

## Beatriz Rizk. *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*

Buenos Aires: Atuel, 2008.

ISBN 978-987-1155-53-8, 215 pp

Marina Lamus Obregón

La etapa de oro de la creación colectiva pasó, pero sigue siendo un instrumento importante, como podemos ver por su renovado interés a través de la América Latina. Este mismo proyecto que nos ocupa aquí nació, a instancias de Jorge Dubatti, quien estuvo presente en el Primer Congreso Iberoamericano de las Artes Escénicas, que celebró el festival de teatro más antiguo de la región, el de Manizales, en su edición del año 2007, dedicada al trabajo de los grupos colectivos de teatro de mayor trascendencia en el continente (121).

Con estas palabras de Beatriz Rizk, consignadas en la segunda parte del presente libro, ella muestra a sus lectores la motivación que tuvo para escribir sobre Enrique Buenaventura y editar algunos de sus textos. No obstante dicho móvil, no se puede olvidar que a Rizk la acompaña permanentemente el interés por estudiar el teatro de América Latina –labor que inició hace más de veinte años– y por estudiar la vida y obra del maestro colombiano, por lo cual ya tiene ganado el título de experta en estas difíciles materias.

Rizk organizó el libro en tres partes que se corresponden con el título y subtítulo: *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. En la primera se halla un ensayo de la autora sobre las obras compuestas por Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali –TEC– y que condujeron a la formulación del método de creación colectiva. La segunda y tercera partes comprenden el texto de dicho método y un texto de Buenaventura sobre la metáfora. Ambos escritos están estrechamente vinculados desde la perspectiva teatral e intelectual, así que comienzo por éstos, pues configuran una parte del legado teórico de un maestro y de un grupo teatral.

El Método de Creación Colectiva aquí incluido fue redactado por Buenaventura en 1971 junto con Jacqueline Vidal y corregido por esta última en 2004, el cual será de gran ayuda a los teatristas actuales que se interesen en este proceso creativo –ahora que el maestro ya no lo podrá seguir divulgando a través de talleres como lo hizo durante tantos años– y lo practiquen de acuerdo con sus propias experiencias y procesos. Lo que no puede olvidarse es que el método es el resultado de una experiencia grupal y tiene precisamente como objetivo ese: lograr la participación activa de todos los integrantes del colectivo teatral en cada una de las etapas de composición y puesta en escena de una obra. De esta manera, Buenaventura y el TEC pretendían romper con los viejos esquemas de autoridad existentes en el teatro, dar una visión consensuada y analítica y recrear artísticamente procesos álgidos de la sociedad. Dentro de este marco se inserta la relación con el público, que no es

“libre” en el sentido tradicional porque las mutuas relaciones no obedecen a las leyes de “oferta y demanda del mercado” sino que están directamente asociados con la formación de los miembros del grupo y con la creación de las obras.

En su nota preliminar Beatriz Rizk esclarece algunos puntos del método y su aplicación en obras del TEC, así que me ocuparé de algunas de las influencias artísticas e intelectuales que se advierten al leerlo, las cuales sirvieron de inspiración y materia aglutinante para su concreción teórica; porque Buenaventura, además de su creatividad y originalidad, siempre estuvo conducido por una gran curiosidad artística, literaria e intelectual. Tampoco sería desatinado pensar que en algún momento de su trayectoria vital, él pretendió llevar a cabo la premisa brechtiana de hacer un arte de la era científica, con todas sus implicaciones. Así que a lo largo del método se pueden encontrar citas y apropiaciones brechtianas, grotowskianas (*Hacia un teatro pobre* y juegos de estímulos corporales a través de ejercicios físicos), alusiones al método de Stanislavski, reflexiones sobre Samuel Beckett, entre otros.

La otra parte está conformada por una serie de teorías humanísticas, históricas, antropológicas y lingüísticas. En especial esta última jugó un papel importante en el método colectivo y en el artículo “Metáfora y puesta en escena” (aquí incluido en la tercera parte) y en algunos otros estudios. En efecto, Buenaventura forma parte del exclusivo grupo de teatristas de América Latina surgidos en la segunda mitad del siglo XX que hicieron conexiones entre el acto creativo y teorías humanísticas desarrolladas en ese siglo. Se advierte en el método, por ejemplo, que Buenaventura se interesó en la lingüística estructuralista, en algunas de las dicotomías presentadas por Ferdinand de Saussure (sincronía / diacronía y sintagma / paradigma), pero más que todo en los posteriores desarrollos del Círculo Lingüístico de Praga, pues una buena parte del método está fijado por medio de sistemas binarios, pero ya no dicotómicos como lo hace Saussure, sino de relaciones de contigüidad y coadyuvantes o de semejanzas por elección. Y no es gratuita la especial inclinación de Buenaventura por las teorías de Roman Jakobson, uno de los miembros de dicha escuela de Praga, cuyo gusto por la multidisciplinaridad y por los estudios sobre poética y literatura, le permitían al maestro colombiano adentrarse con estas herramientas en los análisis, tal como se puede advertir en la manera como él divide y examina las partes del texto que se pondrá en escena. Esta manera de explorar lo acercan a un crítico estructuralista, quien busca en la obra literaria desentrañar su estructura profunda y sus significados. La diferencia entre el hipotético estudioso de la literatura y

Buenaventura radica en que este último la adapta al teatro y al proceso mismo de la creación para evitar categorías obvias de los personajes y la superficialidad en la ideología, en función de la recepción, esto es, del público.

Así mismo, se advierte que Buenaventura estudió a Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* (las llamadas funciones de Propp) y a algunos pensadores de la escuela post-estructuralista francesa, como Julia Kristeva, la teórica de la literatura de origen búlgaro, Claude Lévi-Straus y Roland Barthes. En ensayos posteriores se observan otras influencias y otras teorías que Buenaventura experimentó y adaptó al teatro, como, por ejemplo, los actos de habla del filósofo del lenguaje John L. Austin, de la escuela de Oxford.

Una de las figuras retóricas a las cuales Buenaventura dedicó estudio y tiempo, por lo cual se refleja en su obra y en algunos de los pasos del método, es la metáfora; ésta forma parte de la teoría literaria, como un recurso propio de la materia literaria, y de la lingüística, debido a los cambios semánticos. Para Buenaventura la metáfora estaba estrechamente ligada al teatro en ambos aspectos, por ello se adentró en la teoría saussuriana, que estableció los fundamentos de los estudios modernos semánticos, y a partir del maestro ginebrino continuó investigando otros desarrollos posteriores (Kristeva y Ubersfeld, por ejemplo). Esta preocupación por el lenguaje la anota Rizk en su estudio, cuando dice que en algunas obras el maestro le “dio preferencia a los términos connotativos en vez del lenguaje referencial directo” (41). No sólo la lingüística fue una de sus herramientas, la filosofía y los grandes escritores e innovadores del teatro fueron sus fuentes de inspiración, como el mismo maestro lo revela en las reflexiones que lleva a cabo en el artículo “Metáfora y puesta en escena” (187-199).

Para una orientación acerca de la primera parte del libro, retomo las palabras de su autora en la Introducción, las cuales ilustran suficientemente su objetivo: “Es nuestro interés en este ensayo reflexionar sobre su obra [la de Buenaventura], usando a la par su dramaturgia y su ensayística, haciendo un recorrido de siete décadas en el transcurrir de uno de los autores más prolíficos y más comprometidos con la época que le tocó vivir” (11). Para comenzar en cada uno de los seis ítems en que la autora divide su ensayo, ella escoge una frase textual del maestro –en especial de su *Diario de trabajo*, aunque no exclusivamente–, que cumple una doble función: conectar la temática de Rizk y resaltar fundamentos del pensamiento buenaventurino.

La autora enmarca la vida artística del maestro dentro del contexto teatral europeo y latinoamericano, señala sus influencias estéticas, sociales y políticas en cada una de las obras, y cuando se adentra en el análisis de cada una de ellas las va concatenando, de manera que puede resaltar sus mecanismos internos, las diferencias entre una y otra y apuntar a lo esencial de los cambios producidos, por este motivo los análisis son concretos. Se podría decir que el eje del estudio de Rizk es la evolución del arte colectivo de Buenaventura y del TEC a partir de los montajes. Y dicha evolución obedece a las reflexiones que director y grupo hacen sobre el teatro y el hecho creativo mismo y sobre algunos problemas de las sociedades colombiana y latinoamericana.

No puedo dejar de mencionar la bibliografía que acompaña cada una de las divisiones del libro, pues sus títulos abarcan una gama importante de materiales que sirven de referencia obligada

para cualquier persona que quiera adentrarse en el estudio del teatro colectivo y del maestro Enrique.

Ya para finalizar, es importante agregar que este libro es bienvenido en el medio, porque a pesar de los aportes y estudios de Beatriz Rizk, la obra completa y el pensamiento de Buenaventura está esperando ser escudriñada desde diversas perspectivas, así como las gavetas del centro documental del TEC.