvidados y borrados de la historia del teatro nacional.

Por último, quedan los enormes interrogantes frente a la transformación del campo teatral después de la década de 1980, sobre todo con la consolidación de las escuelas de teatro en las universidades y con el regreso al teatro comercial. ¿Cuál fue la posición de Buenaventura y del TEC frente a estas transformaciones? y ¿Cuáles serán las características de las nuevas obras y representaciones del colectivo en el marco de los cambios culturales posteriores? Son preguntas que abrirán el debate para futuras investigaciones interdisciplinarias, no solamente sobre Enrique Buenaventura y el TEC, sino también, sobre el teatro y el arte nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Orales

ENTREVISTA con Gilberto Martínez. Director de la Casa del Teatro, Medellín, diciembre de 2015.

ENTREVISTA con Guillermo Piedrahita. Profesor de Bellas Artes, Cali, octubre de 2011.

ENTREVISTA con Hilda Ruiz. Actriz del TEC. Cali, 15 de diciembre de 2016.

ENTREVISTA con Jacqueline Vidal. Directora del TEC. Cali. 1 de diciembre de 2011.

ENTREVISTA con Mario Cardona. Profesor de la Universidad de Antioquia, Medellín, diciembre de 2015.

ENTREVISTA con Mario Yepes. Profesor de la Universidad de Antioquia, Medellín, diciembre de 2015.

ENTREVISTA con Nicolás Buenaventura. Hijo de Enrique Buenaventura, Cali, 28 de enero de 2015.

ENTREVISTA con Patricia Ariza, directora de la CCT, Bogotá, junio de 2012.

Archivos

ARCHIVO BELLAS ARTES. Cali.

ARCHIVO CASA DEL TEATRO, Biblioteca Gilberto Martínez. Medellín.

ARCHIVO CENTRAL UNIVERSIDAD DEL VALLE. Historia Laboral de Enrique Buenaventura. Cali.

ARCHIVO DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO LA CANDELARIA. Bogotá.

ARCHIVO DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL ENRIQUE BUENAVENTURA (CITEB). Cali.

ARCHIVO DE LA CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO.

ARCHIVO PERSONAL DE MARIO CARDONA.

Periódicos

DIARIO OFICIAL. 1949

EL PAÍS. Cali.

EL TIEMPO.

EL CRISOL. Cali. 1968.

DIARIO OCCIDENTE.

EL SIGLO. Bogotá.

EL ESPECTADOR. Bogotá.

Revistas

CONJUNTO. 1964 – 1980

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEV

TEATRO. 1971 – 1980

TRAMOYA

POLIGRAMAS

Publicaciones De Enrique Buenaventura

BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Jacqueline. “Apuntes para un método de creación colectiva”. En: *Teatro*, N° 9. Medellín, Casa de las Américas, (1972).

BUENAVENTURA, Enrique. *Historia de una bala de plata*. La Habana, Casa de las Américas, 1980.

_____ *Los papeles del infierno y otros textos*. México, Siglo XXI, 1990.

_____ *Máscaras y ficciones*. Cali, Universidad del valle, 1992.

_____ *Teatro*. Bogotá, Tercer Mundo. Bogotá, 1963.

_____ *Teatro*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

_____ *Teatro inédito*. Biblioteca familiar presidencia de la república, imprenta de

Colombia. 1997.

_____ *La denuncia*. Cali, CITEB, Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010.

_____ *Poemas y cantares*. Medellín, Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, 2004.

_____ *Anti-íntimo, opus 1*. Cali, CITEB, 2005.

_____ *Diario de trabajo*. Centro de investigación teatral Enrique Buenaventura (CITEB), Biblioteca departamental Jorge Garcés Borrero, Universidad del Valle. Cali. 2004.

_____ “La dramaturgia en el Nuevo Teatro”. *Estudios Marxistas*, N° 23 (1982).

_____ “El monumento”. En: *Mito*, 1955-1962. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1975.

_____ “Teatro y Cultura”. En: *Conjunto*, N° 11. La Habana, Casa de las Américas, (1971).

_____ ” El Menú”. En: *Conjunto* # 10. La Habana, (1971).

_____ “El matrimonio”. En: *Antología del cuento colombiano*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1959.

_____ “Ensayo de dramaturgia colectiva”. En: *Conjunto*, N° 43, La Habana, Casa de las Américas, (1980),

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ACEVEDO TARAZONA, Álvaro. “¿Revolución cultural en Colombia? Impresos y representaciones, 1968 -1972”. En: *HISTORELO*, Vol 5, N° 10. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (2010).

_____ *Memorias de una época: El movimiento estudiantil en Colombia en los años sesenta y setenta del siglo XX*. Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2016.

ALAPE, Arturo. *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Bogotá, Planeta, 1999.

ALDANA CEDEÑO, Jannetth & MENESES DUARTE, Cristian Steven. *Los colectivos experimentales en la experiencia del teatro moderno en Colombia*. Becas de Investigación teatral 2012. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012.

ALDANA, Janeth. “Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo”. En: *Revista colombiana de sociología* N° 30. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, (2008).

_____. “Desarrollo del teatro moderno en Colombia: Los grupos experimentales entre 1940 y 1960”. En: *AISTHESIS*, N° 53. Pontifica Universidad Católica de Chile, (2013).

ANTEI, Giorgio. “Teatro Colombiano: Una interpretación”. En: *Las Rutas del Teatro*. Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

ARCHILA, NEIRA, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Centro de Investigación. 2018.

ARCILA, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia, actividad creadora y política cultural*. Bogotá, CEIS, 1983

ARIZA, Nohora Patricia; PARDO, Jorge Manuel y REYES, Carlos José. *Hitos del teatro colombiano del siglo XX*. Bogotá, Alcaldía mayor de Santa Fe de Bogotá, 1999.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. España, Edhasa, 1978.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1995.

BARUN, Herbert. *Los mundos del 9 de abril, o la historia vista desde la culata*. En: *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín, La carreta Histórica, 2007.

BERMÚDEZ, Héctor Fabio. *Nicolás Buenaventura Alder. Semblanza (1918-2008)*. Tesis. Universidad del valle. 2012.

BETANCOURT MORALES, Andrés. *Étude génétique de Un réquiem por el padre Las Casas et Seis horas en la vida de Frank Kulak (La encrucijada) d' Enrique Buenaventura*. Thèse de doctorat en études théâtrales. Université Sorbonne Nouvelle Paris III. 2016.

_____. *Génesis del incipit: sobre el parlamento inicial de Un réquiem por el padre Las Casas de Enrique Buenaventura*. Versants. (2012).

BOCANEGRA ACOSTA, Henry. “Los maestros colombianos como grupo de presión, 1958 – 1979”. En: *Revista Diálogo de saberes*. N° 30. Bogotá, Universidad Libre, (2009).

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

_____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995

- BRECHT, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.
- BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.
- CAICEDO, Andrés. *El atravesado*. Bogotá, Norma, 1997.
- CARDONA GARZÓN, Mario. *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2011.
- COLLAZOS, Oscar. “Política y otras confusiones”. En: *Teatro*, N° 7. Medellín, (1971).
- CUADERNOS DO TEATRO LATINO-AMERICANO 1. FUNDACEN. Rio de Janeiro. 1988.
- CÉSPEDES GARZÓN, Francisco. *Enrique Buenaventura: teatro*. En: *Revista iberoamericana*, Vol. 48, N° 118-119. España, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1982.
- CHÁVEZ, Marcos Fidel. *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali*. 1984
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- CORAL ROJAS, Verónica. “La construcción del victimario en Enrique Buenaventura: una reflexión en torno a la construcción del victimario en la memoria histórica colombiana”. En: *Revista Cultura Investigativa Medellín*, Universidad San Buenaventura (2013), pp. 52 – 66.
- DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro. 1947-1970*. Barcelona, Paidós, 1988.
- De TORO, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Galerna. Buenos Aires. 1987.
- DOSSE, Francois. *El arte de la biografía. Entre la historia y la ficción*. México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- DURÁN CHARRIA, Jesús Mauricio. *Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955 - 1973. El caso de La trampa de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali. Universidad del Valle. 2013.
- ESCOBAR VIDAL, Martín Julián. *Una aproximación a la biografía intelectual de Luís Enrique Osorio. Colombia, 1916 -1966*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2016.
- ESSLIN, Martín. *El teatro del absurdo*. España, Seix Barral, 1996.

GALINDO CARDONA, Yamid. “Cali de película: una historia en pantalla gigante durante el siglo XX”. En: *Historia de Cali siglo XX*. Tomo III Cultura. Universidad del Valle. Cali, 2012.

GÁLVEZ ACERO, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid, Taurus, 1988.

GARCÍA, Santiago. “Teatro, éxodo y país”. En: *Éxodo, patrimonio e identidad*. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2001.

GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. “Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura”. *Revista de Estudios Culturales*, Volumen 28, Número 2. (2014).

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, Casa de las Américas, 1978.

GOMEZ, Ana María. “Museo de Arte Moderno La Tertulia. 1968 – 1990”. En: *Historia de Cali siglo XX*. Tomo III Cultura. Cali, Universidad del Valle, 2012.

GÓMEZ ECHEVERRI, Nicolás. “Lucy Tejada, obra temprana”. En: *Historia de Cali siglo XX*, tomo III, cultura. Cali, Universidad del Valle, 2012.

GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1986.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012.

GONZÁLEZ, Miguel. *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX*. Cali, Secretaría de Cultura y Turismo de Cali. 2005.

HOBBSAWM, Eric J. “El marxismo hoy: un marxismo abierto”. En: *cuadernos políticos*, número 36, México, (1983).

HOLGUÍN PEDROZA, Jorge Albeiro y REYES SANABRÍA, Miguel Ángel. *Militancia urbana y accionar colectivo del M-19 en Cali, (1974 -1985). Un enfoque teóricamente situado*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2014.

HUGHES-ZARZO, Megan. “Descubriendo los hilos de las marionetas: La influencia del teatro épico en La trampa de Buenaventura”. En: *Estudios de Literatura Colombiana*. No. 16, (2005).

JARAMILLO, María Mercedes. *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1992.

_____ “El legado de Enrique Buenaventura”. En: *Revista de Estudios Sociales*. Bogotá, Universidad de los Andes. N° 17.

JOAQUI ORDOÑEZ, Ely Cristina. *Los papeles del infierno (1968). Los rostros de la violencia en Enrique Buenaventura*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en Historia. Cali, Universidad del Valle, 2017.

LAMUS OBREGÓN, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá. Luna Libros, 2010.

LLANO PARRA, Daniel. *Enemigos públicos: contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*. Medellín, Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015.

LOAIZA CANO, Gilberto.” El recurso biográfico”. En. *Historia Crítica*, N° 27. Bogotá, Universidad de los Andes, (2004).

LOAIZA CANO, Gilberto. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali. Universidad del Valle. 2014.

MARÍN COLORADO, Paula Andrea. *Eco (1960 – 1982) y las dinámicas del campo literario colombiano de mitad del siglo XX*. En: *Lingüística y Literatura*. N° 66. (2014).

MEDINA G. Carlos. *Crónicas de violencia*. Bogotá, publicado por el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos, 1983.

MEDINA GALLEGU, Carlos. *FARC – EP Y ELN. Una historia política comparada (1958 – 2006)* Tesis para optar por el título de Doctor en Historia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

MEDINA, Medófilo. *La resistencia campesina en el sur del Tolima. Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín, La carreta Histórica, 2007.

MONLEÓN, José. *América Latina: Teatro y Revolución*. Editorial Ateneo. Caracas. 1978.

MUÑOZ BURBANO, Carmen Cecilia. *Institucionalización de la formación artística*. En: *Historia de Cali siglo XX. Tomo III Cultura*. Cali, Universidad del Valle, 2012.

ORDOÑEZ, Luis Aurelio. *Mataron a Jalisco, 26 de febrero el día que todo estuvo a punto de estallar*. Cali, Universidad del Valle, 2011.

PARDO, Jorge Manuel. *Teatro Colombiano contemporáneo*. Bogotá, Tres Culturas Editores, 1985.

PALACIOS LEÓN, Paulo César. “El Teatro La Mama y el M-19, 1968 – 1976”. En: *Historia y sociedad*, N° 17, (2009).

PALACIOS, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875-1994*. Bogotá, Norma, 2003.

PARRA SALAZAR, Mayra Natalia. *A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 – 1975)*. Medellín, Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. 2015.

PÉCAUT, Daniel. *De las violencias a la Violencia. Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Medellín, La carreta Histórica, 2007.

_____. *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003.

PIEDRAHITA NARANJO, Guillermo H. *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Cali, Corporación Colombiana de Teatro, 1996.

_____. *La dramaturgia de Enrique Buenaventura y sus relaciones con la narrativa colombiana*. Informe parcial de investigación. Cali, Universidad del Valle, 1996.

RAMIREZ, Lina. “El gobierno de Rojas Pinilla y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación popular”. En: *Historia Crítica*, N° 22. Bogotá, Universidad de los Andes, (2001

REYES, Carlos José; Watson espener, Maida . *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

REYES, Carlos José. “La creación Colectiva: una nueva organización interna”. En: *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. La Habana, Centro de investigaciones literarias Casa de las Américas, 1978.

_____. “Cien años de teatro en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, Planeta. 1989.

_____. “El teatro en Colombia en el siglo XX”. En: *Credencial Historia*. Edición 198. Bogotá. 2006.

_____. “Una historia del teatro Colombiano”. En: *Tramoya* #15, México. Abril-Junio 1979.

_____. “el teatro de Enrique Buenaventura”. En *Teatro inédito*. Bogotá, Imprenta nacional de Colombia, 1997.

_____. *De viva voz, ensayos críticos de teatro*. Cali, Homenaje del X Festival Nacional Universitario ASCUN 50 años y USC, 2007.

RESTREPO, Luis Antonio. *Literatura y pensamiento. 1946-1957*. En: Nueva Historia de Colombia. Tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989.

RIZK, Beatriz J. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México, Gaceta, 1991.

SÁNCHEZ G., Gonzalo. *Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas*. En: Pasado y presente de la violencia en Colombia. Medellín, La carreta Histórica, 2007.

SERNA, Justo y PONS, Anaclet. *La historia cultural, autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2005.

SERRANO, Eduardo. “Cien años de arte en Colombia”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989.

SUAREZ RADILLO, Carlos Miguel. *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. España, Litho Arte, 1975.

Teatro Argentino Contemporáneo. Madrid. Fondo de cultura económica. 1992.

TIRADO MEJÍA, Álvaro, “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. 2. Bogotá, Planeta, 1989.

_____. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá, Debate, 2014

ULCHUR COLLAZOS, Leobardo Iván. *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Imágenes de la violencia*. Corporación de promoción universitaria. Quito, Ecuador. 1989.

UNIVERSIDAD DEL VALLE. Cincuenta años. Edición conmemorativa de los cincuenta años de la universidad y en homenaje a sus rectores. Editorial Universidad del Valle. Cali. 1995.

URIBE MEZA, José Gabriel. *Barroco grotesco y esperpento en las versiones de A la diestra de dios padre, de Enrique Buenaventura*. Tesis para optar por el título de Magister en Literatura. Universidad del Valle. 2010.

URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá, Siglo del Hombre; Universidad Central – DIUC, 2002.

URRUTIA, Miguel. *Historia del sindicalismo colombiano*. Bogotá. La carreta, 1976.

- VANDERHUCK ARIAS, Felipe. *La literatura como oficio: José Antonio Osorio Lizarazo 1930-1946*. Colombia, La carreta literaria, 2012.
- VARIOS AUTORES. *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Editor: Fernando Cruz Kronfly. Cali. 1999.
- VARIOS AUTORES. *Mito, 50 años después. Una selección de ensayos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- VARIOS AUTORES. *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá, Planeta, 1989.
- VARIOS AUTORES. *Historia del Arte*. Volumen 15. España, Océano, 1996.
- VARIOS AUTORES. *Arte violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Norma, 1999.
- VÁZQUEZ BENÍTEZ, Edgar. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali, Universidad del Valle, 2001.
- VÁZQUEZ PEREZ, Eduardo. “La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural”. En: *Conjunto* N° 18. La Habana, Casa de las Américas, (1973),
- VERSÉNY, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Universidad de Cambridge, 1996.
- VIDAL, Fernando M. “Cincuenta años de Escuela”. En: *Papel Escena*, N° 5. Cali, revista anual de la Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes, 2005.
- YEPES LONDOÑO, Mario. *La mentalidad religiosa en la obra de Enrique Buenaventura*. Ponencia en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas, Medellín: Universidad de Antioquia y Universidad EAFIT, Julio 1°. a 3, 2015. [Recurso digital proporcionado por el autor].

ANEXOS

ANEXO A: PUBLICACIONES DE ENRIQUE BUENAVENTURA EN REVISTAS CULTURALES, 1958 – 1980

Título	Categoría	Revista	Año de publicación
<i>De Stanislavski a Brecht</i>	Ensayo	Mito # 21	1958
<i>El monumento</i>	Obra de teatro	Mito # 26	1959
<i>En la diestra de Dios Padre</i>	Obra de teatro	Conjunto # 3	1964
<i>Cómo se monta una obra en el TEC</i>	Ensayo	Letras Nacionales # 8	1966
<i>El presidente</i>	Obra de teatro	Letras Nacionales # 15	1967
<i>L'art n'est pas un luxe</i>	Ensayo	Partisans # 36	1967
<i>Los papeles del infierno</i>	Obra de Teatro	Revista Casa de la Cultura	1968
<i>El menú</i>	Obra de teatro	Conjunto # 10	1970
<i>El menú</i>	Obra de teatro	Revista Teatro # 3	1970
<i>Theatre & culture</i>	Ensayo	Latin American Theatre Review. Vol 14 # 2.	1970
<i>Los clásicos y nosotros</i>	Ensayo	Revista Teatro # 5	1971
<i>Teatro y cultura</i>	Ensayo	Conjunto # 11	1971
(Y Jacqueline Vidal): <i>Apuntes para un método de creación colectiva</i>	Ensayo	Revista Teatro # 9	1972
<i>El teatro y la historia</i> <i>La denuncia</i>	Ensayo	Primer acto # 163 – 164	1973 – 1974
(y Teatro Experimental de Cali): <i>La denuncia</i>	Obra de teatro de creación colectiva	Conjunto # 19	1974
<i>Bertolt Brecht en la América Latina: Teatro y política</i>	Ensayo	Conjunto # 22	1974
<i>Teatro y política</i>	Ensayo	Estudios marxistas, revista colombiana de ciencias sociales. # 5.	1974
<i>Por qué otra vez La diestra</i>	Ensayo	Poligramas 4	1977
<i>Los papeles del infierno: La audiencia</i>	Obra de teatro	Tramoya # 15	1979
<i>Colombia: Ensayo de dramaturgia colectiva</i>	Ensayo	Conjunto # 43	1980
(y Jacqueline Vidal): <i>El debate del teatro nacional</i>	Ponencia	Conjunto #47	1980

Fuente: Elaboración propia: Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura; Catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Colombia. En: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/revistamito/revista?pagina=2> consultado el 10 de mayo del 2016; Revista Teatro. Biblioteca Gilberto Martínez. Medellín. ; Conjunto: 1914 – 2014. Multimedia de la revista especializada de teatro latinoamericano de la Casa de las Américas. Ediciones Cubarte. La Habana. 1964. [Recurso digital]

**ANEXO B: OBRAS ESCRITAS Y/O DIRIGIDAS POR ENRIQUE
BUENAVENTURA 1957 – 1980**

TÍTULO DE OBRA	AÑO
<i>América</i>	[1950-1952]
<i>Cristóbal Colón</i>	[1951-1952]
<i>El demonio volvió a la aldea</i>	[1953]
<i>Misterio de la adoración de los Reyes Magos</i>	1957
En la diestra de Dios Padre (primera versión). Adaptación del cuento de Tomás Carrasquilla.	1958
<i>Tío conejo zapatero</i> (adaptación basada en tradición oral de la costa pacífica)	1958
<i>Tres Pantomimas</i> (con Miguel Mondragón)	1958
<i>El monumento: farsa en un acto, seis visitas y un desagravio</i>	1959
<i>Blanca nieves y los siete enanos</i> (adaptación del cuento de los Hermanos Grimm)	1959
<i>El vendedor de personalidades</i> (puesta en escena por el IPC en el Tercer Festival de Teatro en Colombia)	1959
<i>A la diestra de Dios Padre</i> (segunda versión)	1960
<i>La cenicienta</i> (adaptación del cuento de Charles Perrault)	1960
<i>Pinocho</i> (adaptación de cuento de Carlo Collodi)	1960
<i>Los tres mosqueteros</i> (adaptación del cuento de Alexandre Dumas)	1960
<i>Caperucita Roja</i> (adaptación del cuento de Charles Perrault)	1961
<i>La tragedia del Rey Christophe</i>	1961
<i>A la diestra de Dios Padre</i> (tercera versión)	1962
<i>La bella durmiente del bosque</i> (adaptación de cuento de Charles Perrault)	1962
<i>Alí Babá y los cuarenta ladrones</i> (adaptación de obra <i>Las mil y una noches</i>)	1962

<i>La guariconga</i> [basada en el cuento <i>Palonegro</i> de Tomás Carrasquilla)	1962
<i>Jazmín Rosse</i> (monólogo)	1962
<i>Juan sin tierra</i> (monólogo)	1962
<i>Simbad el Marino</i> (adaptación de obra <i>Las mil y una noches</i>)	1963
<i>Barba azul</i> (adaptación del cuento de Charles Perrault)	1963
<i>Un réquiem por el Padre las Casas</i>	1963
<i>Aladino y la lámpara maravillosa</i> (adaptación de obra <i>Las mil y una noches</i>)	1965
<i>La trampa</i>	1965
<i>Los inocentes</i>	1967
<i>Los papeles del infierno</i>	1968
<i>Soldados</i> (basada en la obra de Carlos José Reyes)	1968
<i>El menú</i>	1968
<i>El entierro</i>	1968
<i>Seis horas en la vida de Frank Kulak</i>	1969
<i>El Padre</i>	1969
<i>El convertible rojo</i>	1970
<i>Soldados</i> (segunda versión)	1970
<i>Soldados</i> (tercera versión)	1971
<i>Soldados</i> (cuarta versión)	1971
<i>La denuncia</i> (creación colectiva)	1973
<i>La hija del jornalero que se voló con un jilguero</i> (obra para títeres)	1974
<i>La sopa de piedras</i> (obra para títeres)	1974
<i>A la diestra de Dios Padre</i> (cuarta versión)	1975
<i>Vida y muerte del fantoche de Lusitania</i>	1977
<i>Historia de una bala de plata</i>	1980

Fuente: Elaboración propia. CITEB; CARDONA. Op cit.