

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9020800

La dramaturgia de Enrique Buenaventura. [Spanish text]

Rizk, Beatriz J., Ph.D.

City University of New York, 1990

Copyright ©1990 by Rizk, Beatriz J. All rights reserved.

U·M·I

**300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106**

A

LA DRAMATURGIA DE ENRIQUE BUENAVENTURA

by

BEATRIZ J. RIZK

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial
fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1990

© 1990

BEATRIZ J. RIZK

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 24, 1990
Date

Julia Ditz
Chair of Examining Committee

January 26, 1990
Date

Deborah
Executive Officer

Andrés Franco

Marlene Gottlieb

Supervisory Committee

The City University of New York

Agradecimiento

Deseo expresar mi agradecimiento a todos los que colaboraron para que este proyecto se convirtiera en realidad, especialmente al maestro Enrique Buenaventura, y a cada uno de los miembros pasados y presentes del Teatro Experimental de Cali. Igualmente agradezco a los demás compañeros teatristas y trabajadores de la cultura en Colombia por toda la valiosa información y apoyo que siempre he recibido.

Va mi reconocimiento, asimismo, a los profesores Luis A. Diez, Andrés Franco y Marlene Gottlieb por su paciencia y valiosa aportación.

Contenido

Introducción	1
Primera Parte: Entrada en la escena.	
I. Años de gestación	5
II. Primera Etapa: Período Formativo (1958-1967)	11
1. <u>A la diestra de Dios Padre</u> o la síntesis resignificadora de una práctica teatral a través de cinco versiones	20
1.1 Primera versión	37
1.2 Segunda versión	37
1.3 Tercera versión	39
1.4 Cuarta versión	48
1.4 Quinta versión	62
2. <u>La tragedia del rey Christophe</u> o la desmitificación de la historia	72
3. <u>Un requiem por el Padre de las Casas</u> o el choque de dos culturas	92
4. <u>La trampa</u> o los amagos del poder	109
Segunda Parte: En busca de una metodología	
I. Segunda Etapa: Rompimiento, plenitud y desarrollo (1968-1978)	133
II. El Método del TEC	150
1. La investigación y elaboración del texto	153
2. La división del texto	155
3. La improvisación	158
4. El montaje	164
5. La presentación al público	165
III. Período Internacional: La contemporaneidad de lo propio a través de las experiencias de otros pueblos.	
1. Traducciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor.....	167

1.1	<u>Macbeth</u> , de Shakespeare, una traducción interlinear	168
1.2	<u>Tirano Banderas</u> de Valle Inclán, una interpretación poética	172
1.3	<u>Los Inocentes</u> , una re-escritura de <u>Montserrat</u> de E. Roblès	181
1.4	<u>Las dos caras del patrón</u> de Luis Valdez, una versión libre	192
2.	El influjo de Peter Weiss y el teatro-documento como respuesta a la historia.....	196
2.1	<u>La vida y muerte del fantoche lusitano</u>	200
2.2.	<u>Seis horas en la vida de Frank Kulak</u>	211
IV.	Periodo Nacional: La búsqueda de la identidad cultural a través de la historia	219
1.	<u>Los papeles del infierno</u> o la sistematización de la violencia	
1.1	Introducción. <u>La autopsia</u> o la dualidad del opresor/oprimido en un mismo individuo.....	219
1.2	<u>La maestra</u> , <u>El sueño</u> , <u>La requisa</u> y <u>El entierro</u> : el personaje frente a la violencia...	233
1.3	<u>La audiencia</u> , <u>La tortura</u> , <u>La orgía</u> y <u>El Menú</u> : las formas concretas de la violencia	239
1.4	Conclusión. <u>Se hizo justicia</u> o la reconciliación nacional.....	258
2.	<u>Soldados</u> o la amnesia por decreto	261
3.	<u>La denuncia</u> o la parodia de un estilo	281
Tercera Parte: Hacia un teatro totalizante, la síntesis dialéctica de la oposición escena/público.		
I.	Tercera Etapa: El teatro como acontecimiento(1979-)	298
1.	Buenaventura, el maestro	301
2.	Aproximación semiótica al hecho teatral.....	305
3.	La dramaturgia del actor.....	329
II.	Producción Dramática.	
1.	<u>Historia de una bala de plata</u> o la ficcionalización de un mito.....	341

2. <u>Opera Bufo</u> o la arquetipificación emblemática del caudillismo.....	366
3. <u>Escuela para viajeros</u> (<u>La estación</u>) y <u>El encierro</u> , u "otras parábola del camino."....	392
4. El regreso hacia el futuro: <u>El ánima sola</u> , <u>Crónica</u> y otra vez el <u>Requiem</u>	408
Conclusión	419
Bibliografía Selecta General	423
Bibliografía sobre el Teatro Colombiano	432
Bibliografía: Enrique Buenaventura. Obras dramáticas...	440
Bibliografía: Enrique Buenaventura. Ensayos	444
Bibliografía sobre Enrique Buenaventura	450
Cronología: Obras montadas por el TEC	454

Introducción

Enrique Buenaventura: cuentista, poeta, dramaturgo, ensayista, pintor, director; pertenece a esa gran tradición de pensadores y trabajadores de la cultura latinoamericana que han ejercido en varios campos con igual destreza. Pero es en el teatro, como dramaturgo y director, y en sus ensayos sobre la teoría y la práctica teatral en donde, hasta ahora, reside su mayor aporte en cuanto a la formación de un teatro nacional colombiano y como precursor e impulsador del movimiento teatral conocido con el nombre de Nuevo Teatro. Movimiento que a partir de la década de los 60 se extiende por todo el continente latinoamericano.¹

El influjo que ha ejercido la labor de Buenaventura en el medio teatral de su tiempo ha sido ampliamente reconocido y documentado, a través de encuentros y festivales nacionales e internacionales, durante las dos últimas décadas.²

¹ Sobre la gestación, ubicación y características generales del Nuevo Teatro latinoamericano, ver B. Rizk, El Nuevo Teatro Latinoamericano, una lectura histórica (Minneapolis: The Prisma Institute, 1987).

² Con el fin de evitar largas listas de eventos teatrales, bástenos mencionar el I Taller Internacional del Nuevo Teatro, convocado por el Instituto Internacional de Teatro, organismo de la UNESCO, celebrado en Cuba (febrero 1983). Al Taller asistieron representantes de 25 países americanos y europeos. En el acto final de la presentación de las propuestas elaboradas durante el mismo, Buenaventura fue elegido, entre otros importantes directores latinoamericanos, para definir las coordenadas que determinaron el proceso de la participación colectiva en la producción teatral del Nuevo Teatro. Ver B. Rizk, "I Taller Internacional del Nuevo Teatro: Cuba 1983," Latin American Theatre Review 16/2 (1983): 73-81.

Colocado a la vanguardia del movimiento, Buenaventura es uno de sus autores más representativos no sólo por ser su máximo teorizador, con Augusto Boal del Brasil, sino por haber traducido en praxis, de manera efectiva, el fruto de sus especulaciones teóricas.

Antes de entrar de lleno en el tema que nos ocupa, reflexionaremos, a manera de preámbulo, sobre la metodología práctico-crítica de la que nos hemos servido para enfocar este trabajo.

En la medida en que la crítica latinoamericana no ha desarrollado, hasta ahora, un discurso específico, alejado ya de la estética convencional de raigambre formalista, que corresponda a la aceptada marginalidad (aun dentro de la marginalidad del teatro latinoamericano) y a su especificidad,³ hemos resuelto encarar el estudio de la obra de Buenaventura, en primer lugar, desde una perspectiva "sociológica."⁴ De este modo, describiremos las obras en cuestión, las ubicaremos en términos de su propio medio teatral y, sobre todo, las analizaremos en función del contexto que las ha engendrado. Sin que este proceso implique caer en la trampa de la desmeritada "teoría del reflejo" que, como bien dice el teorizador Patrice Pavis, degrada la obra de arte a

³ Ver Juan Villegas, "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano," Gestos 2 (Noviembre 1986): 65.

⁴ Javier Sasso, Sobre la sociología de la creación literaria: las tesis de Goldmann (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979) 5.

5

"una práctica ideológica de reproducción."

Dada la posición historicista del movimiento del Nuevo Teatro y su inserción en el materialismo dialéctico, emplearemos categorías y códigos estéticos derivados del mismo. Esto nos facilitará el acceso a una serie de instrumentos indagatorios de una realidad, que se adecúa al fin que nos proponemos en este trabajo.

Por otra parte, el realzar las relaciones del texto representacional con su contexto directo, del que se nutre intertextualmente, nos lleva a rechazar un acercamiento crítico a las obras de tipo estructuralista. Pues, a pesar de que es obvio que se pueda efectuar un análisis inmanente⁶, que ponga en evidencia las coyunturas que iluminan las estructuras de las mismas, el pretender que una obra responda a una rigurosidad científica dada, mediante el análisis de estas mismas estructuras, es pasar por alto su inserción en un discurso ideológico. Lo que, de paso, imposibilita cualquier pretendida neutralidad o la verdad extra-subjetiva, extra-ideológica que se busca. Como bien señala Julia Kristeva, el estructuralismo no detecta prácticas ajenas a los componentes estructurales de la obra y

5
Patrice Pavis, Voix et images de la scène: pour une semiologie de la reception (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985) 17.

6
Usamos el término "inmanente" en el sentido de "aislable de todo lo que sea exterior al texto." Sasso, Sobre la sociología, 26.

por lo tanto se le escapan sus propias contradicciones haciendo caso omiso de "ciertas leyes clásicas," como la dialéctica y la pluri-determinación.⁷

Por esta razón, y en segunda instancia, a medida que el mismo Buenaventura va profundizando en la materia, apelaremos a los hallazgos de la semiótica contemporánea que han devuelto al teatro su carácter de acontecimiento, de sistema de signos irrepetibles, ligado a otros acontecimientos ya sean de tipo social, político, cultural o económico. Signos que, a su vez, trataremos de interpretar, sin descontar su ambigüedad y multiplicidad inherente,⁸ desde el punto de vista del público, resaltando, asimismo, la relación fundamental que destaca Buenaventura a través de toda su obra: la relación/oposición escena/público.

Por último, nos detendremos en el proceso de cada obra, en su elaboración estética e integracional de todos los elementos, estructurales o no, para, al fin de cuentas, presentar la visión de una realidad histórico-cultural, vista por un sector mismo de la sociedad que la engendra.

⁷ Julia Kristeva, Semiótica 1. Trad. José Martín Arancibia. (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978) 73.

⁸ La "espesura de signos" a la que se refiere Roland Barthes, Essais Critiques (Paris: Seuil, 1970).

Primera Parte: Entrada en la escena

I. Años de gestación

Enrique Buenaventura nació en 1925, en la ciudad de Cali, Colombia, en el seno de una familia numerosa, el quinto de doce hermanos, de padre colombiano y madre de origen alemán. Desde muy temprano el joven Buenaventura siente una verdadera afición por la pintura, su inseparable "violín de Ingres," que lo lleva a inscribirse en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá.

Es en este momento cuando comienza su profunda reflexión entre lo pintado o esculpido y lo escrito, entre la imagen estática y la imagen descrita para ser puesta en movimiento, con toda la riqueza de la primera más las posibilidades de la segunda, elementos que le permitirán un discurso que ya presentía. Se decide por la escritura (por el teatro), regala o destruye todo lo pintado hasta el momento sin conciencia todavía muy clara del gran caudal de herencia plástica ya acumulada dentro de sí, y se va para el Chocó convencido de que la aventura y el aislamiento favorecerían su inicio dentro de este nuevo período de creación y que las raíces culturales (populares) que buscaba le servirían de apoyo.¹

No obstante su decisión, Buenaventura seguirá dibujando a través de toda su trayectoria artística ya sea motivos autónomos derivados de su patrimonio cultural--gran parte de ellos nos trae a la mente las pinturas sombrías, surrealistas avant-la-lèttre, de la última época de Goya-- o relacionados con su quehacer teatral. Los esquemas de sus producciones serán de singular valor para el montaje de sus

1

Pedro Alcántara, "Enrique Buenaventura," Programa de la Exposición de Dibujos de Buenaventura, Museo Rayo, Roldanillo, Colombia, nov. 1983 - enero 1984.

obras y un legado insustituible de su paso por las tablas, comparables, en esencia y presencia, con los de otro gran pintor/teatrista contemporáneo, el polaco Tadeuz Kantor.

Después de una fiebre maligna adquirida en el Chocó, departamento del litoral pacífico colombiano, nuestro aprendiz de teatro recorre parte del país con el teatro de carpa Mesa-Nicholls hasta terminar con la compañía teatral argentina de Francisco Petrone, con la que viaja a Caracas. Desde esta capital inicia cinco años de ires y venires por el continente latinoamericano y el Caribe, desempeñando toda clase de oficios: periodista y marinero en Trinidad, pintor en Brasil, etc., hasta desembocar en Buenos Aires, sin duda la experiencia más importante en su recorrido. De estos años sabemos, por él mismo, que incursionó brevemente en el teatro: en el Caribe escribió una obrita, Cristobal Colón; en Recife, Brasil, trabajó con el Teatro do Estudante con el que dirigió Tres cavaleiros a rigor de Hermilo Borba Filho, y en Buenos Aires volvió a tentar la escena con otra pieza titulada Y el demonio volvió a la aldea.²

El Buenos Aires de la época vive una etapa de gran actividad en la que el teatro tradicional estaba siendo cuestionado radicalmente. Raúl H. Castagnino señala precisamente el año de 1955 como la fecha en que "emergen en su labor silenciosa los teatros independientes.... Con ellos nuevos criterios e intenciones llegarán a la escena argentina. Surge una

2

E. Buenaventura, Conferencia dada en la Escuela Nacional de Arte Dramático, Bogotá, Colombia, 6 marzo 1982.

escuela de actores, el concepto del trabajo en equipos, sin divismos.³ Buenaventura trabaja con el grupo de Fray Mocho, en donde hace contacto con Oswaldo Dragún y otros teatristas importantes del momento. El mismo reconocerá más tarde la relevancia de este momento en su formación:

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 la cual se formaban autores, directores y escenógrafos. Para mí esto era una revelación y una revolución. 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 oficial.⁴

De Buenos Aires nuestro autor pasa a Chile, donde trabaja dando clases de expresión corporal y danza afroamericana en la Universidad de Chile. De allí es llamado a Colombia para trabajar en la recién fundada Escuela Departamental de Teatro en Cali, el futuro TEC, a finales de 1955.

Según el historiador Gonzalo Arcila, la fundación de la Escuela "era una expresión más del movimiento cultural iniciado por el músico y compositor Antonio María Valencia en las postrimerías de la década de los 40."⁵ Producto de una

³ Raúl H. Castagnino, Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974) 147.

⁴ E. Buenaventura, "La dramaturgia en el Nuevo Teatro," Estudios Marxistas 70/80.23 (1982): 84.

⁵ Gonzalo Arcila, Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural (Bogotá: Ediciones CEIS, 1983) 29.

de esas aperturas democráticas de la dictadura, contradicción que se da con alguna frecuencia, la Escuela comenzó labores bajo la dirección del español Cayetano Luca de Tena. Ido don Cayetano, casi al mismo tiempo que la dictadura, Buenaventura asumió paulatinamente el manejo de la misma, cargo que ocupará por más de tres decenios.

Ya desde el programa de su primer montaje, hecho con el TEC en 1956, el sainete Las convulsiones del dramaturgo colombiano Luis Vargas Tejada (1802-29), se anuncia el derrotero que tomará la senda del novel grupo y su director, imbuido éste todavía en el entusiasmo contagioso del Cono Sur:

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 perdurable.⁶

Desde sus inicios, el TEC presenta dos corrientes alternas, y en apariencia hasta contradictorias, a las que tanto el director como el grupo serán consecuentes. La primera, de tipo nacionalista se caracterizará por una búsqueda de las raíces a través de obras sacadas de la tradición folklórica, popular o histórica. Lo que en muchas instancias se convierte en una labor de rescate de formas populares. La segunda,

6
Programa del sainete Las convulsiones de Luis Vargas Tejada, presentado por el TEC en 1957. Archivo de la Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá.

se dedicará a la búsqueda de lo particular en lo general, a través de las obras del repertorio universal, sobre todo los clásicos. Pero sólo en apariencia son contradictorias estas posiciones puesto que ambas corrientes obedecen al mismo deseo "humanista" de incorporar el pueblo a la civilización sirviéndose del teatro para lograrlo. En 1962, escribe Buenaventura:

Nuestro mundo se abre hacia la incorporación, cada vez más vasta, del pueblo, de todos los hombres, a los beneficios de la civilización y la cultura. Nuestro mundo busca, dolorosamente, una realización del Humanismo, que apenas soñaron los humanistas más consecuentes... Pues bien, el teatro, fiel a su destino de reflejar la realidad y de mostrar mejor que cualquier arte, su condición variable, tiene que responder al propósito enunciado arriba y convertirse en un instrumento eficaz para realizarlo.⁷

De este modo, durante su segundo año de labores, en 1957, el TEC monta Petición de mano de Anton Chejov, Casamiento a la fuerza de Molière, El juez de los divorcios de Cervantes y una obrita de Buenaventura proveniente del acervo cultural hispánico: el Misterio de adoración de los Reyes Magos, recogida de las celebraciones que con motivo de esta fiesta se hacen todavía en algunas poblaciones de Antioquia y del Valle. Primer esfuerzo, de una larga trayectoria, por llegar al pueblo, a través de su propia tradición teatral, en vez de pretender que el pueblo vaya al teatro espontáneamente. La obra ya lleva el sello inconfundible de su

7

E. Buenaventura, "En busca de un método para la enseñanza teatral," Periódico del Teatro Escuela de Cali. Archivo del TEC, 1962, 1.

autor, de la que nos habla el mismo Buenaventura:

De ese modo se escribió la pieza, muy influida por el teatro medieval y por la Commedia del'Arte en cuanto a la técnica escénica: cuadros sucesivos, un decorado armado por los mismos actores, coros, y una especie de trovador que relata la historia. Con una insistencia deliberada, la pieza representaba a la Sagrada Familia con el aspecto de una familia miserable de nuestro pueblo, y utilizaba la masacre de los Inocentes para componer un panfleto contra el gobierno. Herodes aparecía claramente como un dictador tropical; algunas de sus réplicas me vienen a la memoria:

"-¿El pueblo no está contento?

- ¡Garrote!

- ¿Exige mayor salario?

- ¡Garrote!

- ¿Exige la libertad?

- ¡Garrote, garrote y más garrote!". 8

Con esta pieza se inicia, realmente, la obra dramática de nuestro autor que ya presenta tres etapas distintivas con sus características propias:

- 1) Una primera etapa formativa que va desde 1957 hasta 1967;
- 2) Una segunda ya de plenitud y desarrollo, período de madurez, que cubre los años de 1968 a 1978; y
- 3) La tercera, que parte de 1979 hasta nuestros días en la que la búsqueda hacia un teatro totalizante lo llevará a explorar otros senderos, como la lingüística y la semiótica que, como veremos, influirán notoriamente en su producción dramática.

8

E. Buenaventura, "El arte no es un lujo," Teatro y política. Ed. Emile Copperman (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969) 112. En toda la América Latina estas formas

II. Primera etapa: periodo formativo (1958-1967)

Carlos José Reyes denomina esta primera etapa de la dramaturgia de Buenaventura como "didáctica-nacionalista":

[Buenaventura] parte del principio de que en América no existe una conciencia histórica de nuestra vida presente, de ahí que no existan raíces nacionales en la colectividad. Se hace necesario, pues, crear una imagen de esas raíces para que, al asimilarlas, nuestros pueblos adquieran una conciencia de sí.⁹

Para M. Watson Espener es precisamente la lucha contra el "colonialismo cultural" lo que está en la base de su esfuerzo inicial por desarrollar un "sentido de la tradición"

populares se han conservado en muchas comunidades gracias a la tradición oral; recordemos, por ejemplo, las pastorelas mexicanas que se divulgaron por todo el territorio nacional dejando en sitios como el actual estado de Nuevo México, en Estados Unidos, tradiciones muy fuertes. Susan McCosker, en un ensayo sobre "La Compañía de teatro de Albuquerque," da cuenta de la obrita El sueño de Navidad del Santero, basada en Los Pastores: "The ancient nativity play that has been, and continues to be, performed door-to-door in towns and villages all over New Mexico during Christmas week. Through the years, many transformations took place: Indian and Mexican customs were added; comic characters from secular plays were included such as a medieval diablo who romps about making merry mischief with an angel at his heels. Each community in New Mexico has its own version of the play." (The Drama Review 98, 1983, 51)

También entre los dramaturgos latinoamericanos hay incursiones en el teatro medieval y renacentista adaptando formas y temas a la realidad latinoamericana. Quizás el ejemplo más a propósito es el guatemalteco Carlos Solórzano con Las manos de Dios (1937), quien parte de un auto para realizar una crítica de tipo social. (El teatro hispanoamericano contemporáneo, ed. C. Solórzano, México: Fondo de Cultura Económica, 1964)

9

Carlos José Reyes, "Enrique Buenaventura, el dramaturgo," Letras Nacionales 1 (1965): 86.

y de una cultura independiente" al recrear la historia no oficial de su pueblo a través de figuras históricas o literarias.¹⁰

Buenaventura, por su parte, es más directo en su propia interpretación ya que no habla de "colonialismo cultural" sino de "genocidio cultural:" "En nuestros países la avalancha del imperialismo, la gran aventura colonial, ha hecho y sigue haciendo no sólo un genocidio en el sentido exacto del término,¹¹ sino un genocidio cultural." De ahí el empeño con que se dedica a destacar las raíces étnicas que componen el pueblo colombiano representadas en las tres obras mayores de este periodo: la herencia hispánica se ve reflejada en A la diestra de Dios Padre (1958), el elemento negro sale a relucir en La tragedia del rey Christophe (1961) y el indigena en Un requiem por el padre las Casas (1963).

Arcila, por su parte, indica la presencia en la obra de Buenaventura en este momento de un "choque" de estas tres culturas y "el consiguiente proceso de asimilación y transformación cultural que ese choque significa" (79).

Se trata, pues, de una reapropiación de temas, elementos y formas que han contribuido a la formación del patrimonio cultural para transformarlos, devolviéndoles su historicidad

10

Maida Watson Espener, "Enrique Buenaventura's Theory of the Committed theatre," LATR 9/2 (1976): 45.

11

E. Buenaventura. "Teatro y cultura," Materiales para una historia del teatro en Colombia. Ed. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener (Bogotá: Colcultura, 1978) 292.

concreta al relacionarlos, de paso, con un devenir que se continúa en el tiempo presente. Reapropiación que, por otra parte, funciona y se busca de forma vehemente a través de los clásicos, considerados asimismo como parte de su patrimonio. En el citado artículo, "En busca de un método para la enseñanza teatral," escribe nuestro autor: "Nosotros no somos los primeros en vernos abocados, queramos o no, a hacer un teatro popular, un teatro de educación y dignificación del pueblo, del hombre en general." Ahora, para realizar esta empresa, él mismo indica a dónde hay que ir a buscar el material, "en esa enorme tradición de aquellas épocas en las cuales el teatro estuvo animado por propósitos similares a los nuestros;" o sea, desde las "tradiciones medievales europeas que nos vinieron a través de un mal conservado y peor conocido teatro misionero español y las de la incomparable Comedia del Arte que culminaron en un Goldoni y un Molière, así como las del corral español y las de la rica y universal escena Isabelina, todas son patrimonio nuestro" (1).

Por lo demás, el énfasis del TEC, como de otros grupos del Nuevo Teatro colombiano, quizás excesivo como lo notaron algunos críticos de la época,¹² en los clásicos se debió sin duda a la preocupación y responsabilidad, doblemente acuciada en el joven grupo caleño debido a su temprano éxito,

12

La objeción al exceso de montajes de obras clásicas se hizo general, P. González menciona, por ejemplo, el

de ser los forjadores de una "cultura." Hacia 1970, en el mencionado artículo "Teatro y cultura," Buenaventura comenta: "Durante años habíamos sido, con contradicciones, con intentos ocasionales de liberación, con balbuceos de libertad, un teatro cultural." Y refiriéndose precisamente a esta época "oficial" describe su rol de director, como lo entendía en ese entonces: "El director o los directores de obras tenían la necesidad de estar al tanto de las obras montadas en Europa y en Estados Unidos y, combinando éstas con algunos clásicos eternos, formar el repertorio" (286).

Por otra parte, fue una etapa indispensable y reconocida como tal, para el desarrollo del futuro Nuevo Teatro. El crítico Edgar Torres señala que aunque esta búsqueda "no dio frutos por sí misma, terminó desmoronándose y transformándose en la sedimentación necesaria para el descubrimiento elocuente de un teatro socializado y altamente politiza-

documento conocido como la "Carta Abierta," firmada por Fausto Cabrera y Enrique Molina, en 1966, en la que se "criticaba la insistencia en obras extranjeras que parecía tener el centro y se pedía atención a lo nacional." ("El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980," Tesis doctoral, U of Texas, Austin, 1980, 55). Particularmente el TEC también encontró quien censurara el criterio con el que se escogían las obras a representar, en Manuel Drezner: "La ausencia casi absoluta de obras nacionales del repertorio del Teatro Escuela de Cali es falta grave, pero que puede discutirse. Creemos sin embargo que, a pesar de que estamos de acuerdo con la premisa de que no hay suficiente teatro nacional de calidad, sí es necesario que lo que hay de teatro colombiano sea montado por el único conjunto permanente que hay en el país." ("Enrique Buenaventura, hombre de teatro," Letras Nacionales 1 (1965): 84.

do,"¹³ como fue el teatro de las décadas siguientes. Jaime Mejía Duque, a su vez, ya a la distancia que impone el tiempo, reconoce: "Hoy podemos comprender aquel cambio de repertorios como la bisagra o la transición de importancia histórica innegable, hacia lo que denominamos ahora el nuevo teatro."¹⁴

De este modo la tarea de "enseñar deleitando" siempre con el fin de provocar una toma de conciencia por parte del espectador, al ver contemporizados mensajes de otros tiempos, los llevó a montar obras como Sueño de una noche de verano de Shakespeare (1958), Las habladoras de Cervantes (1958), Larga cena de Navidad de Wilder (1959), Edipo rey de Sófocles (1959), La loca de Chaillot de Giroudoux (1960), La discreta enamorada de Lope de Vega (1961), Llegaron a una ciudad de Priestley (1961), El enfermo imaginario de Molière (1962), La casa de Bernarda Alba de García Lorca (1962), Ha llegado el inspector de Priestley (1963), La Celestina de Fernando de Rojas (1964), La fierecilla domada de Shakespeare (1964), Panorama desde el puente de Miller (1965), Las sirvientas de Jean Genet (1966), etc., hasta culminar en Ubu rey de Jarry que anunciará un cambio radical al introducirse en el montaje el concepto y la práctica del trabajo colectivo. De todas estas obras, la más importante

¹³ Edgar Torres, "Historia crítica del teatro," Trópicos 10, Bogotá (1981/82): 86.

¹⁴ Jaime Mejía Duque, "El Nuevo Teatro en Colombia," Materiales 463.

fue, sin duda, Edipo rey tanto por el elaborado montaje, llevado en 1959 a las gradas del Capitolio Nacional de Bogotá en donde se representó exitosamente ante una verdadera multitud, como por su tema. "La obra se centraba en el conflicto entre los intereses personales del monarca y los de la comunidad." Tema de fácil reconocimiento, para su público inmediato, debido a los sucesos que habían sacudido al país dos años antes con la caída del dictador militar Gustavo Rojas Pinilla (Arcila 40).

Al finalizar esta etapa, en vez de montar aun libremente a los clásicos, se empezaron a elaborar versiones "nacionalizándolos" o sea ajustándolos a la problemática propia. El ejemplo en la dramaturgia universal de esta modalidad más a propósito que nos viene a la mente es la Santa Juana de los mataderos de Bertolt Brecht (1932). En la obra, se encaja la presencia mítica de la doncella de Orleans en un Chicago capitalista en el que era evidente la crisis económica general de los años 30; al tiempo que se denuncia el ascenso del nazismo en una Alemania ya prácticamente bajo el poder de Hitler. De las obras del TEC mencionadas antes, Ubu rey es la que se acerca más al paradigma anterior. Yendo al contexto original de la obra, al personaje Ratapoil y al mundo de Napoleón III que sirvieron de modelo para la obra de Jarry, se buscaron líneas paralelas que correspondiesen a ambas realidades, la de finales del siglo pasado en Francia y la contemporánea del grupo:

En resumen, no sé si veíamos con claridad, pero a partir de allí buscamos los puntos de contacto entre Napoleón III y nuestros dictadores. Como ustedes saben, poseemos una fauna muy rica y variada. En pocas palabras, si la teoría nos desmiente, la práctica nos ha dado la razón. El público ha visto a nuestros dictadores y al mismo tiempo ha visto cómo surgen y de qué sustancia están hechos. ("El arte no es un lujo," 119)

La obra tuvo gran éxito y repercutió en todo el ámbito del teatro nacional. El mismo Buenaventura lo señala en el citado ensayo:

La pieza fue representada ante 30,000 espectadores, en un teatro al aire libre; el público provenía de las más miserables villas de emergencia y también de la 'mejor sociedad.' Intelectuales, estudiantes, burgueses y gente del pueblo gozaron con la pieza; rieron enormemente, pero cada uno reaccionó según su condición. (119)

Este sería el último proyecto de esta envergadura. Con Ubu rey, como dijimos antes, se dio inicio a la implementación práctica de una teoría que venía gestándose desde hacia algún tiempo; la creación colectiva, dando paso a la articulación de un método, el cual detallaremos más adelante.

Esta primera etapa de nuestro autor la complementan obras menores, ya de sello propio, basadas en leyendas o cuentos populares como El monumento (1959), La Guariconga (1962), y San Antoñito (1965); o adaptaciones de relatos maravillosos o infantiles tales como Tío Conejo Zapatero (1958) "ballet-ópera-pantomima-teatro" con música de Luis Antonio Escobar, "que muestra la habilidad del pobre para sobrevivir" ("El arte no es un lujo" 113), Blanca Nieves y los siete enanos (1959), La Cenicienta (1960), Caperucita roja (1961), Alí Baba y los 40 ladrones (1962), Simbad el Marino (1963), Aladino y la lámpara maravillosa (1965), etc.

Entre estas piezas se destacan El monumento y San Antónito. La primera, estructurada en un acto, se basa en el regreso de ultratumba de un general a su pueblo para convencer durante "seis visitas," (a un borracho, una prostituta, un profesor, unos ladrones, una pareja de novios y un jardinero), a que destruyan la estatua erigida en su honor en la plaza principal. Envilecido por todas las fechorías cometidas en vida su alma no alcanzará la paz hasta tener el ¹⁵ monumento a ras del suelo.

P. González señala el manejo sutil de los códigos en la ironía manifiesta del diálogo, "el del general y el del resto de la gente y que están diametralmente opuestos en el diagrama de los privilegios" (27). La ironía será una de las armas dialécticas mejor empleadas por nuestro autor a través de su obra, por esto quizás es importante traspasar aquí este primer ejemplo:

Monumento: Este general que está aquí fue un asesino.
Borracho: Si? A quién mató?
Monumento: A muchos ...
Borracho: Eso no tiene nada que ver. Asesino es el que mata a uno o a dos... El que mata a muchos es general y cuantos más mata más general es, eso lo entiende cualquiera.
Monumento: Este general que está aquí fue un ladrón.
Borracho: Si? A quién robó?
Monumento: Al erario público.
Borracho: Entonces fue un administrador.
Monumento: Este general que está aquí fue un libidinoso, un libertino...
Borracho: Si? A quién perjudicó?
Monumento: A todas las mujeres que pudo.

15

E. Buenaventura, El monumento: farsa en un acto, seis visitas y un desagravio, Mito 26 (1959).

Borracho: Entonces fue un padre de la patria. (116)

San Antónito, obra también en un acto, es una adaptación de un cuento del antioqueño Tomás Carrasquilla (1858-1940). En ella, dos solteronas venidas a menos se dedican, con igual esmero, a "vestir santos" y a consentir a un muchacho pobre campesino, al que recogen y mantienen. El gañán las tiene convencidas de su buena obra haciéndoles creer que se pasa todo el día rezando latines y atendiendo a sus estudios en un seminario. Al final, como era de suponerse, el seminarista se escapa con la criada, otra joven "recogida" por las dos señoras. No sólo la diferencia de las generaciones se hace evidente aquí sino también la irreconciliable divergencia de intereses de las clases sociales que componen la sociedad que engendra la pieza, lo que evidentemente acarrea la traición. Fulgencia, una de las viejas, al hablar de la criada lo dice todo:

Fulgencia: Es que hay que ponerla en su lugar. Está bien la hemos criado como una persona de la casa, pero en su sitio, que no se olvide tampoco de que su mamá fue esclava.

Pacha: ¡Fulgencia! Eso ni se mienta. (pausa) La muchacha está en mala edad... si se le alborota la vitalidad no es cosa de ella.¹⁶

Estas "fuerzas en pugna," como veremos, serán el núcleo de casi toda su producción dramática.

Señalados los límites de esta primera etapa, pasamos al análisis de las obras más importantes.

16

E. Buenaventura, Semanario cultural, Cali, (6 de mayo de 1979): 11-12.

1. A la diestra de Dios Padre o la síntesis resignificadora de una práctica teatral a través de cinco versiones

A la diestra de Dios Padre, referida en alguna ocasión como "la columna vertebral del TEC,"¹ ha contado hasta nuestros días con cinco versiones. Es quizás la obra de mayor repercusión en la trayectoria del grupo pues asume, más que ninguna otra, a través de sus versiones, los cambios que se han operado tanto internamente en el proceso evolutivo del grupo como en el entorno socio-cultural que la ha engendrado. Es, al decir del mismo Buenaventura, uno de esos "temas modulares" en la historia del grupo "que ha exigido cada vez un mayor desarrollo y profundización."²

La primera adaptación del cuento de En la diestra de Dios Padre,³ de Tomás Carrasquilla, que hace Buenaventura se estrenó en Bogotá, el 17 de enero de 1958, al cumplirse el primer centenario del nacimiento del narrador costumbrista. El montaje estuvo a cargo de Fausto Cabrera con el grupo de Teatro de Cámara de la Televisora Nacional.

¹ "A la diestra de Dios Padre, próximo montaje del TEC." Letras Nacionales 24 (1974): 91.

² E. Buenaventura, "Ensayo de dramaturgia colectiva," Dramaturgia (Cali: Comisión de Publicaciones TEC, 1979) 3. Usamos la palabra "tema" tomando la acepción que Buenaventura le ha dado, en éste y otros ensayos teóricos, en el sentido de texto teatral, período histórico, acontecimiento histórico, etc., que sirva de base para la elaboración de una obra.

³ Tomás Carrasquilla, En la diestra de Dios Padre, Cuentos (La Habana: Casa de las Américas, 1973) 31-61. Todas las citas serán de esta misma edición.

En agosto del mismo año, esta vez escenificada por el TEC y dirigida por el mismo Buenaventura, la obra se presentó en el II Festival de Teatro Nacional en Bogotá. El éxito fue inmediato, obteniendo la pieza un primer premio. La crítica, a su vez, se aprestó a dar por sentada la aparición de "un teatro nacional" (Arcila 38). Afirmación entusiasta, mas no gratuita, según comenta su autor:

El lenguaje, el tema y el rigor en el trabajo de actuación y montaje (teniendo en cuenta esa etapa inicial de nuestro teatro) mostraba que nuestras tradiciones podían ser llevadas al escenario con un nivel diferente del que la "velada," la "astracanda," el "criollismo," y el "costumbrismo" ramplones y primarios.⁴

Se inicia de esta manera, con La diestra, un ciclo que lleva casi 30 años de duración, siendo quizás la obra colombiana que más ha durado en el repertorio de un mismo grupo.

El referente literario, o sea el relato de Carrasquilla de procedencia medieval, es posiblemente un auto "a lo divino" derivado hacia vertientes cómicas y satíricas,⁵ que ha llegado a nosotros a través de la tradición oral por aquella supervivencia del espíritu de la época que, a "pesar de las innovaciones renacentistas," siguió vigente por largos siglos en España (Wardropper 127). Lo que al decir de

⁴
E. Buenaventura, "Por qué otra vez la diestra." Poligramas 4. Revista de la Univ. del Valle, Colombia (1977) 131.

⁵
Raúl H. Castagnino, Semiótica, 190. Nosotros nos inclinamos a creer que el origen de la fábula es realmente ecléctico. Encaja bien con el primer teatro vernacular

Dámaso Alonso, "es la gran originalidad de España y de la literatura española, su gran secreto y la clave de su desa-

cercano a los Milagros (siglo XI y XII) por la reencarnación de algunas figuras de santos como San Pedro, humanizados por la influencia popular y por el doble punto de vista en cuanto a la interrelación del realismo y las convenciones teatrales de la época. (Robert Weimann, Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater. Ed. Robert Schwartz. Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1978, 56). Pero también acarrea elementos propios de las Moralidades (siglo XIV) como son las recurrentes figuras alegóricas de la Muerte y el Diablo y, por supuesto, el maniqueísmo de un mundo divorciado entre el bien y el mal. Por otra parte, la diestra se inserta más en esa clase de piezas que "no estaban organizadas en géneros reconocidos y por consiguiente no tenían nombre apropiado" pero que llegaron hasta nosotros con los términos de égloga, auto, farsa, representación, etc. (Bruce W. Wardropper, Introducción al teatro religioso del siglo de oro, Madrid: Ediciones Anaya, S.A., 1967, 127).

En fin, se podría decir que la obra es un producto del encabalgamiento de géneros que se dió hacia finales del siglo XV en España. Ahora, la tensión entre el devenir histórico de unas y otras épocas se puede ilustrar concretamente en algunas instancias como en el tratamiento de la muerte. Para la España medieval, la muerte era el paso necesario hacia la vida eterna, preñada de bienes divinos y como tal era bien recibida. Después del siglo XIV y específicamente con el Arcipreste de Hita "golosamente enamorado de la vida," la muerte cambió de rostro ajustándose a la visión macabra que persiste hasta nuestros días. (J. L. Alborg, Historia de la literatura española 2a. edición. Madrid: Gredos, 1975, 1:380). En la obra vamos a encontrar, desde su versión original y sucesivamente todavía más enfatizada por Buenaventura, las dos muertes. La medieval, ejemplarizada en la muerte de Peralta: "Manque así sea, [la vida] no es más que camino. ¡Lo importante es la llegada!" y la "moderna" visión aterradora de una muerte que termina con todo, que comparten el resto de los personajes en las obras: El ciego: "Después de muerto, ¡pa qué cobija!" o el hijo: "De la sepultura no gúelve naides!". (Las citas están tomadas de la versión cuarta publicada en Teatro de E. Buenaventura. Ed. Francisco Garzón Céspedes. La Habana: Casa de las Américas, 1980, 75. Todas las citas que usaremos de la cuarta versión las tomaremos de esta edición.)

sosiego íntimo."⁶ Secreto y desasosiego que sin lugar a dudas heredaron las colonias.

El caso es que el relato al que nos referimos se ha encontrado en diferentes versiones y en varios sitios de América. Las más conocidas son la que nos ocupa aquí y la recogida por el argentino Ricardo Güiraldes en su novela Don Segundo Sombra⁷ (1939), llevada igualmente a las tablas por Juan Carlos Gené en El herrero y el diablo.⁸ Esta última obra, por lo demás, se integrará al repertorio del grupo uruguayo El Galpón a partir de 1958.⁹ Existen otras versiones escénicas del cuento, como El herrero y la muerte, de Mercedes Rein y Jorge Curi, montada por el Teatro Circular de Montevideo.¹⁰

La fábula, a grandes rasgos, es la siguiente: Jesús, en compañía de San Pedro, decide bajar a la tierra a probar la honradez de Peralta, un pobre campesino que se dedica a jugar y repartir sus ganancias con los menesterosos de su comarca. Al pasar la prueba y devolver unas onzas de oro

⁶ La cita de Dámaso Alonso no está documentada en el texto (Wardropper 127).

⁷ Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra (Buenos Aires: Losada, 1973).

⁸ Juan Carlos Gené, El herrero y el diablo (Buenos Aires: Talía, 1957).

⁹ El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio, Publicación de la Institución Teatral "El Galpón" de Uruguay en México (Octubre 1983) 51.

¹⁰ Presentada en el Festival de Manizales, Sept. 1984. Ver Textos 1.28, Manizales, Colombia (Sept. 22, 1984).

que los notables peregrinos dejan olvidadas en su casa, Jesús lo premia concediéndole cinco gracias que Peralta elije a su gusto. A pesar de los aspavientos de San Pedro ante tan inusitados pedidos, Peralta solicita: 1) ganar en el juego siempre que le dé la gana; 2) que cuando se vaya a morir, le mande la muerte de cara y no a traición; 3) que pueda detener al que quiera, en el puesto que él le señale, y por el tiempo que le parezca; 4) que el diablo no pueda hacerle trampa en el juego y 5) que se pueda achicar cuanto quiera hasta volverse "chirringo" como una hormiga. Con las cinco gracias auestas, Peralta se dedica a jugar y enriquecerse para ofrecer su ayuda a todos los pobres de la región. Pero con él se enriquecen también su hermana Peraltona y los mendigos más allegados cuyas conductas cambian radicalmente. Cuando le llega la hora y se le presenta la Muerte, Peralta la hace encaramar a un aguacatillo en donde la deja hasta que tanto el cielo como el infierno clame su regreso, descendiendo de nuevo San Pedro a hacer el reclamo. Después de suelta, la Muerte arrasa con todo el que puede, incluyendo a la Peraltona y los mendigos compañeros de Peralta. Este, en uso de la cuarta gracia, se juega el alma de ellos y la de treintaytres mil millones de almas al Diablo, ganándoselos limpiamente. Ante tan tremendo alboroto de almas sueltas, Jesús y San Pedro se ven obligados a regresar para poner un punto final al asunto. La solución a este problema cambia de una versión a otra. Al finalizar la obra, Peralta realiza su última petición reduciéndose hasta

volverse del tamaño de una hormiga para subirse a la diestra de Dios Padre en donde queda para toda la eternidad.

Según Castagnino, de aquí proviene "el alcance polisémico" del título de la pieza:

Puede interpretarse, en sistemas semióticos y semánticos primarios, como el definitivo lugar donde ha ido a parar Peralta; en sistemas paralelos, como el justo premio recibido por su condición de hombre piadoso y caritativo; pero en sistemas derivados, ha de interpretarse en el sentido de que si el hombre, con habilidad e ingenio, no busca por sí situarse en el lugar merecido, nadie se lo adjudicará. (192)

Esta polisemia significatoria se da a todo lo largo de la obra, y es uno de sus logros y fuente de riqueza interpretativa, como veremos al referirnos a las diferentes lecturas críticas que se han hecho del texto, a través de sus cinco versiones.

Pasando al segundo referente de la obra, el mítico, tenemos que el personaje central, Peralta, parte de una serie de mitos básicos como el hombre bueno que "quiere arreglar el mundo," el Prometeo benefactor de la humanidad, el Cristo redentor que ascendió a las alturas para quedarse a la diestra de Dios Padre para toda la eternidad. En un plano más contemporáneo, es un Robin Hood, igualador social que le quita a los ricos para darle a los pobres. Por su parte, Buenaventura nos habla del héroe que, "como en cualquier relato maravilloso, es un 'escogido' implícito a quien someten a una prueba de la cual sale victorioso, lo que le vale la escogencia explícita y el 'premio' de los poderes,

'el don típico de tales cuentos.'¹¹ Arcila pone el énfasis en la comunidad en crisis que, al no cumplir los mandatos sociales que la rigen, tiene necesidad de héroes. Sólo que al actuar Peralta en complacencia con esta comunidad, agudiza la crisis introduciendo el caos y transformándose en un anti-héroe (37).

Es también anti-héroe en relación con otros mitos, especialmente el mito de la lucha entre el bien y el mal. Tal parece que las buenas acciones de Peralta generan constantemente el mal (el dinero que Peralta entrega a los mendigos sirve para la usura, Peraltona se entrega a una vida ociosa, etc.) y lo malo se torna providencial (por medio del juego Peralta socorre a los necesitados, le saca el dinero a los ricos y libera almas del infierno).

Proyectando a Peralta en su referente real, la Colombia de estos últimos años, se podría decir que es un "héroe problemático,"¹² por lo menos al principio, portador de una conciencia proletaria "insuficiente," en vías de desarrollo. De ahí, el final ambivalente de las primeras versiones: "Que me juzguen como quieran. Yo quise hacer el bien. ¿Qué culpa tengo si ha salido el mal? ..."¹³

¹¹ Vladimir Propp, Las transformaciones de los cuentos maravillosos, (Madrid, Editorial Fundamentos, 1981). Citado por Buenaventura, "Por qué La diestra," 139.

¹² Utilizamos la terminología empleada por Lucian Goldmann en Pour une sociologie du roman (Paris, NRF, 1964)

¹³ E. Buenaventura, En la diestra de Dios Padre, Teatro, Ed. Carlos Solórzano. (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) 304. Todas las citas de la tercera versión serán de esta edición.

En este sentido, Peralta no es el resultado de una conciencia proletaria pues no es un héroe verdaderamente positivo. Pero hacia esa dirección se dirige en la próxima versión, la cuarta, en donde desaparece el final anterior dando paso a un desacuerdo con los designios divinos que ya lo colocan en una posición de cuestionamiento implícito: "Tendré que hacerme el que no entiendo..."(89). Ya para la quinta versión se suprime el comentario de Peralta, pues la fábula se modifica considerablemente: las almas ganadas en el juego, a las que les era negada la entrada al cielo, ahora suben triunfantes a las alturas con el beneplácito de Jesús y a pesar de las protestas de San Pedro. Por su parte, Peralta, agudizándose un tanto la semblanza mesiánica, no muere, se convierte en hormiga antes de que la muerte lo atrape y sube, en cuerpo y alma, a la diestra del Señor. Un final certeramente positivo que apunta a la transformación del hombre por el hombre mismo como parece corroborar, en coro, la recua de almas:

Arreglemos en la tierra
lo que aquí si ha di arreglar,
que de tejas para arriba
se cantará otro cantar.¹⁴

Por otra parte, al sacar a Peralta del contexto por demás conformista del mundo pintoresco y tradicional de Carrasquilla en el que las jerarquías son respetadas y las

14

E. Buenaventura, A la diestra de Dios Padre, Teatro colombiano contemporáneo. Ed. Carlos Nicolás Hernández y Jorge Manuel Pardo. (Bogotá: Tres Culturas Editores, 1985) 86.

estructuras sociales indefinidamente continuadas, aunque dicho sea de paso--como ocurre con otros costumbristas colombianos como José M. Samper--ya hay un asomo de crítica social en el cuento,¹⁵ y traspasarlo, de buenas a primeras, a un contexto totalmente actualizado hubiera acarreado otra problemática, a la que el grupo no estuvo ajena durante el proceso. Buenaventura comenta en el citado "Ensayo de dramaturgia colectiva:" "La tentación de actualizar el mito no dejó de aparecer en la tercera versión, pero nos dimos cuenta que, en ese caso, deberíamos abandonarlo y trabajar sobre otra cosa. Un mito es tanto más él mismo cuanto más formas de fabulación permite" (7).

De todos modos si no hay un intento, por ahora, de "cambiar" el mito, si hay un proceso de desmitificación en el sentido de "contemporización" del personaje hasta encajarlo en una realidad. Uno de los medios que utiliza nuestro autor para lograrlo es el lenguaje. Las expresiones idiomáticas, los proverbios, los dichos, los localismos, puestos en un contexto de cuestionamiento, tienen la magia de romper cualquier ilusión mítica.¹⁶ La frase de Peralta, en la

15

Esto es importante por cuanto Buenaventura ve de antemano el cuento de Carrasquilla como un "ejemplo de reformismo social." El plan de Jesús de encontrar a alguien como medio para distribuir un poco la riqueza equilibrando la balanza social ya estaba en la "ideología de los personajes." No era otra cosa lo que hacía Peralta antes de la aparición divina. ("Por qué otra vez la diestra," 138)

16

Hacemos la diferencia entre este uso del lenguaje y un habla "popular" que se utiliza en un contexto costumbrista como el de Carrasquilla, en el que todos los elementos lingüísticos están canalizados a través de un mimetismo referencial y empírico.

cuarta versión, cuando Jesús se aparece al final a reprenderlo por la ganancia de almas en el juego con el diablo, surte este efecto: "¡Perdóneme Su Divina Majestad, pero a mí, ni el cielo me viene a meter macho rucio!" (88).

Por otra parte los personajes "divinos" están totalmente humanizados, con algunos rasgos característicos que Buena-ventura hereda del original. Jesús, por ejemplo, conserva una posición superior respecto al resto de los personajes, como la de jefe de una empresa financiera. Alusión no totalmente gratuita; el diablo se refiere a él, en la cuarta versión, como al que "puso inicialmente el capital," y el que creó el sistema bancario junto con los sueños, proyectos y milagros (81). San Pedro, por su lado, hace alarde de una glotonería capaz de no satisfacerse nunca, vicio legendario atribuido a la clerecía en todas las sátiras y farsas medievales.¹⁷ Pero a medida que avanzamos en las versiones, las referencias a los gustos del paladar del santo van desapareciendo, hasta no quedar ni rastro de ello en la quinta versión. El exceso en la comida, elemento grotesco en las primeras versiones, ya no se asocia con los personajes míticos sino que se usa como elemento de crítica social, en el sentido de descomposición de la burguesía. En la tercera versión, Peraltona muere bajo las garras vengativas de la muerte recién liberada por Peralta (291); en la

17

Heather Arden, Fools' Plays: A Study of Satire in the 'Sottie' (London: Cambridge Univ. Press, 1980) 98.

cuarta, el personaje entrega su alma como consecuencia de un "desmedido" banquete "que se mandó" en el palacio (84).

De los otros personajes míticos, la Muerte, temida de todos salvo Peralta, presenta en las primeras versiones su doble aspecto legendario de igualadora social y de visión macabra, rodeada de espectros, y haciendo gala de un humorismo feroz. En los últimos momentos de Peralta, en la tercera versión, se presenta la Muerte a reclamarlo con un "conjunto de espectros:"

... Ahí he traído los espectros de unos músicos pa darle una serenata a mi amigo Peralta ... ¡Hola, los músicos! Son unos artistas consumaos, pero se murieron di hambre y no tienen juerzas pa tocar... ¡Toquen! ¡Toquen, tuntumientes! Pero qué alicaídos y amustiaos que están todos... Ahí va una copli-ta...

El pan de la venganza
se come frío,
esta tarde me toca
comerme el mío (304)

En la cuarta versión la Muerte cambia de tónica. Desaparece un tanto el humor negro revelando una Muerte que, contrario a lo esperado, es capaz hasta de tener sentimientos nobles, acorde con el proceso de desmitificación que señalábamos antes:

La Muerte: ¡Permiti que te exprese mi admiración!
Peralta: ¿Por qué?
La Muerte: Porque con tanta modestia y tanta humildá, has puesto en cuestión el universo entero. (89)

Ya para la quinta versión, la Muerte se convierte netamente en el instrumento de los opresores:

La Maruchenga: No pedimos que se quede
la muerte allá para siempre,
pedimos que no la usen

para matar a nuestra gente.

El Padre: Pedimos que se comporte
como la purita muerte,
no como gamonala
al servicio de los juertes. (81)

En cuanto al Diablo, personaje casi indispensable de cualquier farsa medieval, que al igual que la Muerte aunque en menor escala ya ha adquirido nivel de "categoria temática," dentro de la literatura fantástica,¹⁸ aquí cumple su perenne función de burlador de incautos. Una de las características peculiares del Diablo, a través del teatro, especialmente del medieval, es la de metamorfosearse constantemente tomando la forma que más le convenga para llevar a cabo su misión. De este modo se ha presentado como animal, de preferencia el caballo, como hombre, médico, curandero, protector, etc., y aun como mujer, hasta el punto de hacer creer a algunos investigadores en la procedencia del culto a una diabólica divinidad femenina.¹⁹ Aquí, para ganar almas, a partir de la cuarta versión se presenta como banquero, el realizador de los sueños y proyectos del hombre contemporáneo cuya fe se ha desplazado al dinero. El Diablo predica a sus víctimas usando las mismas máximas cristianas, previa la sustitución de uno que otro vocablo: "¡Mientras hay banco

18

Dorothy Scarborough, The Supernatural in Modern English Fiction (New York: G. P. Putnam's Sons, 1917), y R. Caillouis, Images, Images (Paris: Corti, 1955). Citados por Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Editions du Seuil, 1970) 109.

19

Stephen Malin, "Four Doubled Figures in the Origins of English Folk Theatre," Theatre Journal 33.1 (1981): 28.

hay esperanzas y al más caído, el banco de sueños lo levanta!" (43).

El dinero, dicho sea de paso, fue condenado a través de todo el periodo medieval, tanto en latín como en vernacular: era como una infección que corrompía al que llegaba a tener contacto con él (Arden 147). En este sentido tanto en el cuento original, recogido por Carrasquilla, como en el de Gúiraldes "la perspectiva mercantil sobre la riqueza, el valor del cambio, comercio y no una riqueza heredada," según indica F. Perus en su estudio sobre Don Segundo Sombra, era una idea revolucionaria.²⁰

Buenaventura retoma la idea y saca a flote toda una mitología de la vida contemporánea, corporizada en el "banco de los sueños," con la que contrarresta la mitología cristiana de la fábula:

El nuevo imperialismo, el actual, nos ha traído los mitos de la sociedad opulenta: los mitos del crédito y de la publicidad. La llegada de esos mitos y su instalación bulliciosa y grotesca entre nosotros son registradas en la obra. ("Por qué La diestra," 42)

De hecho, el autor en este ensayo se apoya en la antropología para refutar la creencia de que el mito sólo le incumbe a las sociedades primitivas, concepto que en realidad expresa "la ideología de los colonizadores." Pues al tratar de eliminarlos, con falsas explicaciones, en el esfuerzo por homogeneizar la cultura se da paso a otros mitos, mitos de

20

Francoise Pérus, Historia y crítica literaria (La Habana; Casa de las Américas, 1982) 231.

la vida moderna, de manera muchísimo más efectiva puesto que se utilizan los medios masivos de comunicación para lograrlo. La alienación es todavía más profunda si tenemos en cuenta que la codificación del mensaje se hace por medio de formas populares para facilitar su recepción.

La mitología, que usualmente trabaja a un nivel de generalización, puede desaparecer, cambiar, por aquello que Marx señaló en una ocasión: "Every mythology overcomes, subjugates and forms the forces of nature in imagination and with the help of imagination. It disappears, consequently, with the actual mastery of these forces of nature."²¹

En la América Latina, esta mitología a la que nos referimos aquí, la cristiana, ha sufrido un proceso natural de "desgaste." De ahí que ni el Diablo, ni Jesús, ni mucho menos San Pedro, en escena, pueden tener en esta época el impacto, cuando su misma "presencia" en el mundo está desmeritada por los adelantos de la ciencia a partir de la teoría de la evolución (1858), que ejercían durante el medioevo cuando originalmente se escribió el cuento.

Ahora, lo que sí queda intacto es la tradición, y aún más su aspecto externo lo ritual, que ha llevado siglos en formarse y cuya simbología descansa en la conciencia colectiva operando, como indica Lévi-Strauss, a un nivel de

21

Karl Marx, Critique of Political Economy. Citado por Vernon Hall, Jr., A Short History of Literary Criticism (New York: New York University Press, 1963) 141.

subconciencia sin que el individuo se dé por enterado. De ahí que no es del todo casual que Buenaventura sienta la necesidad de vigorizar el mito con lo ceremonial, especialmente lo religioso, cada vez en mayores proporciones. En la versión cuarta, por ejemplo, no solamente se hacen alusiones a las ceremonias litúrgicas sino que se encarnan, uniendo el origen del acto eucarístico con el rito consagrado, cual parodia del "auto sacramental" español:

(Para todos alcanza el agua de panela y a los peregrinos les acomodan un camastro. En hilera, como en el cuadro de La última cena, se ponen todos a los dos lados del peregrino I. Este alza la totuma de agua de panela y todos hacen lo propio).

Peregrino 1: Adjutorium nostrum in nómine dómíni.

Peregrino 2: Qui fecit coe lum et terra.

Peregrino 1: Dóminus vobiscum.

Peregrino 2: Et cum spiritu tuo.

Todos: Amen. (29)

También se agudiza el carácter mesiánico de Peralta, puesto en evidencia por la Peraltona quien le espeta: "El que se mete a redentor, muere crucificado" (73), trayendo a colación escenas de la vida de Jesús como la traición en el Huerto de los Olivos:

(Suena un tambor, entran dos esbirros del Rey con el Viejo Limosnero [a aprehender a Peralta].)

El Viejo Limosnero: ¡Ese es!

San Pedro: ¡Como en el güerto de los Olivos! (77)

De hecho, la constante asociación de lo mítico con lo religioso le brinda una intensidad emocional a la obra que Buenaventura, consciente del peligro de la identificación,

rompe por medio del lenguaje y de la estructura, yuxtaponiendo escenas discordantes. Hay, en efecto, un constante movimiento del mito a la realidad y viceversa, sin que por esto se vea afectada la tensión entre los dos planos existentes desde el principio, ni reducida la vitalidad y el dinamismo. Más bien le presta al contenido un sentido dialéctico al hacer que las escenas se opongan las unas a las otras.

Por otra parte, el poder potencial del referente mito en cierto modo está insulado, debido a la coherencia estructural de la dicha yuxtaposición de escenas combinando lo mítico con lo real. Esto también le permite suficiente distancia con el referente real que es el que presenta el nivel crítico esencial de la obra: la "realidad social-histórica del país" vista por el grupo ("Por qué La diestra," 138).

De ahí que la creación de otros personajes como la familia india, a partir de la cuarta versión, fuera absolutamente indispensable para lograr un equilibrio entre los personajes que apelan a los valores subjetivos del público a través de los sentimientos, especialmente por las connotaciones religiosas que presentan, y los que apelan a la razón.

Y pasamos al tercer referente, el fundamental, de la obra: el referente real, la visión de la sociedad colombiana percibida por el grupo y transformada en discurso del enunciado. Referente que iremos analizando a medida que avance-

mos a través de las diferentes versiones que, como veremos, se van adaptando a las necesidades del momento en el proceso evolutivo tanto del autor como del grupo. También veremos cómo conforme a la ley de la unidad del contenido y la forma,²³ según la cual la segunda está siempre determinada por la primera pues tanto el contenido como el objeto reflejado por él (la realidad que se quiere traducir en obra artística) está aquí siempre en desarrollo, la forma se va modificando, depurándose en este caso concreto.

Según el materialismo dialéctico, filosofía en la que se inserta todo el trabajo del TEC, la formulación de la finalidad, definición de los objetivos, precede a la creación:

El objetivo de la creatividad determina el desarrollo del proceso creativo como actividad social, el sentido del trabajo artístico, su orientación, y la responsabilidad del artista.²⁴

Para Buenaventura estas premisas han sido determinantes. Ya vimos cómo desde un principio encara el proceso creativo como una responsabilidad hacia su público, señalando el teatro por "su condición variable" como el vehículo más apropiado para llegar a él a través, sobre todo, de "la investigación profunda de la tradición para volver a entablar con ella o con lo mejor de ella, el diálogo de nuestro

23

F. Burlatski, et al. Materialismo Dialéctico (Moscú: Progreso, 1981) 89.

24

G. L. Ermash, "Objetivo socio-estético de la creación artística," La estética marxista-leninista y la creación artística (Moscú: Progreso, 1980) 204.

tiempo."²⁵ Este es realmente el punto de partida de La diestra en la historia del TEC.

1.1 Primera versión

Dando crédito a las palabras de Carlos José Reyes, puesto que el texto no ha llegado a nosotros, la primera versión de 1958, fue una mera "adaptación" del original:

Transformaba en diálogos su pintoresco lenguaje, incorporaba elementos, refranes, dichos y problemas, pero en líneas generales era más una adaptación - por lo demás encantadora del cuento de Carrasquilla, que una obra 'original' de Buenaventura.²⁶

1.2 Segunda versión

De la primera a la segunda versión, de fecha 1960, suceden dos cosas de vital importancia para el desarrollo de la obra, la aproximación teórica y práctica a los postulados de Brecht y el haber visto la representación de una
²⁷
mojiganga en la región de Antioquia.

La mojiganga es un espectáculo en el que se mezclan el entremés, la danza y la música tomando elementos derivados de la cultura popular autóctona y del teatro medieval.

Esta forma híbrida de teatro, en cierto modo, presentaba

²⁵
E. Buenaventura, "En busca de un método para la enseñanza teatral," 1.

²⁶
Carlos José Reyes, "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo," prólogo, Teatro de Buenaventura (Bogotá: Colcultura, 1977) 8.

²⁷
Según F. Garzón Céspedes la mojiganga proviene del "teatro misionero utilizado para el proselitismo religioso

características afines al teatro épico brechtiano que el grupo trató de llevar a la práctica inmediata elaborando una segunda versión. Por un lado, se adoptó el uso de la música, las máscaras, la danza y la presentación de personajes y obra por medio de un "abanderado" quien asimismo

durante la Conquista, al que se refiere la mayor parte de los cronistas y sobre todo el Padre de las Casas." (Prólogo, Teatro de Buenaventura, 11). Por su parte, el mismo Buenaventura, en una entrevista con M. Watson, señala como su antecesor la forma llamada boxiganga en el siglo XVII español. El término, nos informa Watson, basada en las investigaciones de Hugo A. Rennert y García Pavón, se usaba para denominar por igual un teatro callejero compuesto por actores ambulantes y el entremés que acompañaba estas representaciones. (Hugo A. Rennert, The Spanish Stage at the Time of Lope de Vega, New York: Dover, 1963, 295-6, y Francisco García Pavón, prólogo, Teatro menor del siglo XVII. Madrid: Taurus, 1964, 18. Citado por Maida Watson, "The Theatre of Social Protest of Enrique Buenaventura," Tesis de Masters, s.p. University of Florida, 1970, 24).

En la América Latina, la derivación del término, o sea la mojiganga, se utilizó por primera vez, tal parece, en 1637 refiriéndose a una danza callejera durante los carnavales. (Arturo Escobar Uribe, Rezadores y ayudados, Bogotá: Imprenta Nacional, 1959. Citado por Watson 38). El caso es que la forma se ha conservado hasta nuestros días, gracias a la tradición oral, en algunas regiones de Colombia como en Antioquia y el Valle del Cauca. Manuel Vargas B. en su estudio "Cinco siglos de teatro colombiano," (Teatro colombiano, Bogotá: Ediciones de Alba, 1985, 11) recoge otras danzas como las denominadas "Matachines," "cuadrillas de San Martín" y "Juego de los Caballeros." Según Vargas la danza de los "Matachines" es un "juego de disfrazados, teatro de tipo callejero, cuyo origen sin duda está en las fiestas populares, en donde se realizaban 'Mojigangas' para expresar la alegría colectiva. Dichos juegos teatrales fueron introducidos desde la llegada misma de los españoles." Y citando a Guillermo Abadía Morales (Compendio general del folklóre colombiano, 4a. ed., Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983, 344), añade: "En el Tolima y en el Huila, donde la danza se conserva mejor estructurada, aún refleja la antigua forma de la mojiganga callejera de origen hispánico que reproduce burlonamente el triunfo de la cruz sobre el diablo, quien inútilmente trata de asediar con sus tentaciones a los celebrantes."

cierra la representación. Por el otro, se alivió la estructura narrativa de la primera versión al generar imágenes complejas que empezaban a cuestionar la ideología de base del cuento de Carrasquilla.

Esta segunda versión de la obra fue la que viajó a París, invitada por el Festival de Teatro de las Naciones en abril de 1960. Sin embargo, a pesar de haber obtenido un premio internacional y los comentarios favorables de la prensa en general,²⁸ Buenaventura la considerará un fracaso:

No logramos más que mezclar de manera más o menos desordenada una estructura "dramática" con una "épica" y aunque ello nos libró un tanto de la dependencia con las secuencias del cuento original, flotaba, en el espectáculo, la imagen de "pastiche," es decir, de desorden, de una riqueza de elementos que no estaban adecuadamente combinados, en otras palabras, que no eran controlados formalmente. ("Por qué La diestra," 132)

1.3 Tercera versión

El ordenamiento formal llevó al grupo y a su autor a una tercera versión, estrenada en el Teatro Sucre de Quito en mayo de 1962, que lleva como subtítulo: "Mojiganga hecha

28

René Gordon, un crítico de Paris Jour escribe: "La sobria dirección del autor (Buenaventura) asegura un perfecto equilibrio al espectáculo, y la compañía colombiana del Teatro Escuela de Cali sabe resolver de manera ágil los problemas metafísicos planteados con claridad." (Programa del TEC, 1962. Archivo del TEC. Citado por Arcila 64). Igualmente la revista del Instituto Internacional de Teatro, Rendez vous, clasificaba al grupo de Cali "en segundo lugar detrás del Berliner Ensemble" (Oscar González Bosque, "Apuntes para una historia del TEC," Archivo del TEC, s.p. 1976, 1).

por lo divino y lo humano."

En esta versión se establece el contenido de la obra, o sea se subordina el texto a un contexto definido y los cambios, en futuras versiones, se efectuarán desde dentro.

La funcionalidad de la obra se explicita a través de la construcción coherente de dos planos que, como el título sugiere, polarizan la acción hacia las dos tendencias poniendo en evidencia los mecanismos internos de las ideologías que están a la base de la sociedad colombiana: la Religión Católica y el capitalismo, impuesto, por así decirlo, a una sociedad predominantemente agraria y pre-capitalista. Ideologías dominantes que, como indica Buenaventura,

Aunque no son idénticas, coinciden en plantear la oposición ideales-realidades como oposición eterna, que se alimenta a sí misma y que, de suyo, elimina la posibilidad de que el hombre cambie la realidad, ya que esa contradicción insoluble se da en él mismo, hace parte de una pretendida "condición humana." ("Por qué La diestra 143)

Esta posición irreductible del hombre para modificar su situación, por su falta de capacidad histórica, se manifiesta en esta tercera versión. Recordemos la frase derrotista de Peralta al llegar a su fin: "Que me juzguen como quieran. Yo quise hacer el bien. Qué culpa tengo si

Esta tercera versión se halla publicada en la primera colección de Teatro de Buenaventura, ed. Gabriel M. Florès Arzayús, (Bogotá: Tercer Mundo, 1963) y en la Antología: El teatro hispanoamericano contemporáneo, ed. Carlos Solórzano, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

ha salido el mal?" (304).

Por otra parte, los órdenes de la justicia moral están en franca contradicción con los de la justicia estatal y la divina, representando el conflicto central de la obra.

Los procesos que se desencadenan a partir de las acciones de Peralta al hacer uso de sus dones en beneficio del prójimo; v.gr., ganar siempre en el juego, detener a la muerte, ganarle al diablo, causan caos tanto en la tierra como en el cielo.

En el sistema económico prevalente que refleja la obra, el aspecto cualitativo de las relaciones humanas ya ha sido sustituido por una relación que se basa en los valores de cambio cuantitativos. Los vecinos vienen a quejarse donde Peralta para que les suelte la Muerte aunque sea por un ratito:

Mujer del médico: Yo no le pido que la largue del todo, pero sí que le deje dar sus guleltecitas por ahí de vez en cuando, porque ya a mi marido nadie lo llama, ya se le murió el caballo y se le mogosieron los fierros de hacer operaciones. (203)

El cura y el sacristán "están pasando hambre a lo perro" como atestigua la vieja beata: "Ni un entierrito, ni un sólo requien cantin pace en todo este tiempo..." (283).

La sobrina: Hace un año que mi tío Román tiene un achague de rimatiz y nosotros rece que rece pa que se muera y el allí bien orondo y los caudales pudriéndose en el arca. (284)

Y así sucesivamente desfilan el sepulturero, la mujer del viejo rico, el marido de la mujer vieja y fea, y la moza,

con quejas similares.

La apropiación privada, la acumulación y el fetichismo a la mercancía se ejemplarizan en la Peraltona y el viejo limosnero, quien se convierte en un usurero. El primer acto termina con este personaje haciendo montoncitos de monedas:

Un montoncito pa préstamos al veinte por ciento y otro pa jugar en el garito y en la gallera. Ochenta le presté al caratejo ... Ciento cincuenta que me debe el mocho ... (286)

En cuanto a la Peraltona, ávida de riquezas, está en franca contradicción con el carácter mítico de Peralta, quien se constituye en la antítesis del espíritu de lucro.

De hecho, Buenaventura pone de manifiesto la presencia de una estructura predominantemente pre-capitalista, dentro de un mundo que ya entra a la etapa del usufructo y de la explotación del hombre por el hombre (Peraltona y su criada Maruchenga), sin pasar por la productiva en el capitalismo. Es por esto que la época medieval se presta especialmente al transvase material del contenido pues presenta paralelismos con la época contemporánea, que salen a flote aquí. La España medieval feudalista tal como se refleja en la novela picaresca, por ejemplo, presenta un mundo dependiente todavía de las relaciones personales de los grandes señores de la tierra, a cuyo alrededor van surgiendo urbes en donde se apiñaban recuas de parásitos que trabajaban en beneficio de su propia "industria." Esta visión no está tan lejos como se quisiera de la que nos presenta en algunas instancias el capitalismo subdesarrollado en la América Latina como conse-

cuencia del despojo de los campesinos, la migración en masa a las ciudades y el subsecuente desarrollo de las villas de emergencia que, gracias al siempre creciente desempleo, reducen a sus moradores al hurto y a la mendicidad. Además, aunque se trata ahora de sociedades basadas ya en los valores de cambio, estos valores, igual que en el medioevo, siguen, en gran parte, en las manos de los grandes señores de la tierra. Por esto, tanto en la representación artística de los mendigos como de los señores de ayer reconocemos³⁰ a los mendigos y a los señores de hoy.

Por otra parte, el Rey, representante máximo de la autoridad, "asustado" manda a llamar a Peralta para leerle una ordenanza que reza: "Todos sabemos que el mundo no puede cambiar y que asina como está hecho se debe dejar, porque asina es como losotros, los reyes lo podemos gobernar" (303). Y lo destierra de su comarca.

30

La novela picaresca española da cuenta de este mundo implícito en la entraña de la obra de Buenaventura, sobre todo en la actitud vital de algunos de los personajes secundarios como el ciego y el tullido, en su capacidad de poner en evidencia otras clases sociales y su conformismo al aceptar con un estoicismo ejemplar todos los males que les acontezca. En el actual teatro colombiano encontramos otra obra que con éxito logra este mismo sincretismo de dos épocas, en el Diálogo del rebusque (1981) de Santiago García, basada en primer grado en la La vida del buscón llamado Don Pablos de Quevedo y en segundo grado en otras obras suyas como "Los sueños," "El infierno enmendado," Las Premáticas y "varios de sus sonetos, poemas, letrillas y romances para las canciones." (Publicada en Primer Acto 203/204, 1984, 96-122). Eduardo Márceles Daconte señala este punto: "De hecho, y por analogía, la obra cuestiona dos momentos históricos que si bien se diferencian en sus rasgos específicos, se identifican en sus síntomas y consecuencias." (Nueva Frontera, Bogotá, Octubre 12, 1981, 19).

La perspectiva, falsa por lo demás, del equilibrio y la correspondencia que generan las instituciones y sus representantes al perpetuarse arbitrariamente en el poder, cede al desajuste. Pues aunque no hay posibilidades de cambio en la obra, ni presenta soluciones, ya el pueblo empieza a tomar conciencia de su situación:

Mendiga: Jesús; qué gobierno atolondrado el que tenemos. Su sacarrial majestá no sabe de la misa la media. (303)

En cuanto a la religión, Buenaventura crea, como vimos antes al hablar del mito, un efecto pseudo-religioso a través de la imitación del lenguaje ceremonial de la liturgia, del lenguaje dialectal y del comportamiento totalmente humanizado de sus representantes, en total contradicción con la ideología tradicional de la Iglesia Católica, cuya imagen de Jesús, por ejemplo, no proviene de la Biblia directamente sino de la tradición de la Iglesia, de la enseñanza oficial y de los desarrollos teológicos de la misma.³¹ Aunque, dicho sea de paso, el enfoque de la obra no está muy lejos de la idea que la religiosidad popular³² latinoamericana ha forjado del cielo y sus moradores.

31

Rev. John P. Meier, "Jesus among the Historians," New York Times: Book Review 22 diciembre 1986: 1-16.

32

La investigadora Penny Lernoux nos da un testimonio muy valioso de esta religiosidad popular: "This popular religiosity is a genuine form of cultural expression and creativity-indeed, the only one for most Latin Americans. Whatever the rigor of his political, social, or economic deprivations, the Latin American can always turn to the spirits or saints for comfort and help. These are very real, personal friends to whom he speaks in his own

Por otra parte, las gracias concedidas a Peralta crean una hecatombe en las alturas, pues a pesar de haber ganado las almas limpiamente en el juego con el Diablo, por estar condenadas no les está permitida la entrada al cielo. La ayuda de Santo Tomás y Santa Teresa es requerida para resolver el asunto con la rapidez del caso, decidiendo éstos que las almas se reencarnen en otros mortales hasta el día del juicio final y de ahí en adelante por "sécula seculorum" revoloteen alrededor del infierno (299).

Esta intrusión en cuestiones de "teología" en la obra ha llevado a algunos investigadores a interpretarla desde una perspectiva teológica:

En la diestra de Dios Padre nos ofrece motivo de reflexión sobre temas teológicos como el de la distribución de las gracias, la iniciativa divina de esta distribución, la colaboración humana con la gracia que se ve amenazada por la realidad e influencia del mal, y la Providencia de Dios que de una manera insondable para nosotros se preocupa por el bien de todo lo creado. 33

language... The importance of the saints in the lives of the Latin-American poor is in direct proportion to the diminished importance of Christ..... For all practical purposes, heaven is ruled by St. Peter and hell by the devil." (Cry of the People, New York: Penguin Books, 1980, 376-377).

33

Francisco Javier Higuero. "Dialéctica de un cambio," Palpitar Hispano 1.10, Nueva York (enero 1982): 10. Por este camino sería válido aducir que la obra, la de Carrasquilla ya que no la de Buenaventura, bien podría considerarse como una comedia teológica que cumple las funciones del auto sacramental ilustrando ciertas sutilezas teológicas para hacerlas accesibles al público en general. En este caso específico, se trataría del conflicto del libre albedrío encarnado en Peralta y el predeterminismo divino que sabe que Peralta es sólo un instrumento.

A partir de la quinta versión una interpretación teológica, pero de otro "tipo" de teología, se hará de rigor. Por lo pronto, la obvia irreverencia y actitud iconoclasta del autor da al traste cualquier posibilidad de tomar en serio estos argumentos a favor de una lectura que se conecte con el carácter social de la misma.

Pasando al estilo de la obra, esta tercera versión representa el justo medio entre la adaptación literal del cuento de Carrasquilla, de la primera versión, y la quinta, en donde el cuento sirve de frontera narrativa dentro de la que se inserta la propia obra de Buenaventura.

34

Todavía quedan restos del "verismo" costumbrista de Carrasquilla, en párrafos enteros como: "Era como cuando los mozos montañeros agarran a tocar el capador, como cuando en las faldas echan a gotiar los resumideros en los charquitos insolvaos...." (Carrasquilla 58, Buenaventura 298); o en la pormenorizada descripción de la despensa llenada milagrosamente por los peregrinos, de la que traemos aquí tan sólo un fragmento:

34

Verismo que consiste en la "reproducción de esa habla a nivel de conversación, de diálogo. Y lo hace [Carrasquilla] para enfrentar en el texto esos dos discursos: el que aparentemente es la veracidad, la impureza y la incultura. Todo aquello que a través de El ánima sola o En la diestra de Dios Padre verifica haciendo un examen minucioso de ese mundo verbal que se esconde en la fábula y el mito. Y de otro lado lo que tradicionalmente consideramos el discurso literario: experiencia de los formalismos, de ciertas recetas, buceo en sus límites y posibilidades." Dario Ruiz Gómez, "Tomás Carrasquilla," El Espectador. Magazin Dominical 18 junio 1978: 3.

Peraltona: Del palo largo cuelgan los tasajos de solomo y de falda, de tocino y de empella. Las longanizas y los chorizos se gulunguean y se enroscan que ni culebras. En la escusa hay por decena de quesitos y bola de mantequilla... (268)

Todo este despliegue excesivo de términos alimenticios se va reduciendo en la próxima versión, hasta desaparecer completamente en la quinta.

Otro elemento que se eliminará en las futuras versiones son los signos del texto que contienen realidades sólo lingüísticas, como son el conciliábulo celestial, que se formó a raíz de la escandalosa salida de almas del infierno a manos de Peralta (296-299), la sentencia del Rey (302-303), y el destino final de Peralta narrado por el Abandera-do (305-306). En cambio, se da paso a conflictos que emergen de la realidad social aproximándose la obra al ideal de la unidad entre el reflejo y su creación a la que apuntan las versiones siguientes. Aunque, dicho sea de paso, estamos de acuerdo con Luzuriaga cuando afirma que el diálogo "es aquí más coloquial y popular que en Carrasquilla, no tanto por la necesidad del género, cuanto por el leve cambio de perspectiva, que se inclina ya visiblemente hacia la crítica social."³⁵ En efecto, abundan las expresiones idiomáticas, los refranes y los proverbios:

³⁵
Gerardo Luzuriaga, "En la diestra de Dios Padre: y la contextualización histórica del folclor," Narradores Latinoamericanos: 1929-1979, II (Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980) 134.

San Pedro: Puede que se pase de vivaracho y le salga el tiro por la culata ... (275).

Peraltona: Un día de estos me va a llevar el Patas (265).

Viejo Limosnero: Aquí hay gato encerrado (269).

" " :¿Cómo se iba a llenar una despensa así, mientras una ñata se persina? (269).

Mendigo: Le dieron en la mera pepa del gusto (302).

Viejo Limosnero: Será nombrar la sogá en casa de toitos los ahorcados (302), etc.

Por lo demás, el mismo Buenaventura reconocerá más adelante su debilidad ante el recargado estilo del antioqueño:

Esta obra se basa en la versión [de Carrasquilla] y ello ha tenido ventajas y desventajas... porque el rico, vivo y elaboradísimo lenguaje de Carrasquilla influye de tal modo que durante las primeras versiones dominó casi absolutamente, imponiendo a la problemática un cierto pintoresquismo.³⁶

1.4 Cuarta versión

El tema de la obra queda latente a través de los años de trabajo del grupo que, como mencionamos y profundizaremos más adelante, son los años decisivos en su trayectoria. Se convierte el TEC en un grupo de teatro independiente lo que le permite afianzarse en su situación histórica, toma parte activa en la iniciación del gremio de trabajadores de teatro, la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), y se enfrenta al sistema, dirigiendo su arte al servicio de la lucha de clases de una manera más obvia. La siguiente observación escrita por el autor, en esta época, es sintomática de su

36

E. Buenaventura, "Folleto - La Diestra de Dios Padre - Montaje Escuela Departamental de Teatro (1974-1975)," Archivo del TEC, Cali. s.p., 1.

posición:

No se puede haber - sabemos - liberación nacional sin transformación radical de las estructuras sociales. La oligarquía es el eslabón principal de la cadena de la dependencia. No puede haber teatro ni cultura nacional que no sean anti-oligárquica, anti-elitista y anti-imperialista. ("Por qué La diestra" 133).

Teóricamente ya se ha sistematizado la práctica teatral en un método de trabajo colectivo que, sin duda, enriquece tanto el contenido como la forma de las obras elaboradas bajo este nuevo modo de encarar el hecho teatral. Dicho sea de paso, mirar hacia atrás y rearticular el material para que corresponda a una nueva visión de la realidad y a una nueva situación socio-política será una práctica del TEC que se continúa hasta nuestros días. En el caso de La diestra fue "completar la parábola que quedó en el aire, fue volver conocimientos los tanteos iniciales, fue aprovechar un trabajo acumulado y desarrollarlo en todas sus posibilidades hasta lograr un aporte importante a ese teatro nacional que todos estamos construyendo" ("Por qué La diestra, " 134).

La cuarta versión de La diestra se estrenó en la Plaza de Bolívar, en Bogotá, como parte de la programación del Festival Nacional del Nuevo Teatro en agosto de 1975.³⁷ Los cambios más significativos se efectúan en el nivel del referente real. Pues si en la versión anterior se trataba

37

Esta versión está publicada en las colecciones de Teatro de Buenaventura, ed. Carlos José Reyes (Bogotá: Colcultura, 1977) y en la citada previamente, recopilada por F. Garzón Céspedes (La Habana: Casa de las Américas, 1980).

de insertar la obra en sus condicionamientos ideológicos de base, ahora se trata de subsumirla en la conciencia de clases poniendo en relieve la superestructura de la sociedad que le sirve de reflejo a la pieza.

Desde un principio los diálogos se preñan con nuevas observaciones que nos ponen al tanto de la situación.

El coro de mendigos que en la versión anterior están relegados a un segundo plano aquí pasan a primera fila haciéndose patente su desventajosa situación:

El viejo limosnero: A mí si me gustaría que me dieran otra oportunidad en este mundo.

El tullido: La que tuviste se te jué de las manos.

El viejo limosnero: Me jodieron los poderosos y la calumnia me llevó al banquillo de los acusaos...

El ciego: La justicia es pa los de ruana. (17)

De la justicia invocada pasamos a la Justicia real que se presenta a arrestar el hijo de una familia indígena campesina, arrimada al pajarate de Peralta después de haber sido desalojada de sus tierras. Los cargos contra el joven se resumen a andar "envalentonando a los jornaleros de las haciendas y a los trabajadores de las minas... Irrespeto de autoridad y atentado contra la propiedad" (22). Este incidente antecede la aparición de Jesús:

Aquí ha de ser. Me dijeron que era una región de minas de oro, onde el trabajo es muy duro y la paga muy miserable. ¡Onde es muy difícil ser gñe-no! (24)

La tensión se establece, pues, entre los ideales de la clase dirigente, propietarios de minas de oro y haciendas, dispuesta a llegar a cualquier exceso para preservar su

divididas en los dos actos acostumbrados, pasamos a una estructura basada en la inter-relación de las acciones (unidad básica del conflicto- "Esquema" 116), y de éstas con las situaciones (momento de la correlación de fuerzas - "Esquema" 115) y las secuencias. La obra está dividida en 10 secuencias o cuadros que llevan títulos indicativos de lo que sucederá en ella. El primero se titula: "Presentación de la mojiganga", el segundo: "Un hombrecito va a arreglar al mundo," etc.

La yuxtaposición de las diferentes secuencias que van desarrollando individualmente el conflicto central de la obra, a través de los enfrentamientos de las fuerzas en pugna--en este caso el campesinado versus los representantes del poder--refleja el conjunto de la superestructura de la sociedad en que se gesta. Así, tenemos que a las secuencias o situaciones en donde aparece la familia campesina, les suceden otras en las que aparecen los personajes míticos; o a las del rey y su Ministro les sigue otra vez la familia campesina, etc., marcando un rotundo contraste entre los diferentes conflictos menores que van gradualmente constituyendo el mayor.

De esta forma vemos configurarse el proletariado, aquí compuesto por campesinos que empiezan a tener conciencia de clase en un momento de sustitución de modos de producción. El padre, alcalde de indios, especialmente encarnará la contradicción dentro de la fuerza de producción al verse, él como agricultor-productor, separado violentamente de su

medio de producción, la tierra. Añorará la sociedad comunal india, utopía dialéctica a la que no sólo se opone el utopismo mítico de Peralta ("Por qué La diestra" 145), sino la realidad de su vida de desposeído:

El Padre: ¡Bendito sea el Señor! ¡Y cómo es de agradecida la tierra! ¡Taba ahí tendida y callada, desiendo que la fecundaran! Agora tá que revienta de preñez! Los primeros brotes tan pa florecer...

La Madre: Pero también sirve pa enterrar a los cristianos. También se traga la gente y se queda callada. (55)

Maruchenga, ahora hija política de los campesinos, además de servir estructuralmente de "nexo entre este nuevo grupo de personajes y los otros heredados de la fábula folclórica" (Luzuriaga 136), es el único personaje que se desarrolla socialmente, tomando conciencia de su situación y perfilándose como la voz del pueblo. En más de una ocasión se dirige al público, rompiendo brechtianamente las convenciones teatrales para exclamar:

¡Y ahora, señoras y señores, vamos a mostrarles la otra cara de la justicia!
¡Hay una justicia di arriba,
que agora tá detenida,
y que hay una justicia de abajo
qui ha de venir algún día! (64)

Al final Maruchenga asiste clandestinamente a una reunión que organiza el pueblo para evitar que Peralta suelte a la Muerte, lo que promueve el conflicto con Peraltona.
40
Enfrentamiento "típico" entre elementos de la pequeña

40
Usamos la palabra "típica" en el sentido de "tipización" que le han dado los teóricos del materialismo dialéctico: "Por tipización se entiende aquí la revelación y encarnación de lo sustancial y considerable y no la mera

burguesia, en este caso, y el proletariado. La pequeña burguesia, por su misma desubicación autónoma y estable como por su servilismo con relación a la burguesia, se ve doblemente amenazada por lado y lado. Teme el poderío que ésta pueda ejercer sobre ella y al mismo tiempo recela el proletariado, al que rehusa "verse incorporada, ya que el pequeño burgués desde el momento que hereda los valores de la tradición burguesa ve la condición proletaria como una degradación de la humanidad" (Sasso 11). A esto se le une el hecho de que, por este mismo fenómeno servilista, la pequeña burguesia copia el comportamiento y actitudes de la burguesia y pasa a defender no solamente sus valores sino los de la oligarquía que, a su vez, son defendidos por la burguesia:

La Peraltona: ¿Y la Maruchenga?
La madre: No tá, señorita ...
La Peraltona: ¿Onde jue? (La Madre no responde.)
Agora sale cuando le da la gana?
El viejo limosnero: ¡Y mañana entra triunfante por ese
callejón, pa colgarnos a nosotros!
La Peraltona: ¡Vusté y su marido y su hija, se me
rumban di aquí! (La Madre intenta
hablar.) ¡Chitón! ¡Es mi última
palabra! (Lentamente sale La Madre
hacia la cocina.)

constancia de lo existente tomado en todos los pormenores concretos de cualquier episodio de la vida, ya que en este último caso se llega inevitablemente a hipertrofiar y absolutizar el hecho. La dialéctica de la revelación de lo universal, lo específico, lo particular y lo singular reside en los conceptos de 'carácter típico' y 'circunstancias típicas.' Ellos expresan profundamente la especificidad del proceso creativo." (A.A. Bazhenova, "La creatividad y la tipización," La estética 276)

El viejo limosnero:(En voz baja) Tienen el plan de incendiar el palacio.

La Peraltona: ¡Jesús me ampare! ¡Semejante belleza de palacio! Con razón taba el Rey cariacontecido y tembloroso.. ¡Dos lagrimones se le escurrieron cuando habló ayer desde el balcón! ¡Y las damas y principesas que taban con él, eran un sólo suspiro y un sólo lamento!

(La madre y el padre salen de la cocina. El viejo lleva al hombro el azadón y la vieja un atado de ropa a la espalda.)

La Peraltona: (A la vieja) A mostrá a ver si te llevás algo de valia... (Abre el atado, la vuelve a cerrar y lo tira con asco.) ¡O vustedes o nosotros!

El viejo limosnero: ¡Esa es la ley de la vida y ni Peraltica la puede cambiar! (71-72)

También en este fragmento queda expuesta la desconfianza y la discriminación social que la lucha de clases ha adoptado, especialmente en la América Latina. El historiador Ali A. Mazrui, en un documentario sobre el continente africano señalaba, hace poco, cómo el colonialismo impulsó varias formas de discriminación en Africa. Los ingleses, comentaba Mazrui, se distinguieron por la segregación racial, marcando netamente la raya separatoria entre cualquier actividad cívica o social de individuos de raza blanca y los de raza negra. Sin embargo, permitieron la educación de los súbditos negros en su idioma original. Hecho totalmente inaceptable si se trataba de una colonia francesa. La discriminación cultural de los franceses es un hecho reconocido: "A los franceses no les importa quien hace el amor con quien, a menos que el flirteo preliminar se hayan hecho en un francés

41
impecable." En la América Latina, por su parte, la colonización dejó una tercera clase de discriminación: la social, los prejuicios contra los que están por debajo en todos los niveles de la escala social.

En la obra, esta discriminación se hace presente desde el principio. Cuando llega al pajarate de Peralta la familia campesina india, la reacción de los mendigos refleja, por lo demás, las contradicciones internas existentes dentro de una misma clase:

El viejo limosnero: ¡Son puritos salvajes! (Como si
espantara fantasmas de otras épocas)
¡Sús! ¡Zape de aquí! ¡No son cristianos, señorita!
La Peraltona: ¿Que son?
El viejo limosnero: Indios. (19)

De los personajes secundarios de filiación ideológica difusa, como la vieja beata, la sobrina, el sepulturero, el marido de la mujer vieja y fea, la moza, la mujer del viejo rico, la mujer del médico, etc., de la tercera versión, no queda rastro. En esta versión, los nuevos personajes se convierten en representantes de la clase social a la que pertenecen, como la familia campesina, el ministro del rey,
42
la nodriza, el pajarraco, etc. Por otra parte, los personajes están divididos en dos bandos irreconciliables, como

41
"Global Africa " The Africans, a Commentary. Escrita por Ali. A. Mazrui. PBS. WNET, New York. 14 de dic., 1986.

42
Alusión a los matones a sueldo que empleaba la dictadura para liquidar a los líderes de la oposición. Ver Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, La violencia en Colombia. 2 vols. (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980).

subraya la advertencia de Peraltona:

La Peraltona: Esto ya se separó en dos bandos y nadie lo reconcilia. Vos me obligás a pasarme pal otro lado.

Peralta: ¡Hace tiempo que te pasaste!

La Peraltona: Y vos no te hagás la ilusión de que te vas a quedar en el medio. Ya estás en el bando de la rebelión y del bandidaje. Piénsalo bien, que esta vez no te salva tu sangre de gusano. (73)

La obra culmina con una nota positiva. La aparente moraleja de las primeras versiones: "el mundo es como es y no hay que cambiarlo," da un viraje completo. Mas no es Peralta quien lo encarna o señala: "justamente por ser Peralta víctima del carácter cerrado que la ideología dominante y la religión dan a esta contradicción, es el medio del cual la obra se vale para equiparar y cuestionar ambas ideologías" ("Por qué La diestra" 143), pero no para otorgar soluciones. Dicho sea de paso, tampoco contribuye a disminuir la tensión entre las contradicciones existentes, precisamente por el carácter mítico de su utopía basada en los valores feudales del altruismo, la caridad y el amor. Son los personajes secundarios, los mendigos, los que encuentran una salida:

El padre: Pero en la tierra, don Peralta, sigue el infierno y solo nos rescataremos nosotros mismos.

La madre: ¡Eso fue lo que vusté no entendió!

El ciego: ¡Eso es lo que apenas ahora podemos ver! (90)

Con todo y su compromiso explícito con una realidad, Buenaventura infiltra un hálito poético a la obra que se estimula a través de los sueños. Leitmotif que brota a la superficie de vez en cuando dándole un cierto aire de irrealidad a la pieza.

Desde un principio se hace referencia a los sueños. Peralta anuncia: "Los sueños son revelaciones divinas" (49). Motivo que retoman casi todos los personajes (la madre, el padre, el rey, los mendigos, etc.,) hasta llegar a la haren-ga de Maruchenga:

Si el sueño de los triunfadores
se ha realizado.
Si durante siglos han comido,
han bebido y han soñado.

¿Por qué no han de rializarse
el sueño de los derrotados?
¡El sueño de los que no han dormido
y han trabajado! (66)

Más de un crítico nos ha dado una interpretación onírica de la obra. Para Carlos José Reyes, la pieza se convierte en una especie de sueño. A una realidad percibida como un proceso mutable, dinámico, se le opone "una especie de opacidad, de neblina, a cuyo alrededor se teje toda una telaraña de sueños, a fin de defender un estado de cosas contra los cambios verdaderos que se van produciendo de hecho."⁴³

Gerardo Luzuriaga, por su parte, eleva los sueños a categoría de agente estructurador de la obra:

Como suele ocurrir en los sueños, las categorías de lo verosímil y lo inverosímil se funden libre y constantemente. He aquí pues el árbitro estructu-rador de la trama, que integra convincentemente estos dos hilos de otro modo incompatibles de la acción, que son la fábula de Peralta y la histó-rica realista de los campesinos y mendigos per-seguídos. (138)

43

Carlos José Reyes, "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo," Teatro de Buenaventura, 20.

El mismo Buenaventura señala la inclusión de los sueños como una expresión de las "soluciones utópicas," que plantea la obra, a través de las aspiraciones de los que sueñan. No es en ningún momento la imitación de un sueño lo que propone nuestro autor sino el análisis resultante de la comparación de ese sueño con la realidad en que se vive.

Pasando al estilo de la obra, ya hay un intento serio de depuración, como mencionamos anteriormente. El lenguaje continúa salpicado de inflexiones populares, aunque el autor se va desprovveyendo de regionalismos y localismos al tiempo que el contenido se va enriqueciendo, reduciendo de esta forma el sabor pintoresco que la obra tenía antes. Lo que, de paso, no ha sido visto con buenos ojos por algunos críticos:

Esta evolución [de los personajes] es igualmente perceptible en la última versión de A la diestra de Dios Padre que vimos no hace mucho, la cual ya no tiene ese auténtico sabor campesino, clásico, digamos provinciano y humorístico, sino un sabor amargo de lumpen proletariat, en que el autor nos parece, trató de imponer una ideología algo extraña a un personaje de honda raigambre popular, nacional y campesina.⁴⁴

En cuanto a la influencia brechtiana, nos adherimos a la opinión de Luzuriaga al indicar que esta cuarta versión "está todavía más cerca de Brecht, tanto en espíritu como en técnica" (189).

Los artificios épicos popularizados por Brecht, para

44

Fernando González Cajiao, "Enrique Buenaventura: el maestro," Letras Nacionales 32/33 (1977): 104.

lograr un distanciamiento crítico de la obra por parte del espectador, se emplean aquí con este fin. En la tercera versión ya los personajes se presentaban ellos mismos con un verso y luego decían su nombre y apellido propio. Aquí se reduce la presentación a una frase para lograr el mismo efecto, enfatizar la diferencia entre el actor y su personaje.

El Abanderado, por ejemplo, cumple varias funciones épicas: 1) introduce la pieza, relativizando el contenido de la misma y anunciando que es una "representación" o sea apelando a las convenciones teatrales para evitar desde el principio la identificación del público (14); 2) irrumpe en las escenas, en el medio o al final para darnos su comentario, a veces con canciones, o con versos sacados del acervo popular, otras imitando formas como la del melodrama: "¿Quién decide la batalla?/¿Aquel que curvado siembra/ o aquel que de arriba mira?" (23) o anticipando la acción: "La ilusión hace milagros/ hace de las piedras pan./ Parece tan verdadera/ que reemplaza la verdad/" (27) y 3) en el mejor de los casos sirve para aliviar la tensión entre el mundo mítico de los personajes y el actual de los espectadores.

Por otra parte, esta obra se adecúa bastante bien al uso de los artificios épicos puesto que esta tensión, entre el mundo mítico/religioso que representa y el real, se puede profundizar o reducir contrastando la ilusión con la convención, o la "actuación" con la actitud crítica de los actores hacia su rol. De esta manera, el efecto de la simi-

litud no desentona con los elementos religiosos y tradicionales del ritual sino que se complementan como en la escena de la última cena.

Pero quizás el referente más directo a Brecht se encuentra en el simulacro de juicio durante el "Entremés de la vida y la muerte," en el que suben "al Padre a un tahurete y ceremoniosamente le entregan su vara de Alcalde Indígena," proclamándole juez e instándole a presidir varios juicios. Escena que nos trae a la memoria otra, de la obra El círculo de tiza caucasiano del dramaturgo alemán, en la que el escribiente Azdak es nombrado asimismo juez por los coraceros.

La procedencia humilde de los dos está igualmente enfatizada. Cuando sientan a Azdak en el sillón del juez, el primer coracero señala: "El juez siempre fue un lumpen, por eso ahora un lumpen será juez. ¡Veán qué clase de juez!".⁴⁵ En la diestra, el borracho exclama: "¡Viva el juez zarrapastroso! ¡Viva el Ministro de la pobreza!". (61) También en algunos versos del Cantor de Brecht parecen concretarse varios aspectos de nuestra obra:

Cuando los de arriba se pelearon
los que sufrían abajo la gozaron,

.....
Y lo que a los ricos les quitaba
él a sus iguales se los daba. (406)

Hasta aquí la comparación. Azdak, como sabemos, preside

45
Bertolt Brecht, El círculo de tiza caucasiano, Teatro
(La Habana: Editorial Arte y Cultura, 1974)

el juicio verdadero del hijo putativo de Grusche reviviendo la famosa escena de la partición del niño por el Rey Salomón bíblico. Nuestro Padre preside el juicio, de mentiras, de los condenados a prisión por el rey, entre ellos el Hijo, y dicta su utópica sentencia: "¡La tierra gñelve a la comunidad y con la plata de los usurpadores y gamonales, se compran abonos, herramientas y máquinas y se construyen casas con alcobas y con camas!" (65), que dura en cumplirse lo que la botella de licor del borracho en acabarse.

1.5 Quinta versión

Transcurren nueve años antes de que el grupo vuelva a retomar la obra y elaborar una quinta versión, estrenada en Cali, el 28 de diciembre de 1984 (Teatro colombiano contemporáneo 52-87). Ya la época de mayor militancia ha quedado atrás, lo que no quiere decir que haya cambiado el contenido de la obra. Pero su carácter de urgencia, de definir posiciones a cada vuelta del camino, ha cedido a una obra en donde la elaboración de un lenguaje teatral pasa a un primer plano. En efecto, hay otros intereses que ocupan la atención del grupo en estos años como es la búsqueda de un lenguaje apropiado, tanto en la práctica como en la teoría, que los llevará al sendero de la lingüística y la semiótica, como veremos más adelante.

De los tres referentes que componen la obra, el literario se modifica un tanto con el cambio del final de la fábula que, como vimos, difiere considerablemente del cuento de

Carrasquilla.

El referente mítico sigue operando, aunque aquí se hace a niveles diferentes. El aspecto ceremonial/ritual, con fines paródicos, desaparece para dar paso a un Jesús que regresa a su rol primitivo de pastor: "Vení acá, Pedro, que tamos llegando. Preparémonos como los pastores pa recibir a sus ovejas" (60). Frase que se vigoriza con el villancico de la Familia Indígena:

Entre unas pajas nació.
vino a redimir el mundo.
Pero el mundo no le oyó
su mensaje justiciero.
Brilla muy alto el lucero
sobre el portal de Belén.
¿Será una luz de esperanza
entre tanta lobredez? (61)

Hay, pues, un regreso a la Iglesia primitiva, la del Evangelio, y no es por casualidad que al tiempo que desaparecen las referencias litúrgicas se multiplican las alusiones al Nuevo Testamento. Los personajes hablan de las bodas de Canaán, de la hija de Jairo, de la resurrección de Lázaro (63), del mar de Tiberiades (74), de la triple negación de Pedro (85), etc. También se expresan por medio de frases bíblicas:

La madre: El que esté limpio que tire la primera piedra. (61)

El vicario: ¿No recordás el Evangelio, polvo eres et in polvo reverteris? (80)

Elementos todos que nos llevan directamente a la Teología de la Liberación, que en los últimos veinte años ha cambiado diametralmente la actitud de gran parte del clero

de la Iglesia Católica en la América Latina. Por vez primera, la Iglesia se ha puesto del lado del oprimido y del pobre.

No hay que olvidar, de paso, que es también del compromiso cristiano con la realidad de un continente pobre, la misma América Latina, de donde surge este movimiento renovador dentro de la Iglesia.⁴⁶

Así que los postulados de la Teología de la Liberación, desde la reinterpretación de los Evangelios, el empezar a indagar sobre la Iglesia primitiva,⁴⁷ hasta la tácita aceptación del levantamiento en armas del pueblo "cuando los derechos fundamentales de los individuos y del bien común"⁴⁸ están siendo violados, se encuentran implícitos en la obra. Primero, por medio de un lenguaje figurado:

Jesús: Son tuyas, Peralta [las monedas] pa que tumbés gamonales a diestra y siniestra y redimás a a los pobres como vos sabés hacerlo. (68)

46

El paralelismo con el Nuevo Teatro es evidente y nada fortuito si tenemos en cuenta, como es del dominio del público, por ejemplo, el influjo que el teólogo y educador brasileiro Paulo Freire y su Pedagogía del oprimido ha tenido en su compatriota Augusto Boal y su Teatro del oprimido. Ver al respecto el libro de Erminio G. Neglia, El hecho teatral en Hispanoamérica (Roma: Bulzoni Editore, 1985).

47

Leonardo Boff, Iglesia: carisma y poder: Ensayos de eclesiología militante. (Bogotá: Indoamerican Press Service, 1982)

48

El Papa Pablo IV en su Encíclica Populorum Progressio, en 1967, acepta la lucha armada como el "último recurso para poner fin a una prolongada tiranía que esté deteriorando gravemente los derechos fundamentales de los individuos y del bien común." Citado por Richard N. Ostling, "A Lesson on Liberation: Rome's Newest Pronouncement." Times 14 Abril 1986: 84.

Más adelante, se hace de manera directa. Hay dos hechos violentos que conllevan su propia justificación al estar el hombre puesto en una situación límite que, como en las versiones pasadas, también indican la irreconciliable lucha de clases. La Maruchenga se expresa de la siguiente manera, al hablar del mundo en el que su hijo vió la luz:

La Maruchenga: A un mundo manejao por gamonales y con el padre encadenao en las mazmorras del Rey y torturado por sus esbirros.

El Padre: Por no agachar la cabeza ante la injusticia de la ley.

El viejo limosnero: Pero se embolsicó unas onzas.

El Padre: No había di otra. (61)

En la escena del Garito, a pesar de las recomendaciones pacifistas de Peralta, se arma una trifulca resultando varios heridos:

Peralta: ¡Dije que no hubiera sangre!

El ciego: ¡Era la de ellos o la de nosotros! (72)

La famosa "opción preferencial por los pobres" de la que parte este nuevo modo de enfocar las enseñanzas de Jesucristo, basada en el principio de que "Los pobres fueron los privilegiados por Jesús no por ser buenos y abiertos sino por el hecho de ser pobres,"⁴⁹ está en la base de la obra. Visto bajo este ángulo, se hace más lúcida la decisión divina de privilegiar a Peralta, a sabiendas de que es un jugador empedernido, en cambio de un "buen agricultor" (59), o un "buen pescador" (74), como sugiere San Pedro.

La involucración de la Teología de la Liberación también

49

Gustavo Gutiérrez, Teología de la liberación perspectiva (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977) 40.

acarrea la creación de un nuevo personaje: el vicario. Personaje que representa la otra cara de la Iglesia, la conservadora, la que históricamente, especialmente en Colombia, se ha mancomunado con la oligarquía para defender los derechos institucionales a la preservación, en paz y armonía, de dicha clase en el poder. En la obra, se hace obvia la relación del vicario con el rey cuando se presenta el primero a hacer bajar a la Muerte del aguacatillo:

El vicario: ¡Yo te lo ordeno! [que bajes]
La muerte: ¡No puedo!
San Pedro: [a Jesús] Vustè tá haciendo quedar en ridículo a su representante en la tierra y a mi legítimo heredero.
El vicario: ¿No sos rey vos? ¿No podés hacer callar a ese populacho?
El rey: si nu hay muerte, señor Vicario, nu hay autoridá ni gobierno. (81)

Sobra decir que el conflicto dentro de la Iglesia Católica latinoamericana entre estas dos modalidades es grave y grande si se tiene cuenta cabal de que lo que está en juego es la misma lucha de clases en la que los teólogos de la liberación han tomado partido, como señala el llamado "padre" de la Teología de la Liberación, Gustavo Gutiérrez:

Sea como fuere, de hecho, la teología contemporánea se trenza en insoslayable y fecunda confrontación con el marxismo. Y es, en gran parte estimulado por él que, apelando a sus propias fuentes el pensamiento teológico se orienta hacia una reflexión sobre el sentido de la transformación de este

50

Ver Penny Lernoux, Cry of the people. Sobre el rol de la Iglesia en Colombia ver también Alexander W. Wilde, Politics and the Church in Colombia (Durham, N.C. Duke University Press, 1979).

mundo y sobre la acción del hombre en la historia
(32).51

Posición aventurada que el mismo Jesús de la obra toma en cuenta: "Tenemos que correr riesgos si queremos que esto mejore" (60).

Quizás es por esto que el Diablo, convirtiéndose por un momento en el portavoz de la "oposición," protesta ante el Señor:

...pero no puede venir ahora a cambiar las otras reglas del juego, las que gobiernan el infierno, el purgatorio y el cielo. (85).

Uniéndose asimismo a las protestas airadas del representante del poder ante tal cambio de dirección:

El rey: ¡Pes que si hunda el reino! ¡Que venga el caos y la anarquía y que el cielo responda por esto!
(67)

El referente real de la obra no cambia. Sigue estando implantado fuertemente en un contexto definitivo que continúa cuestionando la ideología de base capitalista y se articula a razón de la lucha de clases. Conflicto central que divide la sociedad, aquí igual que antes, en dos bandos

51

Teólogos y pensadores desde otras latitudes reconocen asimismo el influjo del pensamiento marxista en la vanguardia de la Teología de la Liberación. Jean Meyer, por ejemplo, define en tres puntos fundamentales esta posición; a saber: "1) Visión de la realidad desde la perspectiva de la lucha de clase; 2) Utilización del marxismo como el método científico de análisis de la realidad social; y 3) Opción por el socialismo que implica una opción de clase y una praxis política. Tal ideología rompe las reglas del juego de una institución que forma parte de un sistema social capitalista." ("50 años de radicalismo: la iglesia católica, la derecha y la izquierda en América Latina," Vuelta 82.7, 1983, 13).

irreconciliables.

Quizás el cambio más importante lo encontramos en la estructura de la obra. En el proceso de depuración, del que hablábamos antes, se eliminan varias secuencias o cuadros, entre ellos el simulacro del juicio. Las situaciones se abrevian considerablemente y el diálogo sufre cortes. Hay verdaderamente un esfuerzo por sacudir del texto teatral todo diálogo que no sea fundamental para el desarrollo de la obra. Si se puede hablar de una tendencia, diríamos minimalista, por el otro lado se tendría que añadir que al eliminarse parte del código textual se han destacado los efectos de los otros códigos, el visual, el auditivo y en gran parte la actuación.

Esta vez, como agente estructurador de la obra, el elemento integrador de la fábula y la realidad, se perfila el juego. En realidad, la obra está cimentada en dos estructuras superpuestas e integradas la una a la otra, el juego divino y el humano. Jesús y San Pedro descienden a la tierra a "probar" la honradez de Peralta, para ver si sale invicto en la prueba. El mundo mismo puede verse como un juego entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo; recordemos las palabras del diablo: "pero no puede venir ahora a cambiar las otras reglas del juego..." (85). En este juego, de paso, siempre sale Dios ganando, además de estar regido por leyes extratemporales.

El otro juego es el humano, el de Peralta a todo lo largo

de la obra. En él también sale invicto debido a los dones concedidos, y cuyas leyes, gracias a la intervención divina, son igualmente extratemporales. A través del juego se van integrando todos los personajes, tanto humanos como divinos, a un mismo nivel lo que ofrece una unidad esencial a la pieza pues toda la acción gira alrededor de él.

Desde un principio, en la "presentación de la mojiganga" se hace referencia a la profesión de Peralta:

El Padre: La pobreza y la riqueza
como fieras se acechaban
y entre las dos había un hombre
que las cartas barajaba. (53)

La Muerte: Del plato di oro pasaba
al otro plato migajas
tentando a Dios y a la suerte
con el juego de barajas. (54)

Jesús, como dijimos antes, lo escoge por jugador: "Yo quiero ese jugador, que les gana a los ricos y les reparte a los pobres" (60). Elección que es loada en las alturas:

Los dos ángeles: El cielo al fin ha encontrado
uno que juega parejo;
al mundo lo q'es del mundo
y al cielo lo q'es del cielo. (65)

El juego mismo parece regir el universo:

El diablo: El juego es azar y habilidá de mano
¡Y eso ni Dios lo puede cambiar!

La muerte: ¡Como la muerte! ¡Jugás y jugás y
al fin caés en la trampa!

El rey: ¡La rueda de la fortuna tá regida
por la suerte! (65)

El lenguaje tiene un carácter lúdico asociado con toda clase de juegos:

Peralta: Dado tirao, muerto o premiao, jugada que

se jue, no se repite. Pa mi tá clarito. (66)
La muerte: Esto tá peligroso. A quien irá a detener?
Tin, marín, de dos quien jué?
Cúcara, mácara, titere, jué. (67)

El diablo: ¡Esa es la carta escondida! ¡Así no juego! (67)

El diablo: En juego limpio te voy a tumbar. (68)

Y así sucesivamente a lo largo de la obra. Se puede decir, que al igual que hay un regreso al Jesucristo histórico de los primeros tiempos cristianos; hay un retorno a la idea del juego relacionada con todo el teatro vernacular de la Edad Media.⁵² El teatro medieval era concebido como un juego, un mundo análogo aunque separado del real, visión lúdica histórica que parece impregnar esta quinta versión alejándola de sus cuatro antecesoras.

52

"Liturgical terms such as ordo, officium, and processio were used to denote early liturgical dramas, but the vernacular drama took its reference from the word ludus, used in classical times to denote many different activities, such as sports, jokes, athletics, military exercises, and drama. The vernacular equivalents of ludus, jeu, spiel, and play - became the accepted terms for the vernacular drama; thus, while referring to dramatic activity, these words are associated with the concept of recreation, of playing." V. A. Kolve, The play called 'Corpus Christi' (Stanford: Stanford Univ. Press, 1966) 11-13. Citado por Carolyn L. Dinshaw, "Dice games and other Games in Le jeu de saint Nicolas," Publication Modern Language Association 95.5 (1984): 802-811.

De hecho, se podría establecer una comparación entre el Le jeu de saint Nicolas, el drama conocido de más antigua fecha hasta el momento (circa 1200), de Jean Bodel, y nuestra pieza. Pues en el jeu también hay apariciones divinas, personajes de extracción social humilde que son premiados por su fe y caridad sin que sus costumbres personales influyan para nada en las decisiones divinas. Y, por lo demás, el juego de dados, permea toda la estructura de la obrita señalando los cambios que el autor hizo al darle forma dramática a la leyenda de "Iconia." (Dinshaw 804)

Finalmente, este teatro, igual que el medieval, tiene que ser considerado como drama representado para poder percibirse totalmente su importancia y alcanzar una valoración plena que, no obstante el derroche de detalles, se pierde indudablemente con la mera lectura de uno de sus códigos.

2. La tragedia del rey Christophe o la desmitificación de la historia

En 1960, Buenaventura viaja a París con el TEC para participar en el Festival de las Naciones. Una vez concluido el mismo, nuestro autor decide permanecer en la capital francesa para estudiar a fondo el panorama teatral de este país y, luego, gracias a una beca del Instituto Internacional de Teatro, pasar a Italia con igual propósito. Se sabe que durante su permanencia en el viejo continente hizo en Francia un programa para África sobre el folklore 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. En Italia, trabajó brevemente con el Teatro Eliseo en Roma y el Piccolo Teatro de Milán.

Su corta estadía en Europa--duró casi dos años--también estará marcada por un hecho significativo para su vida tanto personal como profesional, pues allí conoce a la que será su compañera, futura colaboradora y miembro del TEC, Jacqueline Vidal.

Estando en París, escribió La tragedia del rey Christophe¹ en 1961, que le mereció este mismo año el premio de Teatro Latinoamericano concedido por la UNESCO. El tema, según relata el autor, le venía dando vueltas en la cabeza desde su primer viaje a la fortaleza de La Citadela en Haití, unos

¹ E. Buenaventura, La tragedia del rey Christophe, Teatro (Bogotá: Tercer Mundo, 1963). Todas las citas de esta obra serán de esta edición.

ocho años antes.

La obra es un drama histórico basado en la vida de Henry Christophe, héroe de la independencia haitiana cuya efímera trayectoria política, de 1791 a 1820, sirve de trama a la pieza. Estructurada en cuatro actos, la obra se ajusta cronológicamente a las cuatro etapas más importantes en la vida del protagonista. La tragedia comienza en 1791 en la cocina del hotel de La Corona en Cap-Francois (ahora Cap-Haïtien) en la que Christophe sirve como ayudante de cocina. De allí lo seguimos al campo de batalla, primero como oficial y luego como general en su rápido ascenso a la cima del poder, llegando a instituirse en rey. Su mandato durará muy poco, quitándose él mismo la vida con una bala de plata, al ser abandonado por sus huestes y asediado por sus enemigos.

A través de los acontecimientos de la tragedia personal de Christophe, vemos desfilar ante nosotros todos los personajes que participaron en la emancipación haitiana. El

2

E. Buenaventura, entrevista personal, Cali, 1980.

3

Sobre este punto, el referente literario es muy claro. Aunque el detalle de la bala de plata ha sido prolijamente usado en la literatura occidental; la obra que más se acerca a La tragedia del rey Christophe por su tema, es The Emperor Jones (1920) de Eugene O'Neill (Selected Plays of Eugene O'Neill, Nueva York: Nelson Doubleday, 1979). La pieza, ubicada en una de las islas antillanas, sigue de cerca las peripecias de un negro oportunista que huyendo de algún estado del sur norteamericano, desembarca en la isla convirtiéndose en poco tiempo en su emperador. Como era de esperarse, muere acorralado por sus propios "súbditos" de los que se escapa disparándose una bala de plata, único tipo de proyectil que puede herirlo.

contexto histórico de la obra que es, a grandes rasgos, como sigue:

En 1789 se publican en Francia los Derechos del hombre, documento, como sabemos, de vital importancia para los movimientos independistas de las colonias europeas en América. Para ese entonces, Saint-Domingue era la colonia francesa más rica del continente. Su población se componía en su gran mayoría de negros, descendientes de los esclavos traídos de Africa, una vez que se extinguió la raza indígena hacia mediados del siglo XVI. Emulados los negros por los sucesos que acontecían en la metrópoli, esencialmente la revolución francesa, con la que obviamente tenían una relación mercantilista mucho más directa que con el resto del continente, se rebelaron contra el yugo francés.

El caso es que el 14 de agosto de 1791 el negro Boukman, originario de Dahomey, inicia la lucha en el norte de la isla, al frente de un pelotón de revoltosos armados de palos y barrotes. Embriagados, física y espiritualmente después de una ceremonia de vudú, este proyecto de ejército llevó a cabo una masacre en la llanura colindante con el Bosque Caimán. Esta fecha histórica es conocida con el nombre de la "Nuit du Bois Caimán" (Acto 1). Boukman es aprehendido y ajusticiado y le toca a Toussant L'Overture asumir el mando de la revuelta.

Personaje ilustrado (lee las obras del "Abate Raynal y los comentarios del César," 104) y capaz, Toussant pasa los próximos cinco años organizando un ejército ya sea entendiéndose con los españoles en la región sur de la isla o

peleando contra éstos y los ingleses a quienes derrota en nombre de los franceses. Como reconocimiento por sus acciones, Francia le nombra Gobernador de la isla. Cargo que él mismo ratifica mediante una nueva Constitución en 1801 en la que declara la independencia de la isla de Saint-Domingue y se instituye en Gobernador Vitalicio de la misma. La respuesta de Francia no se hace esperar y en 1802 desembarca el general Leclerc, con su esposa Paulina Bonaparte y una fuerza militar de 40,000 soldados y 79 navios de guerra. Toussant es aprehendido a traición y trasladado a Francia, en donde muere el 7 de abril de 1803 en el Fuerte de Joux, región del Jura.

Jean-Jacques Dessalines, "marcado por los azotes de la esclavitud en la espalda" (105), toma el mando y vence a los franceses sorpresivamente en muy corto tiempo. El primero de enero de 1804 se proclama el nacimiento de la primera nación negra, Haití, retomando el nombre indio que tuviera cuando desembarcó Colón en 1492. Dessalines, a su vez, se instituye en Emperador. Mas no bien estrena su manto imperial cuando cae asesinado bajo las balas de un oficial subalterno que ya había atentado contra la vida de Toussant (Acto 2).

Muerto Dessalines, Haití quedó separada en dos regiones, la del norte bajo el mando de Christophe y la del sur comandada por el mulato Alexandre Pétion. Esta división dio paso a una guerra civil entre los dos líderes por el mando supremo de la isla. Christophe se hizo nombrar rey y reunió a su

alrededor una nobleza con un boato y ostentación dignos de un Louis francés. No contento con las apariencias empezó la construcción, en 1817, de una fortaleza colosal en la cima⁴ de la montaña La Ferrière, conocida hoy como La Citadela, bajo el pretexto de detener una posible invasión francesa a su capital, Cap-Haitien. Construcción con la que exasperó al pueblo sometándolo, en realidad, a una nueva esclavitud a base de trabajos forzados (Acto 3).

Acechado por las conspiraciones y la traición, Christophe, enfermo y prácticamente lisiado, trató hasta el último momento de resistir al enemigo. Mientras tanto muere Pétion y su sucesor, Jean Pierre Boyer, se encargó de llevar la campaña del primero a buen fin reestableciendo, a su vez, la unidad de la isla.

El rey Christophe fue sepultado en la fortaleza y con él terminó su sueño loco. Sólo queda la inmensa mole de piedra en la cima de la montaña La Ferrière, para atestiguar su paso por el mundo e inspirar a viajeros desprevenidos como nuestro autor.

Así, pues, tenemos un primer referente histórico que en este caso cumple las funciones por igual de la trama y del argumento, al estar los acontecimientos dispuestos en el

4

De 8,000 metros cuadrados de altura, La Citadela domina en más de 1,000 la ciudad de Cap-Haitien. Los muros exteriores tienen de 3 a 5 metros de espesor y de 20 a 40 de altura. (Rafael Tarnowski y J.J. Flori, Haiti, Paris: Editions Delroisse, s.f.).

orden temporal cronológico establecido por la misma historia.

A este referente histórico se le une intrínsecamente el referente mítico por cuanto Christophe representa el héroe clásico por excelencia, "el mito más común y mejor conocido del mundo," y uno de los más necesarios para la formación de la conciencia colectiva de los pueblos.⁵ Su vida, como dimos cuenta esquemáticamente, sigue el modelo universal del héroe reconocido como tal por el hombre. De origen humilde, Christophe alcanza en corto tiempo la cima del poder luchando contra las fuerzas del mal, en este caso los franceses. Su falla es por orgullo (Christophe: "Las potencias del mundo nos mirarán con respeto. Mirarán con asombro lo que han hecho sus antiguos esclavos," 125) y su caída, como en las piezas griegas más populares, es por traición o sacrificado "heróicamente." Tenemos también, de paso, todos los ingredientes de una tragedia, tal como la entendía Aristóteles, incluyendo una trama que se va desarrollando progresivamente, aislándose el personaje hasta encontrar su fatídico fin.

En este caso, como en otros dramas de esta índole, es la visión histórica "que penetra en las consecuencias sociales y psicológicas del personaje," lo que lo diferencia de la tragedia griega, impidiendo que nos acerquemos emotivamente

5

Carl G. Jung, "Heroes and Hero Makers," Man and his Symbols (New York: Doubleday & Co., 1964) 110.

6
al héroe. Como bien señala el investigador A.C. Hamilton:
"While the history play remains social and communal, tragedy
7
becomes impersonal and remote."

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. Asimismo, inserta en la obra canciones, ceremonias (vudú, matrimonio, funeral, coronación), teatro-dentro-del-teatro, etc., interrumpiendo cualquier posible línea de acción "aristotélica."

Es, pues, la desmitificación del material histórico (mito e historia tienden a confundirse) lo que está en juego aquí, para poder relacionarlo con el acontecer histórico presente y, en última instancia, haciendo un llamado a los conocimientos del público, contribuir a la conquista de su propia realidad.

En este sentido, el desarrollo del protagonista, tanto en su etapa ascendiente como en la descendiente ulterior, indica a todas luces un personaje en crisis. Hecho que realmente está enfatizado por la ironía del autor. Para comenzar, Christophe hace su entrada "merodeando" por ahí, escuchando las conversaciones que se suceden en el hotel de

6
Herbert Lindenberger, Historical Drama: The Relation of Literature and Reality (Chicago: The University of Chicago Press, 1975) 76.

7
A. C. Hamilton, The Early Shakespeare (San Marino: Huntington Library, 1967) 87. Citado por Lindenberger 74.

la Corona, hasta que un capitán se da cuenta de su presencia y le reclama: "Y tú, negro de mierda, qué haces aquí? Vete a la cocina" (94).

Por otra parte, la firmeza y el relativo "heroísmo" de que Christophe hacía gala al principio ("El Estado, general, como dijo un rey francés, soy yo" 120), se va desintegrando lentamente. Al final queda una figura prosaica y totalmente anti-heroica:

Christophe: Sabías que estaba enfermo, que estaba paralizado y no venías ... No tengo un amigo y me pudro solo como un tronco viejo.
(143)

En este aspecto, Buenaventura hace eco a la conocida teoría de Northrop Frye en su Anatomy of Criticism en la que expone la gradual decadencia y reducción del héroe, a través de su representación en la literatura occidental,⁸ comenzando con los griegos.

H. Lindenberger, a su vez, expande la teoría de Frye para darle seguimiento a la reducción del héroe inclusive en un mismo trabajo, como sería el caso de la obra que nos ocupa aquí:

8
Según el análisis de Frye, el héroe parte del período mítico, en el que él es superior no sólo a los otros hombres sino a su mismo entorno. Atraviesa una serie de etapas, entre las que se cuentan al héroe renacentista, todavía superior a los otros hombres pero ya no a su entorno; al héroe de la comedia, ya a la par con los otros hombres; y hasta culminar en el héroe moderno, inferior a sus semejantes. No hace falta gran perspicacia para situar a Christophe en este último grupo. (Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton: Princeton University Press, 1957).

I shall improvise on Frye's theory by proposing the principle that heroes tend to diminish not only within a literary tradition as a whole, but also in a genre, in a period, in the writings of a particular author and, in deed, in the course of a single work. (65)

Por otra parte, no hay que olvidar que mientras los dramas antiguos se concentraban alrededor de los hechos fantásticos de sus protagonistas, engrandecidos asimismo por cualidades superhumanas, Buenaventura nos presenta un personaje sumido en un mar de irreconciliables contradicciones entre posiciones idealistas y materialistas. Posiciones un tanto desubicadas para la época, como es, por ejemplo, su deseo de construir un gran imperio negro a expensas de los mismos negros y al mismo tiempo darles educación como única recompensa:

Vastey: El plan de construcciones es inmenso...
Si quieres pedir al pueblo semejante esfuerzo debes darle algo en cambio.
Christophe: Escuelas, escuelas donde se les explique que es preciso levantar un gran Estado negro.
Vastey: Las explicaciones no bastan, general..(123)

En realidad, como hecho notable a su haber no trasciende en la trayectoria de Christophe, más que la construcción de la enorme citadela con la que esclavizó de nuevo a sus súbditos:

Christophe: Más rápido esos tambores. La historia no espera, el mundo nos mira. A ver, os doy una mano, vamos, Vastey. (Tira el capote y el bicornio y ayuda. Vastey y César lo imitan) ¡Arriba! ¡Ya llega! (En la otra fila cae un hombre. Lo levantan. Christophe a él) ¿Qué pasa? Animo, tenemos que levantar murallas hasta el cielo, le-

vántate. Nadie puede desmayarse, no puede vacilar nadie (Toma la fusta y azota al hombre) ¡Arriba, arriba, negro! (131).

La ambigüedad en la confección del personaje se hace más explícita en la farsa que Flores escenifica en palacio ante el rey y su séquito de un lado y el pueblo del otro. En ella, se representa la farsa "del Rey Violento y del Rey Benigno, que ocurrió en lejanos lugares y en ignotos tiempos" (132), que como un juego de espejos, es la reflexión de la reflexión de un pasado. El Rey Violento y el Rey Benigno son un mismo personaje, que al igual que Christophe, es querido y es odiado:

Es un rey débil,
lo corroe la bondad,
terminará, pues, por arruinarnos (132), o

Es un rey violento,
este no es nuestro Rey,
no es padre para nosotros... (134)

Finalmente, se unen las dos máscaras pero, como siempre, tendrá una parte que repugna a algún segmento de la sociedad. Dividido el pueblo en dos bandos, cada cual tirará por su lado partiendo en dos al rey de mentiras, anticipándose la farsa a la acción de la obra al vaticinar el final de Christophe. El rey, de paso, censura la obra prohibiendo su representación en público y conmina al autor a escribir "cosas más constructivas" (136).

Es evidente que Christophe está encarado desde una perspectiva contemporánea, que lo desprovée de toda magnificencia y ya poco importa que haya sido un gran rey o un

pequeño rey, como lo reitera el Cantor al final de la obra:

En el puño de hierro
y en el puño de hueso
y en el puño de piedra
y en el puño de sangre
de nuestro gran Rey
de nuestro pequeño Rey,
quedaron las semillas.
Sus cenizas estarán siempre
revueltas con semillas. (146)

Christophe pudo haber sido todo eso o nada, pues ya pertenece al pasado y el pasado importa en cuanto engendra el presente, en cuanto encierra las semillas de lo que cosechamos hoy.

Quizás es por esto que para Carlos José Reyes, Christophe falla como personaje, "no tiene la fuerza de los acontecimientos:"

En el fondo nos quedan dudas respecto a Christophe. Sabemos que quiso crear un gran estado negro. Sabemos la vehemencia con que emprendía sus proyectos, sabemos todo lo que pudiera verse a cierta distancia del personaje, en la medida en que podría verlo uno de sus contemporáneos. Cambia y se acentúa ante la deriva de los hechos. Solo que se levanta sobre ellos como una gran silueta, como un rostro-ébano cuyas gesticulaciones humanas se pierden en buena parte sin alcanzar a dejar una imagen definida. ("E. Buenaventura, el dramaturgo" 95-96).

De nuevo es el referente real el punto fundamental de la obra, la visión histórica, de la que hablábamos antes, por cuanto Christophe es ante todo el precursor de una serie interminable de caudillos que han azotado al continente.

Protagonista él mismo del cambio de fundamentos de un mundo, Christophe se resiste luego a asumir su responsabili-

dad traicionando sus principios, los que Toussant L'Overture, basándose en los ideales de "libertad, igualdad y fraternidad" de la revolución francesa, había inculcado en sus seguidores. Es, pues, un personaje en transición, en el límite de dos épocas, que no termina de ubicarse en ninguna. Históricamente, y un tanto prematuro, Christophe pertenece al primer período republicano latinoamericano que va de 1824 a 1844, en el que "se vive un clima de entusiasmos filantrópicos que no dejan entrever las más hondas realidades económicas y políticas." A esto se unen las tempranas contiendas civiles entre los caudillos de la emancipación disputándose el "dominio absoluto de las recién nacidas repúblicas hispanoamericanas."⁹

No bien disparado el último proyectil de las guerras de la Independencia, los pueblos cayeron en un nuevo imperialismo: el económico, tendidas las redes primero por los intereses ingleses, seguidos de cerca por los norteamericanos. Uno de los personajes arquetípicos más frecuentes en la obra de Buenaventura, que hace su entrada aquí bajo el nombre de Mr. Martin, expone sin rodeos los motivos de su visita a los nuevos representantes de la ley:

Mr. Martin: Tenéis la más amplia protección de Inglaterra.. Pero aceptad nuestro nuevo método de refinar azúcar ... es excelente.
(128)

⁹
José Antonio Portuondo, "Literatura e independencia en la América Latina," La emancipación literaria de Hispanoamérica (La Habana: Casa de las Américas, 1975) 25.

Fiel a su destino de precursor de los dictadores populistas latinoamericanos, Christophe inicia su mandato echando al cesto de los desperdicios sus promesas iniciales de distribuir la tierra y de desarrollar la industria. Muy al contrario, sus esfuerzos se concentran en impulsar el comercio exterior, protegiendo los productos que demandaba este mercado exclusivamente, y construir parapetos inútiles:

Vastey: Las leyes que me dijisteis que preparara. Se repartirá la tierra a los campesinos y se echarán las bases de una industria ... Los ingleses nos venderán las máquinas.

Christophe: Eso después, Vastey. Todo nuestro esfuerzo debe encausarse ahora hacia la producción de azúcar y café y hacia la construcción de defensas. (123)

En cuanto a la tierra, "la administrarán mis generales con unos contratos ... amplios y jugosos" (124).

La Colonia se arraiga física y mentalmente. Buenaventura señala el colonialismo cultural como la matriz de los males que aquejan las sociedades pos-revolucionarias latinoamericanas y del Caribe, siendo Christophe uno de los primeros ejemplos. En él, a pesar de sus intentos reformistas, operan, como en sus antiguos opresores, los mismos prejuicios. A esto se le suma el siempre creciente "materialismo de los valores de la vida," el otro aspecto nocivo del colonialismo cultural señalado por nuestro autor. (Watson, "Buenaventura's Theory," 46). Cordovi, antiguo amo de Christophe prevee un tanto el futuro:

Cordovi Tú no conoces los esclavos. Eres mulato y naciste libre.

Vastey: Pero luché contra los mulatos ricos y dueños de esclavos.

Cordoví: Porque estás mareado... Cuando ganés más gordas llevando la contabilidad del hotel, te comprarás esclavos. (107)

De paso, uno de los logros de Buenaventura, característica además del Nuevo Teatro colombiano en general, es que nos muestra siempre la otra cara de la moneda: el punto de vista del pueblo. Aunque no han contado nunca, y mucho menos en esta temprana época, los de abajo ya empiezan a forjar, a través de un largo proceso de frustraciones, su conciencia colectiva:

(En el campamento rebelde. Se ven soldados tirados descansando y al fondo la silueta de Mermelada, que hace un discurso. En primer plano campesinos, hombres y mujeres, en cuclillas, esperan.)

Una vieja: ¿Qué dice?

Un viejo: Lo de siempre. ¡Viva el rey! ¡Viva la república! Ellos se suben y se bajan... Nosotros siempre estamos abajo.

Una vieja: ¿En Africa, cómo estábamos?

Un viejo: No sé. Nací aquí.

Otra vieja: ¿Comadre, está lista? Ya vienen los muertos. Aquí llega uno...

Un hombre: Los muertos son siempre contribución nuestra. (138)

Por otra parte, el enfoque del tema negro implica filiaciones literarias imposibles de soslayar en esta obra. El crítico George Robert Coulthard nos hace un rápido recuento de lo que este tema significaba para las letras hispanoamericanas no hace mucho tiempo:

La africanía, para emplear un término de Fernando Ortiz, existía en ciertas regiones de América sobre todo en las antillas de habla española, francesa e inglesa, pero a un nivel completamente popular. Este mundo complejo - santería, vudú, costumbres, creencias, cantos y bailes - no había encontrado una expresión literaria, sólo había

10
sido descrito.

Durante los años de 1920 a 1940 se pone de moda lo primitivo en Europa y en Estados Unidos. En los países antillanos, en los que hay una mayor concentración de población negra como en Cuba, a través del siglo XIX el negro empieza a aparecer en la literatura; recordemos las novelas Cecilia Valdés (escrita en 1829 y publicada en 1882), de Cirilo Villaverde y Sab (escrita entre 1836 y 1838 y publicada en 1841), de Gertrudes Gómez de Avellaneda. Pero según Coulthard, es el libro de Jean Price Mars, Ainsi parla l'oncle (Puerto Principe, 1928), el que "desencadenó un movimiento artístico y espiritual todavía vigente:"

[Mars] no solamente rechaza la idea de la inferioridad y falta de cultura en Africa, sino que estudia las costumbres y creencias, casi exclusivamente de origen africano, del pueblo haitiano, llamándolas "magníficas materias humanas de que está hecho el corazón, la conciencia incalculable, el alma colectiva del pueblo haitiano". (65)

Ahora, si bien es cierto que en la Colonia el sentimiento nacionalista superó al conflicto racial, también es verdad que el orden socio-económico imperante con el pasar del tiempo contribuyó a agudizar más las diferencias entre las clases privilegiadas y las desposeídas. Grupo, este último, en el que se encuentra, en su abrumadora mayoría, el ele-

10
George Robert Coulthard, "La pluralidad cultural," América en su literatura, ed. César Fernández Moreno (México: Siglo XXI Editores, 1972) 63. Coulthard se refiere a las obras seminales de Fernando Ortiz, Los negros bruños (1906), Los negros esclavos (196) y El glosario de afro-cubanismo (1924). (65)

mento negro.

Este creciente desequilibrio, según Monica Mansour, provocó "una nueva y más fuerte reafirmación de la entidad nacional," dando paso a movimientos indigenistas y negristas. Este último tendría su apogeo en la América Latina entre 1926 y 1940, descollando la poesía como el género de mayor recepción.¹¹

Por cierto la actitud de Buenaventura frente al "problema del negro" es la misma que comparten los poetas negristas en cuanto a que reivindica al negro como entidad social, señalando precisamente la vigencia de la estructura socio-económica colonial, pero sin denuncia racial. No obstante, hay que aclarar que esta señalización está hecha "desde dentro" pues no hay asomo, por ejemplo, de exotismo, ni costumbrismo, en el tratamiento de los negros. Es ésta, de paso, una de las diferencias fundamentales entre el movimiento literario conocido como "negritud" en Estados Unidos y Europa y el "negrismo" antillano; pues mientras que el primero "hace hincapié casi exclusivamente en el problema racial y lucha por una unidad racial," el segundo "se ocupa de definir la entidad nacional y de plantear los problemas sociales" (Mansour 145).

De todas formas, el tema está en el aire y un año más tarde (1962-63) el martiniqués Aimé Césaire escribe su

11

Monica Mansour, La poesía negrista (México: Ediciones Era, 1973) 135.

pieza La tragédie du Roi Christophe. El cotejo de las dos obras, debido a su aproximación en el tiempo, se hace de rigor. Hay, como es de suponerse, bastantes elementos en común empezando por el más obvio: comparten varios personajes desde Christophe y su secretario Vastey, hasta los pintorescos conde de Limonada y duque de Mermelada. Existen también varias escenas notablemente similares como la pelea de gallos, entretenimiento con rango casi de deporte nacional en Haití, aunque su contenido difiere en los dos autores. Para el dramaturgo antillano, la confrontación de los dos gallos, preámbulo de la obra, es una metáfora de la lucha militar entre Christophe y Pétion (11-13). De paso, la pieza se concentra en la lucha por el poder entre los líderes monarquista y republicano, con todas las implicaciones teóricas que el tema requiere. Para nuestro autor, la pelea de gallos representa la lucha entre criollos y franceses, llevando los franceses la peor parte:

Capois: (Vuelve a alzar el gallo muerto) Este es el ejército francés. Está ciego. Está compuesto por soldados que hicieron la Revolución Francesa, por esclavos blancos que se levantaron contra los amos de allá. Entonces sabía por qué peleaba. Veía, tenía ojos. Muerta la Revolución, asesinada por un tal Bonaparte, estos soldados fueron mandados aquí a restablecer la esclavitud y quedaron ciegos como este gallo. No sabían por qué peleaban. Esta ceguera ha sido la principal arma para nosotros.

Aimé Césaire, La tragédie du Roi Christophe (Paris: Présence Africaine, 1963). La obra fue montada por Jean-Marie Serreau para el Festival de Salzburgo en 1964. Todas las citas de esta obra serán de esta misma edición.

Césaire, tanto como Buenaventura. comparte el gusto por lo ceremonial. En ambas obras hay un ensayo general de la coronación de Christophe, organizada por un maestro de ceremonias francés y con la participación de un prelado que mezcla el lenguaje litúrgico, en latín, con el diálogo de la pieza. Buenaventura va más lejos al integrar parte de una ceremonia vudú con su Houngan (ministro), quien al caer en trance convertido en Ogún (dios de la guerra), predice el triunfo de los negros (101). El vudú, mezcla de creencias y ritos de origen africano confundidos con la práctica del culto católico, jugó un rol muy importante en la guerra de la independencia haitiana. Varios de los jefes más importantes como Macandal, Boukman y Brassaie eran ministros de esta religión cosmogónica y espiritualista. El vudú cuenta, en la actualidad, entre sus feligreses a la mayoría de la población campesina del país antillano.

Asimismo, ambos autores hacen acopio de figuras y símbolos representativos de la sociedad haitiana como es el Barón Samedi, figura alegórica de la muerte, vestido siempre con un sombrero de copa y abrigo negros. Su personalidad, amena y jovial, le abre las puertas a todos los velorios y entierros. Al final de las dos obras, él es invocado para que recoja el cuerpo de Christophe. En Buenaventura, es el Houngan quien lo llama:

Houngan: Guedé, padre de los cementerios, y tu Barón Samedi, enterrador y espantapájaros, recoged los huesos de nuestro Rey Christophe y esperad que su carne rebelde, hecha polvo y resignación regrese a ellos. (145)

En la obra de Césaire un personaje, Hugonin, se viste de Baron-Samedi para estar presente en el momento de la muerte de Christophe:

Hugonin: Je m'excuse, Medames, Messieurs, de mon petit retard.
Vous savez, je suis toujours celui que arrive sur le tard.
Et puis tout se saint fruisquin à revêtir: mon habit, mon haut-de-forme, j'allais l'oublier, me double languettes ... Oh! ce rhum! .. Je veux dire mes lunettes! Enfin nous arrivons à temps et c'est l'essentiel pour la minute de silence.
Je dis pour la minute de silence, et de verité.

Una vez hecha su introducción, se escucha la detonación de la bala que pone fin a la vida de Christophe, y el personaje prosigue:

Merci ... Le roi est mort...
Bernard Juste Hugonin
Baron-Samedi pour vous servir! (149)

Hasta aquí la comparación de las obras en cuanto al contenido. Ahora es en la cuestión del estilo en donde vamos a encontrar las mayores divergencias entre los dos autores: Césaire hace gala de su herencia literaria francesa y por su retórica exaltada, y a veces exaltante, se acerca a sus antecesores neo-clásicos. Pero no se mantiene en este nivel pues integra, a través de toda la obra, poemas o frases que nos recuerdan lo mejor de su poesía negrista, resultando en un estilo notoriamente elaborado.

Buenaventura, por su parte, también utiliza algunas figuras retóricas afines a la poesía negrista como la aliteración, la onomatopeya, el juego de palabras, buscando una sonoridad oral imitando el ritmo de la percusión de las

danzas negras. A continuación algunos ejemplos, a modo de ilustración:

Cantor: Dobla el espinazo, negro
Coro: ¡Yé! ¡Yé! ¡Oh! ¡Ye! ¡Yé!
Cantor: Negro que no hay descanso
Coro: ¡Yé! ¡Yé! ¡Oh! ¡Ye! ¡Yé!
Cantor: Dobla libre el espinazo
Coro: ¡Yé! ¡Yé! ¡Oh! ¡Ye! ¡Yé!
Cantor: Que ya lo doblaste esclavo
Coro: ¡Yé! ¡Yé! ¡Oh! ¡Ye! ¡Yé!... (130)

Un viejo: Guedè, Dios de los muertos, comedó de cenizas.
Todos: ¡Oh, Guedè!
Un viejo: Convierte estas pobredumbres en cenizas
Todos: ¡Oh, Guedè!
Un viejo: Dios tuétano, dios esencia, dios hueso, dios ceniza.
Todos: ¡Oh, Guedè!
Un viejo: Guedè, papá, vodù, guedè
Todos: ¡Oh, Guedè! (139-140)

Con todo, el estilo general de la obra de Buenaventura, salvo las excepciones de rigor como en las citas anteriores en donde irrumpe la poesía, es más bien un "estilo sin estilo" que se acerca más a la lengua hablada por la rapidez y fluidez de sus diálogos. Es un estilo que desde un principio tiene una finalidad, una instrumentalidad: la de comunicar. Lo que, en muchas instancias, se aproxima más al periodismo, a la crónica, que a otra obra "literaria" portadora de un estilo, por demás convencional.

3. Un requiem por el Padre Las Casas o el choque de dos culturas

A su regreso al país, en 1961, Buenaventura publicó en el folleto-programa del V Festival de Teatro un artículo, "Regreso a Colombia," en el que hacía un llamado a la burguesía capitalina para que apoyaran el teatro nacional: "No surgirá un teatro nacional, un verdadero movimiento nacional de teatro, si todas las clases y capas sociales no intervienen en su formación" (Arcila 52). El ejemplo que nuestro autor tenía a la mano era el teatro en Francia el que, por su misma estructura comercial, estaba en crisis y cuya única salida parecía ser, en ese momento, el regreso al gran público. Tarea que se estaba realizando gracias a las compañías oficiales, subvencionadas por las entidades gubernamentales dedicadas a la cultura, como La Comédie Française o el Théâtre National Populaire, dirigido entonces por Jean Vilar.

Consciente de su rol de director de una institución "cultural," Buenaventura no podía hacer menos que reafirmar su derecho al apoyo oficial en nombre de esa misma cultura. Soporte que por otra parte recibía, pues la situación del TEC en esta temprana época, en apariencia, no podía ser mejor:

Para 1962 el grupo era una institución teatral que gozaba de amplio reconocimiento nacional e internacional. Sus nexos con el Instituto Internacional de Teatro se habían traducido para ese año en la presencia en Colombia de Jean Marie Binoche, profesor de pantomima y expresión corporal enviado por la UNESCO. El reconocimiento al TEC se expresó nacionalmente en el tratamiento que se le dió en el VI Festival de Teatro (1962) cuando participó como grupo invitado y fuera de concurso. (Arcila 78)

En el campo de la práctica teatral, Buenaventura se preparaba para dar paso al trabajo colectivo. En el mismo programa, mencionado antes, escribe nuestro autor: "Lo que debemos hacer es trabajar en equipo, que los autores se unan a los actores, que escriban y corrijan sus obras en compañía con éstos y que la tendencia sea teatro para los más amplios públicos posibles" (53). Necesidad que trasciende en ésta su tercera obra dramática inspirada en el Padre de las Casas. G. M. Flórez Arzayúz, en el prólogo a su primera colección de teatro, transcribe una declaración del mismo Buenaventura sobre el proceso del montaje de la obra que nos parece oportuno citar aquí:

Yo defendí mis puntos de vista sentado en una butaca de la platea y Pedro [Martínez] mantuvo los suyos desde el escenario. Entonces me di cuenta de una cosa, Pedro conocía mejor al clérigo que yo en muchos aspectos. Comenzaba la segunda aventura y la más importante para un autor de teatro: tratar de saber quiénes son esos personajes suyos que se están moviendo en el escenario. Los actores habían comenzado a discutir sobre esos señores que ellos debían representar y en la discusión me revelaban multitud de aspectos y facetas de mis propias criaturas que yo ignoraba por completo. Volví sobre la obra diez, veinte veces. Me vi obligado a regresar a la crónica histórica, a los documentos.¹

De hecho, el Requiem es la primera obra que se somete a discusión, aunque informal, con los actores iniciando una práctica que sigue vigente hasta hoy en día y que, como veremos, evolucionará en la escritura colectiva.

1

E. Buenaventura, Un requiem por el Padre Las Casas, Teatro, prólogo de G. M. Flórez Arzayúz, (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963) 5-6.

El requiem se estrena en Cali, en junio de 1963, durante el III Festival Nacional de Arte y fue retirada del repertorio inmediatamente después. La obra cierra el ciclo de búsqueda inicial de las raíces, concentrándose esta vez en el elemento indígena, o más bien en el choque de culturas que representó la Conquista, y la lucha a muerte que la aceptación o asimilación del "otro" provocó.

Al igual que La tragedia del rey Christophe, la pieza es un drama histórico basada en la vida de un personaje cuyo momento en el tiempo representa una época determinante que produjo grandes cambios en la historia de todo un continente y cuyas repercusiones alcanzan hasta nuestros días. La trama de la obra, estructurada en tres actos, está resuelta a manera de "crónica de acontecimientos," a través de "acciones-discusiones" (C. J. Reyes, "E. Buenaventura, el dramaturgo," 90), en las que se desarrolla el referente histórico. En este caso, el papel del padre fray Bartolomé de Las Casas durante la Conquista y primeros años de la Colonia.

Desde el comienzo, el personaje se ubica en su doble papel de narrador y protagonista de lo que sucederá en escena, relativizando, de paso, el contenido e impidiendo nuestra identificación con el mismo:

Las Casas: (Viene a proscenio en el primer plano o esfera y se dirige al público) Yo fui el cronista y el actor de esta historia que comienza por los años de 1512 o 13. Comienza en las islas del mar Caribe y se extiende luego por la tierra firme. Aquí no veréis otra cosa que mi crónica, caminando

y hablando sobre el escenario, si bien el autor de la obra se ha tomado ciertas libertades indispensables en cuanto a fechas, personajes y lugares... (9).

El padre Las Casas, oriundo de Sevilla (1474), llegó a América en 1502 en uno de los viajes de Colón. Una vez en La Española, Las Casas se ordena sacerdote, siendo el primer clérigo en tomar los hábitos en tierra americana. En 1512, fecha que da nuestro autor como punto de partida, se embarca con Diego Velázquez a la conquista de Cuba en donde renunciará a todas sus riquezas, incluyendo el derecho a tener esclavos indios, para no participar en los excesos de los conquistadores. Va y viene de España, siempre en función de la defensa de los indios. Gracias a sus activas diligencias cerca a la Corona, logra que se enacten nuevas Leyes de Indias, aboliendo la esclavitud entre los nuevos vasallos del rey de España. Edicto que produjo un efecto nefasto en los antiguos conquistadores cuyo lema se convirtió públicamente en "obedezco pero no cumplo,"² dando pie a mayores injusticias por la premura que tenían para enriquecerse en corto tiempo.

En Cumaná, Venezuela, Las Casas trata de hacer una colonia cristiana en la que se iba a domeñar al indio a través de la doctrina y del trabajo comunitario, al estilo de las comunas que lograron implantar los jesuitas en el Paraguay.

²
R. B. Cunningham Graham, The Conquest of New Granada being the Life of Gonzalo Jiménez de Quesada (Nueva York: Cooper Square Publishers, 1967) 190.

Su misión fracasó aparatosamente sin que haya quedado muy en claro la razón, ni aún a través de sus escritos. Parece ser que al final se sublevaron tanto los labriegos españoles, que trajo consigo, como los indios.

En 1546 Las Casas regresa a España. En las Cortes (Valladolid 1550) se enfrenta a J. G. de Sepúlveda, en el famoso debate en el que defiende el derecho de los indios a vivir como seres libres en contra de los postulados de su contrincante apoyado en las premisas aristotélicas que daban por sentado el derecho de las razas superiores a subordinar a las consideradas inferiores. Ya llegada la vejez, el clérigo se retira a un convento de los dominicos en donde escribe sus obras más importantes: La historia general de las Indias, la Apologética Historia de las Indias y la Brevisima relación de la destrucción de las Indias.³ Muere en 1566.

Aunque la obra de Buenaventura sigue de cerca la vida del dominico, no hay indicios de que nuestro autor se haya servido específicamente de alguno de estos memoriales, por cuanto su visión de los indios no es, en realidad, compatible con la del fraile. En principio, se ha dicho, y con razón, que los indios de Las Casas están idealizados, falsi-

3

Bartolomé de Las Casas, Historia general de las Indias, Apologética Historia de las Indias y Brevisima relación de la destrucción de las Indias en Juan Pérez de Tudela y Bueso, Obras escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas. Biblioteca de autores españoles, Vols. XCV, XCVI, CV, CVI y CX. (Madrid, 1957-58).

ficados; su visión un tanto subjetiva confirma en cierto modo la descripción idealista hecha por el Almirante Colón en su diario,⁴ que el clérigo, de paso, conocía muy bien. Bástenos traer aquí unos fragmentos tomados de la Brevisima para ejemplificar lo dicho:

Son asimismo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complexión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquier enfermedad; que ni hijos de Principes y Señores entre nosotros, criados en regalos y delicada vida, no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores...

Son eso mismo de limpios y desocupados y vivos entendimientos, muy capaces y dóciles para toda buena doctrina: aptísimos para recibir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres; y los que menos impedimentos tienen para esto que Dios crió el mundo.

Nada más ajeno a los indios de Buenaventura, pues aunque colocados en una situación de oprimidos y victimas de la codicia y ambición de los españoles, son indios de carne y hueso. En la siguiente escena unas indias van a reclamar el asesinato de sus maridos a un tribunal:

Escribano: (A Comacho) ¿Qué dicen las señoras indias? (Risas).

Comacho: Sólo una cosa piden, que se les siga dando a ellas y a sus hijos las raciones de carne, media libra a la semana, que correspondían a los muertos.

Escribano: ¿Qué? (Habla por lo bajo con el Gobernador) Eso no es causa ni culpabilidad.

Usurero: Eso es carne, que es distinto. (17)

Por otra parte, son indios que hablan como los espa-

⁴ Cristobal Colón, Diario. Libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias. Ed. C. Sanz. 2 vols. (Madrid, 1962).

ñoles pues como bien dice Las Casas, en uno de los momentos más lúcidos de la obra, con la represión también se instauró el deseo de la rebelión:

Las Casas: He conseguido demostrar que los hombres no pueden ser bestias aunque se empeñen en serlo. He conseguido demostrar, con mis fracasos, que no se puede esclavizar definitivamente a nadie, que un hombre no puede ser usado como una pala, como una herramienta, Si hemos traído aquí la tiranía, también hemos traído a pesar de nosotros la libertad. (69)

El episodio de Enriquillo, un joven cacique amotinado con un pequeño ejército a su mando, que alcanzó a causar algunos estragos en las huestes españolas, ilustra el comportamiento⁵ del indio ya colonizado. Al iniciarse la escena VIII del acto II, lo encontramos en acción:

Enriquillo: Dadme mi rosario. (Se lo pasan. Comienza a rezar el rosario. Se oye el aviso de los guardias, imitando animales. Enriquillo escucha atento un instante. Guarda el rosario y saca la espada) ¡Españoles! ¡A las armas! ¡Vosotros por allí! ¡Distraedle como haría Hojeda! ¡Envolvedlos al uso de Nicuesa, que yo caeré sobre ellos luego a la manera de un Julio César que nombraban los frailes! (Salen...) (56)

El final de Enriquillo es trágico. El padre es llamado a intervenir, mediando la promesa del gobernador de respetar la vida del rebelde. El clérigo le hace deponer las armas

⁵
La historia de Enriquillo, un indio educado por los españoles que efectivamente se rebeló yéndose a las montañas para luchar contra el poderío español en Santo Domingo, ha sido recogida por el padre de las Casas en su Historia de las Indias. También ha sido llevada al campo de la ficción por el novelista romántico, originario igualmente de la República Dominicana, Manuel de Jesús Galván (1834-1910), en su novela Enriquillo.

persuadiéndolo con una retórica por lo demás asimilista pero en la que se asoma un cierto escepticismo que le brinda un aspecto polifacético a lo que de otra manera sería una figura en blanco y negro:

Las Casas: ...Sólo hay un camino, Enriquillo: el amor y la paz ... La violencia sólo engendra violencia.

Enriquillo: Nosotros sólo teníamos dos caminos: resistir y defender lo que se habla hecho o permitir que todo fuera destruido y perecer.

Las Casas: A veces no se si se puede ir contra toda esta enorme máquina que nos arrastra ... Confiamos en Dios... De todos modos estamos atrapados, Enriquillo.. Yo he querido utilizar a los poderosos ... pero a veces me parece que ellos me utilizan a mí..(63)

El gobernador obviamente falta a su promesa y el joven indio se deja morir de hambre en la prisión. Pero Enriquillo representa la primera chispa de la hoguera independista y Buenaventura no desperdicia la ocasión para anunciar el futuro de tan desigual lucha. Martín, el brazo derecho de Enriquillo, le da la noticia de la muerte de uno de sus hombres:

Martín: Ciguayo estaba demasiado furioso.

Enriquillo: Su rabia era pequeña; se quemó ligero. Necesitamos una rabia más grande y más profunda y llevarla a fuego lento. (60)

En cuanto al padre Las Casas, a pesar de haber sido percibido de forma esquemática por algunos críticos como C. J. Reyes ("E. Buenaventura, el dramaturgo," 91), trasciende a nosotros como un ser complejo, lejos de la figura simplificada de los manuales históricos a los que estamos acostumbrados - una imagen mítica sin rasgos propios. El personaje

que hallamos aquí, por el contrario, se debate, sufre una serie de transformaciones, vacila en su fe:

Las Casas: Creo en Dios padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra ... Creo, creo, creo ... pero hay un hueco en el cielo ... un gran hueco, ¿y si estuviéramos solos ... absolutamente solos? (45)

Actúa valientemente de acuerdo a sus convicciones y de forma inusitada, teniendo en cuenta el medio en que le tocó vivir. Como el Peralta de La diestra, personaje al que, salvando las diferencias de rigor, se asemeja nuestro fraile en su terco empecinamiento por establecer un equilibrio en el orden social; el bien se torna en mal.⁶ Al finalizar su vida, Las Casas es llamado a visitar a un presidiario que lo reclama, encontrando en él al viejo labrador Antón, que llevó a América para su experimento de la tierra de paz:

Las Casas: Sólo os prometí trabajo y libertad.

Antón: ¡Libertad! Mirad los grillos. Los tengo enterrados hasta los huesos porque hace cinco años que los arrastro por montañas y pantanos y ciudades. ¿Dios mío, padre, porque no me dejaste tranquilo? ¿Por qué os metiste a redentor? (Las Casas se retira) ¡Yo te maldigo creador de ilusiones! ¡Aún colgado de la soga te estaré maldiciendo y escupiendo embaucador! (60)

Por lo demás, no hay que olvidar que la posición ideológica del padre Las Casas con respecto a los indios,

6

Asociado su nombre al de la llamada "leyenda negra," la labor de Las Casas también ha sido fuertemente criticada por investigadores como Ramón Menéndez Pidal, en su libro El Padre de Las Casas. Su doble personalidad (Madrid, 1963), en el que insinúa que su celo apostólico en favor de los indios no tenía otro objetivo que propiciar el mercado de los negros a las Indias.

como ya dijimos, es de corte asimilista. Los indios son seres humanos iguales a él, dentro del cristianismo. Su visión del mundo está totalmente neutralizada por sus creencias religiosas. Tzvetan Todorov en un reciente estudio sobre la Conquista de América lo define con bastante claridad:

Il est convaincu de l'universalité de l'esprit chrétien... Las Casas voit tout conflit, et en particulier celui des Espagnols et des Indiens, dans les termes d'une opposition unique, et parfaitement espagnole: fidèle/infidèle. L'originalité de sa position vient de ce qu'il attribue le pôle valorisé (fidèle) à l'autre et le dévalorisé à "nous" (Espagnols).⁷

En este sentido su comportamiento semiótico, como asegura Todorov, no difiere del de un Hernán Cortés, pues para ambos era esencial "la sumisión de América a España, la asimilación de los indios a la religión católica y la preferencia del colonialismo sobre la esclavitud" (Todorov 181).

En la obra, la actitud de Las Casas al principio no puede ser más clara al respecto. En una de sus visitas a la colonia de Cumaná, honra a Enriquillo con una cédula real, instándolo a proseguir la labor comenzada por él:

Las Casas: ...Venid aca, Enriquillo, Tomad. (le da un pergamino) Es una cédula real y en ella se os nombra caballero. Cuando niño fuistéis bautizado y has sido criado en el convento, sabéis leer y escribir y conocéis la fe cristiana. Vuestro deber es convertir a vuestros hermanos y velar porque la fe

7

Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique: la question de l'autre (Paris: Editions du Seuil, 1982) 171.

ilumine estas tierras. Así sea.
Todos: Así sea. (41)

Por otra parte, el argumento de más peso ante la Corona, en su defensa de los indios, era la ganancia material para el rey y España.

Consejero: Ponéos padre, en mi lugar. Yo defiendo los principios cristianos tanto como vos, pero debo defender también las rentas del Rey.
Las Casas: Si se acaban los indios no habrá rentas.
Consejero: ¡La Corona necesita oro!
Las Casas: ¡No matéis, entonces, la gallina de los huevos de oro! (29)

Es en función de las rentas a la Corona que Las Casas acepta moralmente la traída de los negros para reemplazar a los exhaustos indios en las labores agrícolas y mineras (88). Pero su actitud va cambiando y al final de su larga vida, a través de sus escritos (sobre todo la Apologética), empieza a elaborar ciertos principios, totalmente revolucionarios para su época, que Buenaventura sabe aprovechar para completar su lienzo sobre el dominico. Las Casas, tal como señala Todorov, fue uno de los primeros en la época moderna en "poner en evidencia la relatividad de la noción de 'barbarie'" (196). Apoyado en el "perspectivismo" que le infiere la misma doctrina primitiva--en este caso el Evangelio según San Mateo y más específicamente la máxima atribuida a Jesucristo: "No hagas a tu prójimo lo que no quieres que te hagan a ti"--, Las Casas defiende a los indios en la famosa confrontación con Sepulveda.

Es evidente que en un momento dado Buenaventura habla por boca de su personaje, especialmente cuando define su posi-

ción ante la historia que, como podemos deducir, no difiere en mucho con la de nuestro autor, en esta primera época. En este sentido es preciso constatar que los dramas históricos se prestan mejor que ninguna otra forma de teatro a esta clase de comentarios, enlazando el pasado propuesto convencionalmente en la escena y el presente del autor:

Las Casas: Estoy escribiendo contra los historiadores que alquilan la pluma y venden el alma. Ved aquí las historias de Oviedo y de Gómara !Lindo estilo! Y debajo de la tinta se lee otra cosa escrita con sangre... Para mí la historia es campo de batalla, es el caballo que monto y la lanza que enristro. Guárdeme Dios de escribir por escribir, porque eso sería tan idiota como existir por existir, y el que tal hiciera no merecería la existencia. (76)

De modo que es desde el enfoque histórico, igual que en las dos obras discutidas anteriormente, que vamos a encarar el referente real de la obra. Arcila señala al comentar la obra como "el hecho de la Conquista se ubica en el proceso de la historia del surgimiento del capitalismo y de la liquidación de la sociedad feudal," y añade: "En la peripetia personal del padre de Las Casas la obra quería reproducir los conflictos esenciales de ese gran movimiento histórico" (79). Siendo éste el contexto histórico general de la obra, a nuestro modo de ver el conflicto básico particular que se contempla aquí y que lo limita al suelo americano, es la conmoción intensa y consecuente destrucción que causó lo que fue el encuentro violento de dos culturas.

El saldo sangriento del genocidio que se llevó a cabo, directa o indirectamente (los trabajos forzados y las enfer-

medades traídas de Europa a las que la débil consistencia física de los indios no ofrecía ninguna resistencia), a manos de los conquistadores, habla por sí sólo. Las Casas en su Brevisima historia se refiere a "millones." Todorov calcula, examinando los datos que se han podido obtener hasta la fecha, que para el año 1500 la población del globo cifraba en los 400 millones de habitantes, de los cuales 80 vivían en América. Hacia mediados del siglo XVI, de los 80 no quedaban sino 10 (138). El genocidio cultural también se llevó a cabo, si no en mayor escala por lo menos con consecuencias igualmente desastrosas, y por medios asimismo directos e indirectos. Los directos son hartos conocidos para detenernos en ellos, basta recordar el paso de Hernán Cortés por México. Ahora, indirectamente, la diversidad y coalición, a través de milenios de años, de influencias (griega, romana, árabe, china, germánica, etc.) que formaban el componente de la civilización renacentista europea, según Lévi-Strauss, explica su fortaleza y prevalecimiento ante la homogeneidad de las culturas precolombinas. De fecha más reciente, estas últimas no habían contando con el tiempo suficiente para desarrollar diferenciaciones básicas:

Al lado de pasmosos logros, las civilizaciones precolombinas, están llenas de vacíos, tienen "agujeros," si puede hablarse así. Ofrecen también el espectáculo, menos contradictorio de lo que parece, de la coexistencia de formas precoces y de formas abortivas. Su organización poco elástica y escasamente diversificada explica verosimilmente su derrumbe ante un puñado de conquistadores. Y puede buscarse la causa profunda en el hecho de que la "coalición" cultural americana estuviera establecida entre partes menos diferen-

tes entre sí que las del Viejo Mundo.

De las contradicciones y diversificación de la postura de los españoles respecto a la conquista y a los indios, fuera del citado debate de Valladolid que es un ejemplo clásico, la obra nos brinda variadas ilustraciones. Las reacciones afectadas del Gobernador, ante las noticias que le traen los soldados, mientras toma un baño, son por su contenido arquetípicas del sentimiento general que quedó registrado en la mayoría de las crónicas e historias de la época. Ante la muerte de tres de sus indios en las minas, exclama el aludido:

Gobernador: ¡Oh raza pusilánime, débil y para poco!
¡Incapaz para el trabajo y carcomida por vicios! ¿Qué fuera de vosotros si Dios no hubiese mandado a los españoles?

Un poco más adelante, ante la perspectiva de perder una yegua, el interpelado responde en cambio:

Gobernador: Oh, bestia noble y útil, ¿quién escribirá tus hazañas en esta conquista? ¿Quién hablará de estos nobilísimos brutos sin cuya ayuda hubiera sido imposible traer el servicio de Dios y del Rey a tan infinitas tierras y tantos pueblos bárbaros? ...(20)

Para contrarrestar esta actitud, también hubo personajes como el mismo Las Casas y otros dominicos y misioneros quienes arriesgaron vida y hacienda en defensa de los indios. En la escena V del primer acto, durante la misa, un dominico repudia abiertamente el cruel procedimiento de los

conquistadores allí presentes:

Padre: ¿Decid, con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre a los indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinito número de ellos, con estragos y muertes nunca oídos, habéis consumido? (23)

Por otra parte, los indios, es cierto, no presentan estos matices. Fuera de Enriquillo que habla "como los españoles," la presencia de los indios en la escena es siempre unívoca y referencial. De las 26 escenas de que se compone la obra en tan sólo tres aparecen indios hablantes y sus raciocinios son fácilmente desbaratados por los españoles de una u otra tendencia. Enriquillo mismo se entrega sin oponer ninguna resistencia. Es más, acepta tácitamente y por adelantado su derrota.

Ahora, el hecho concreto del choque de las dos culturas está enfatizado por acciones violentas ocurridas dentro y fuera de la escena. Del principio al fin hay referencias al final trágico de los indios; ya sea pasados por las armas sin ninguna razón justificable (14), en el campo de batalla (60) o a causa de las enfermedades y de los trabajos forzados (20).

Como vemos, el tratamiento de la historia por parte de Buenaventura no está realmente concentrado en la figura pastoral del padre Las Casas, por más teatralidad que éste ⁹ personaje le infiera a la obra, sino en las relaciones

⁹ Rodolfo Usigli, por ejemplo, quien incorpora al padre Las Casas en su obra Corona de luz: la virgen (1960) sobre

sociales entre opresor/oprimido de un mundo que empieza a reflejar un cambio de estructuras, y que se aproxima al presente al continuar vigentes estas mismas estructuras.

Es obvio que a través de nuestros conocimientos históricos, los del espectador, el autor se asegura de nuestra participación en el proceso histórico que se está presentando ante nuestros ojos. Para fomentar asimismo esta comunicación, Buenaventura hace uso de varios artificios épicos como el introducir el actor a su personaje, el uso de los coros y de las ceremonias religiosas--una misa en el medio y un requiem al final de la obra mientras el padre literalmente sube a las alturas--, rituales que de por sí implican la participación de los presentes.

El espacio escénico está dividido en tres esferas. La primera representa el mundo concreto de España y América y hace las veces de platea pues desde ella se dirige el actor/personaje a su público directamente. La segunda representa la Corte. La tercera y más alta es el mundo de las Ideas a donde finalmente sube el clérigo.

el milagro de la Virgen de Guadalupe en México, justifica su anacronismo por considerar a Las Casas "un personaje teatral incomparable." (México: Fondo de Cultura Económica, 1965). De paso, hay cierto parentesco entre estas tempranas obras de nuestro autor y la trilogía de temas históricos de Usigli en la que toma tres etapas de la vida de su país y las dramatiza con el mismo afán de desmitificar la historia y hacerla accesible al gran público; a saber, la Conquista con Corona de fuego (1961) sobre Cuauhtemoc, la Colonia con la mencionada Corona de luz y el infortunado destino de los soberanos Maximiliano y Carlota impuestos por Francia a los mexicanos, en el siglo pasado en Corona de sombra (1947).

En cuanto al lenguaje, como señalabamos antes, ya empieza a perfilarse una cierta economía de términos que será característica de su estilo; en pocas palabras y breves diálogos, Buenaventura nos brinda todo lo que necesitamos saber. Carlos José Reyes toma nota de este aspecto intrínseco de su dramaturgia desde esta temprana muestra:

Para decir esto [la honradez del padre] Buenaventura no necesita recurrir a largas discusiones sobre la moral o la honradez, ni a marginales discusiones de los personajes sobre la pureza y autenticidad de Las Casas. Sabemos que obró sin obtener beneficios. Sabemos que los favores que pudiera haber obtenido en la corte no se dirigían a su provecho personal. Todo esto lo podemos comprender al conocer que es pobre. ("E. Buenaventura, el dramaturgo," 92.)

Por último, concluimos con un juicio del propio autor. Buenaventura ha sido, a través de su obra, su mejor (o quizás el más severo) crítico. El Requiem, ya sea por no haber estado suficientemente expuesta al público o por parecerse, más que ninguna otra obra de su cosecha, al teatro misionero que él rechazaría después, no le ha merecido nunca su total aprobación. En una entrevista dada a José Monleón, en 1972, declara:

De ninguna de estas dos obras [La tragedia del rey Christophe y el Requiem] estoy realmente satisfecho pero me siguen interesando lo suficiente como para volver algún día sobre ellas. Pertenecen estas piezas a una época en la que yo no manejaba suficientemente bien una serie de elementos técnicos y ni me había sometido - como haría más tarde - a la crítica de mi propio trabajo con los actores.¹⁰

10

E. Buenaventura, entrevista con José Monleón, Primer Acto 145 (1972): 31.

4. La trampa o los amagos del poder

Hacia el año de 1965 sobrevino una crisis interna seria en el TEC. En realidad ya se vislumbraba la transición de una época a otra agudizada este año por el montaje de Panorama desde el puente, de Arthur Miller. El fracaso de la obra, al decir de Octavio Marulanda, "puso al descubierto las gravísimas faltas que venían operando con la aplicación de un criterio estrictamente comercial, sin visión futurista ni análisis autocrítico."¹

En efecto, las diferencias de objetivo en cuanto a la selección de las obras por la directiva del grupo desencadenaron una crisis interna, una ruptura y un intento de reestructuración. Como resultado inmediato, dos de sus miembros más activos, Pedro I. Martínez y Fanny Mikey, se retiraron. Se planteó seguidamente una representatividad más ajustada a la realidad del momento en el repertorio, renunciando definitivamente a dejarse atrapar por la atracción, siempre presente, de los éxitos fáciles o por intereses comerciales en cuyo servicio se realizan toda clase de concesiones desde un punto de vista estético, político y social. Unos años más tarde, Buenaventura comentaría sobre esta ruptura:

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

¹ Octavio Marulanda, "1965: un año de premoniciones," Letras Nacionales 6 (1966): 54.

sistema a riesgo de perder la ayuda oficial y otro grupo que creyó posible seguir comiendo con el diablo y haciendo arte al mismo tiempo. 2

Decisión que se hace evidente en el periodo siguiente pero que ya se anuncia plenamente con la nueva obra firmada por nuestro autor, La trampa.³

La pieza fue estrenada por el TEC en 1967, bajo la dirección de Santiago García del grupo La Candelaria, en un intercambio de directores entre las dos agrupaciones con el fin de ir afianzando los lazos de unión del joven movimiento teatral independiente. La reacción del sector oficialista fue inmediata.

El secretario de Educación del Valle del Cauca prohibió la representación, pero el rechazo a la medida fue tan abrumador que el gobernante del departamento se vio obligado a echar atrás la medida. La opinión nacional se había concentrado en el hecho y se había polarizado. (Arcila 96)

Evidentemente al tiempo que se publicaban sañudos ataques en los periódicos locales, hubo otras opiniones favorables⁴

²
E. Buenaventura, "Teatro y cultura," Primer Acto 145 (1972): 39. Las citas de este ensayo serán de esta publicación.

³
E. Buenaventura, La trampa. Manuscrito, s.p. (1967). Archivo del TEC.

⁴
Un cronista del periódico El Occidente de Cali, por ejemplo, reclama indignado: "¿Que el TEC quiere montar La trampa? ¿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 del Gobierno. No faltaba más que las autoridades coonestaran 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 las campañas comunistas."

como la del crítico José Prat, desde un periodico capitalino. Prat califica la obra de "vigorosa y excelente farsa, verdadera tragicomedia" en la que "si por una parte evoca, con la natural acentuación de la farsa, a las dictaduras centroamericanas, por otra crea un magnífico personaje, que es el dictador Ubico, con ribetes de déspota ilustrado, de estadista auténtico, de hombre áspero e infortunado, y de creyente, no sin razón, en su propia superioridad" (Programa de La trampa, Citado por Arcila 97).

Las dictaduras centroamericanas son, pues, el tema central de la obra, específicamente la del dictador Jorge Ubico (1931-44) de Guatemala, de quien el autor toma el nombre y alguno que otro incidente de su régimen represivo. Sin ajustarse a esta biografía particular, Buenaventura va explorando progresivamente lo que tiene de general y universal para enlazarlo con las demás dictaduras militaristas que por ese entonces florecían de nuevo en toda la América Latina.

Es éste, sin duda, uno de los casos concretos en los que hay que hacer acopio del contexto socio-histórico para darle un marco apropiado al enunciado del contenido. Pues en cierto modo La trampa, fuera de ser una respuesta a un momento dado en la trayectoria del grupo, es también una contestación al devenir mismo de la historia, no precisamente al tratar de reflejarla, sino al desenmascarar, como veremos, el trasfondo ideológico de los abusadores del poder.

El año de 1964 marca el inicio de una época nefasta para

una gran parte de los latinoamericanos. En un lapso de "dos años y dos días"⁵ caen siete gobiernos, elegidos supuestamente en forma democrática, bajo la bota de militares "reformistas:" a saber, Arturo Frondizi en Argentina, Manuel Prado en el Perú, Manuel Ydígoras Fuentes en Guatemala, Julio Carlos Arosema en Ecuador, Juan Bosch en la República Dominicana, Ramón Villedas Morales en Honduras y João Goulart en Brasil. Mientras en Haití y Nicaragua se definían como regímenes militares las castas iniciadas por los Duvalier y los Somozas y en el Paraguay, Stroessner mantenía su supremacía indefinidamente.

¿Cuáles fueron las razones que llevaron a los militares a intervenir directamente en cada uno de sus respectivos países suplantando el gobierno constitucional y erigiéndose en líderes ilegítimos del poder?

El historiador Lieuwen señala algunos puntos importantes que, sin duda, activaron estos cambios en los cuerpos ejecutivos de cada país. Como primera medida, tenemos que bajo el gobierno de Kennedy en Estados Unidos se desvió diametralmente la dirección de la política de seguridad norteamericana con respecto a sus vecinos del sur. Se forjó oportunamente un desplazamiento del peligro de una supuesta amenaza extranjera que requiriera la acción colectiva--de la que el Tratado de Asistencia Recíproca de Río firmado en 1947

5

Edwin Lieuwen, General vs Presidents: Neo-Militarism in Latin America (New York: Frederick A. Praeger, 1964).

por todos los países latinoamericanos fue una estrategia efectiva--a la "pacificación" interna. Por lo tanto, el entrenamiento militar con vistas a una posible guerra intervencionista fue reemplazado por los programas anti-terroristas y de acción civil en cada uno de los países individualmente. Para tal efecto, por ejemplo, la "U.S. Agency for International Development" estableció, en julio de 1962 una Academia Inter-Americana de Policía en Fort Davis, Zona del Canal de Panamá, para entrenar policías provenientes de toda la América Latina a, entre otras cosas, controlar demostraciones públicas" (126). En casi todos los países latinoamericanos, se instalaron escuelas de esta índole, auspiciadas por Estados Unidos. Mientras tanto, los jóvenes oficiales de las Fuerzas Armadas, casi todos futuros golpistas, recibían instrucción anti-guerrillera en Fort Bragg, North Carolina, y en Fort Girlick, Zona del Canal (125).

Esta nueva preparatoria de los cuerpos militares y policiales se sustantiva en la obra de Buenaventura con el entrenamiento de la tropa a manos de un "general prusiano," traído al país por Ubico para tal efecto:

Sargento: ¡Usted no se meta! (A Regina) Pueden ser guerrilleros disfrazados de señoritos. Yo sólo les digo una cosa, una sola cosa. Yo puedo distinguir muy bien a un rebelde de otra persona cualquiera.

6
Willard L. Beaulac, ex-embajador norteamericano en Argentina, también sugiere en su libro The Fractured Continent: Latin American in Close-up una conexión directa entre estos War Colleges y los golpes militares en la América Latina. (Stamford: Hoover Institute Press, 1980).

Asesino 2: Bueno, es indudable que algunos tienen facha de gente bien.

Sargento: Y otros se disfrazan de campesinos, de mujeres, de pordioseros ... son habilísimos. Pero el General Wolfgang August Von Grass, le está enseñando al ejército el modo de distinguirlos. (31)

Más adelante el mismo general aclara su "misión:"

General: Tengo que enseñar a estos imbéciles a luchar contra su propio pueblo, porque ni contra su propio pueblo son capaces de defenderse por su cuenta, son deberes que nos impone la civilización. Es el precio que por dominar el mundo debe pagar la raza superior, el hombre blanco. (57)

Volviendo al contexto histórico, la Casa Blanca, entre tanto, diseñaba un plan de ayuda económica para la América Latina que la iba a sacar de la "pobreza" y del "retraso" en que se hallaba: la Alianza para el Progreso. Fallido plan cuyo verdadero efecto fue el abrir las arcas de una gran reserva de fondos, para, de paso, aumentar a cifras inverosímiles la malhadada deuda externa, de la que se supo aprovechar la clase dirigente apoyados, desde luego, por los uniformados.⁷ Pero en el momento en que los presupuestos

7

Por razones socio-económicas como "el elevado crecimiento de la población, el sistema escolar primitivo, la dependencia en un sólo producto básico de exportación (el café) para el cambio de divisas, y la distribución poco balanceada de tierras y salarios;" Colombia fue escogido como uno de los casos "ejemplares" por la Alianza. A su vez, las élites y los mandatarios "fueron los primeros en el continente en presentar un vasto plan, como requería el programa de asistencia a través de la Alianza." El resultado de sus gestiones fue óptimo si se tiene en cuenta, como señala Harvey F.Kline, que de 1961 a 1974 Colombia recibió \$1.4 billones a través del programa. (Harvey F. Kline, Colombia: Portray of Unity and Diversity, Boulder, Col.: Westview Press, 1983).

para las Fuerzas Armadas empezaron a debilitarse en manos de presidentes con tímidas intenciones de reforma social como fue el caso de Juan Bosch en la República Dominicana; los militares alarmados pusieron a un lado a los intermediarios y pasaron ellos mismos a controlar el presupuesto nacional y las entradas de divisas (Lieuwen 60).

De nada valió el haberse instituido como requisito fundamental el que "la libertad política debería acompañar al progreso material," en los Estatutos de la Alianza, firmada por todos los países latinoamericanos con la obvia excepción cubana, el 17 de agosto de 1961. Uno tras otro fueron reconocidos oficialmente, unos más lentamente que otros, los nuevos gobiernos usurpadores por Washington. Actitud por demás contradictoria de la Administración Kennedy que para algunos observadores de la época, significó la razón principal del inminente fracaso de la Alianza.⁸

Buenaventura encara en su obra este momento en que el capitalismo inversionista norteamericano se instala definitivamente en el continente latinoamericano, desplazando a la red financiera inglesa que ya estaba en franca decadencia, apoyado y patrocinado por líderes que como Ubico apostaban por el porvenir, el suyo propio, a espaldas del pueblo. Es, pues, por lo demás, pertinente que con la entrada del capital se de paso a nuevas formas de defensa, como la contra-

⁸ Tad Szuk, Winds of Revolution (Nueva York: Frederick A. Praeger, 1963).

insurgencia, para asegurar la hegemonia política:

Ubico: ¿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?
¡Las 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?
Yo si me renuevo:
Traigo de Prusia un general
con estrategias y tácticas modernas,
especializado en guerra de guerrillas.
Abro la puertas al nuevo capital,
el pueblo del futuro, a Norteamérica. (4)

Por otra parte, al otro extremo de la escala, la Revolución Cubana se convirtió en una realidad tangible cuyo ineluctable valimiento operó en dos niveles con igual brío. En el campo de la lucha obrera que recién empezaba a cobrar fuerza organizativa en algunos países como en los del Cono Sur para los que el paradigma caribeño se constituyó en una especie de tierra prometida. Y en el nivel de las altas esferas de las Fuerzas Armadas que empezaron a ver comunistas en todas partes.

En efecto, uno de los denominadores comunes de todos los golpes mencionados antes fue la clara intención anti-revolucionaria de los uniformados para acabar con gobiernos de mano "suave" con los izquierdistas.

El carácter mesiánico con que se revisten todos estos salvadores de patrias, fieles guardianes de sus Constituciones y de las "buenas costumbres y tradiciones" de sus

pueblos, cuya preservación ha justificado todas las asonadas castrenses latinoamericanas en lo que llevamos del siglo, es fielmente recogido por Buenaventura. Desde la primera escena en la que Ubico se prepara físicamente para "entrar al ruedo" ayudado por su masajista, éste le responde iterativamente cada vez que el dictador lo requiere: "¡Fiel a Ubico, que el honor y la patria representa!" (4), introduciéndonos al ámbito reverencial y salvacionista con que se rodea esta rara especie.

En el plano local, Colombia gozaba de la "democracia" instituida por el Frente Nacional en sus primeros gobiernos alternativos con el liberal Alberto Lleras (1958-62), seguido por el conservador Guillermo Valencia (1962-66) y, de nuevo, un liberal en la persona de Carlos Lleras Restrepo (1966-70). Entre las tareas que estos presidentes se impusieron, desde un principio, fue la pacificación interna del país. Lo que equivalió a una represión, fomentada y refrendada desde el palacio presidencial, en la que se le daba prácticamente carta blanca al ejército en su organización y cumplimiento. Como resultado inmediato, los movimientos de defensa que sobrevivieron la década de los 50, al entrar el ejército en sus predios, se convirtieron en movimientos de guerrilleros. Así que de las luchas partidistas que azotaron los campos colombianos durante "la época de la violencia," y en las que realmente no participaron las clases dirigentes, salvo un lejano y conveniente asesoramiento, se dio paso a la lucha de guerrillas. Organismos que a partir

de los años 60 empiezan a desarrollar una praxis revolucionaria en la que tienen cabida proyectos de transformación de la estructura estatal. De esta manera se van creando focos de campesinos levantados en armas en diferentes regiones: "Zonas rurales de especial conflicto social," a las que Alvaro Gómez Hurtado designó con el nombre de "repúblicas independientes."⁹ Término que seguirá empleándose corrientemente hasta bien entrada la década de los 80.

Contra una de estas "repúblicas independientes" se enfilan las baterías castrenses en el año de 1964 dando paso a lo que se llamó localmente la "Guerra de Marquetalia," región del departamento del Tolima. Como inmediata reacción al río de sangre desatado una vez más por las fuerzas representativas del poder, se formaron otros movimientos guerrilleros. En 1965, nace el Ejército de Liberación Nacional (ELN) que unido al ya existente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), iniciado en 1964, y al Ejército Popular de Liberación (EPL), fundado en 1967, mantendrán frentes en una buena parte del territorio colombiano a partir de la fecha.

Por lo demás, el movimiento de unidad popular, ANAPO, encabezado por el ex-dictador general Gustavo Rojas Pinilla tomaba fuerza en todo el país preparándose para llevar a su líder a la candidatura presidencial de 1970. Pero ya dentro

⁹ Colombia. Rebelión y Amnistía. 1944-1986. Documental hecho por La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE), 1986.

de la misma estructura de este nuevo "partido" empezaba a cundir la disidencia entre los que consideraban que la expresión popular no estaba representada con suficiente rigor. Este es el germen del futuro movimiento 19 de abril (M-19), que toma su nombre en memoria de las elecciones fraudulentas que terminaron con la carrera política de su líder y entregaron el poder al conservador Misael Pastrana Borrero.

Este es, en líneas generales, el contexto socio-histórico del momento y no es difícil suponer el por qué los militares se sentían aludidos en una obra como La trampa. Bástenos, a modo de ilustración, traer las indicaciones del Sargento Dinamita a sus soldados durante un simulacro de combate:

¡Patrulla! ¿Qué les pasa? ¡Apenas vamos a entrar a orden abierto! ¡Animo, ánimo, muchachos! Ahí hay una colina. ¡Tenderse! ¡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 dejen engañar por sus apariencias de pacíficos trabajadores de la tierra! ¡Soldado número tres, arrastrarse, estúpido!. (21)

Más adelante, el general Von Grass condecora al Sargento Dinamita por ser "un verdadero fabricante de soldados," "un forjador de férreos luchadores que han de acabar para siempre con los criminales bandoleros rebeldes" (59). "Bandoleros" es uno de los términos que acuñaron los primeros presidentes del Frente Nacional para referirse a cualquier persona levantada en armas.

La trampa, estructurada en nueve cuadros o escenas, está cimentada sobre dos acciones simultáneas que convergen para-

lelísticamente y cuyos referentes se derivan de fuentes diversas. El primero, histórico, como dijimos antes, se centra en la figura pantagruélica de Ubico, objeto ya de varias incursiones literarias, sobre todo en el campo de la narrativa.¹⁰ El segundo referente, el literario, representa la trayectoria del Sargento Dinamita, el "forjador de soldados" convertido en máquina de matar, inspirado en el personaje de Galy Gay de Un hombre es un hombre de Brecht, al que volveremos más adelante.¹¹

Por ahora, tenemos que ambos personajes, Ubico y el Sargento, representan dos líneas dramáticas que se interceptan y complementan como las dos caras de una misma moneda. Ambos personifican, a su manera, el poder y son responsables de la enajenación de sus subalternos. Se rodean de una aurea de veneración que comienza por el tratamiento que exigen de sus inferiores en todo momento y lugar:

Gorila: ¡Ubico!
Ubico: ¡Nada de Ubico!
¡Excelencia miserable,
llámeme Excelencia! (17)

10

Las novelas que componen la trilogía bananera de Miguel Angel Asturias (1899); a saber, Viento fuerte (1950), Hombres de maíz (1949) y El papa verde (1954) cubren las dictaduras de Rafael Cabrera Estrada y de Ubico. Más adelante en 1960, nuevamente se ocupa del dictador en su novela Los ojos del enterrador. Asimismo, Carlos Solórzano lo lleva al mundo de la ficción en la novela Los falsos demonios (1966). Ver Julio Calviño Iglesias, La novela del dictador en Hispanoamérica (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica - Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985).

11

Un hombre es un hombre, una de las primeras obras de Brecht en ser escenificada en Colombia, fue dirigida por Santiago García con el grupo El Búho en 1963. Ya para la

Y el sargento no se queda atrás:

Soldado: Tiene las botas llenas de sangre ...

Sargento: ¡Permiso para hablar mi sargento!

¡Se dice permiso para hablar
mi sargento! (34)

Tratamiento en el que se insiste a través de toda la obra. En realidad es un comportamiento que se refleja como un juego de espejos en toda la escala jerárquica de los uniformados; obvia táctica con la que se persigue minar la moral del subalterno para poder mandar:

Sargento: Mi coronel...

Coronel: ¡Permiso para hablar, mi coronel! ¡Se dice, permiso para hablar, mi coronel, se dice así antes de abrir la puerca jeta y soltar esos insoportables vapores de alcohol...! Sargento Dinamita, usted es una porquería reconózcalo.

Sargento: Si, mi coronel...

Coronel: Nacido de otra porquería.

Sargento: Si, mi coronel. (34)

Los dos en distintos niveles están involucrados en conspiraciones que forman parte de una gran conspiración general en la que finalmente sucumben, cayendo en su propia "trampa." Ubico al comenzar la trama de la obra, nos ade-

época en que Buenaventura escribe su obra se han montado otras piezas del autor alemán, entre ellas, Los fusiles de la madre Carrar (1961) por Jorge Alí Triana y Fausto Cabrera, Aquel que dice sí y aquel que dice no (1965) con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, dirigida por Joel Otero y el famoso Galileo Galilei (1965) dirigida por Santiago García y Carlos José Reyes, entre otros, también con el Teatro Estudio. Esta es la época, sin duda, en que el influjo de Brecht en el medio teatral del país está en su máximo apogeo. Ver B. Rizk, "The Colombian New Theatre and Bertolt Brecht," Theatre Research International 14.2 (Summer 1989): 131-142.

lanta el desenlace, al tiempo que esclare el significado del nombre de la misma:

Ubico: Peligros hay muchos,
en esta trampa del Estado.
Recuerdo una historia
que oí cuando muchacho,
andando entre viejos
y curtidos guerrilleros:
Un día el tigre
resolvió armar una trampa
para el hombre.
Al tiempo de retirarse,
feliz frotándose las garras,
tumbó el palito de la trampa
con la cola,
y quedo aprisionado. (13)

En efecto, el Sargento Dinamita morirá fusilado por sus soldados a quienes ha desprovisto él mismo de cualquier rastro humanitario:

Soldados: ¡Ubico!

Sargento: ¡Silencio! Eso puede ser ahora un grito subversivo. Un soldado es soldado del que lo mande. No debe importarle quien está arriba. Para un soldado no debe existir sino la disciplina... ¡Patrulla! Descansen. Un soldado debe ser mudo, sordo y ciego para cualquier cosa que no sean las órdenes de su superior.

Sargento: Soldado número dos. ¿Está dispuesto a disparar contra su madre?

Soldado: Sí, mi sargento. (55)

Cuando la situación cambia y él es el que se encuentra al frente del pelotón, sus súplicas encuentran oídos sordos:

Sargento: Muchachos ustedes son hombres, son seres humanos y tienen sentimientos. Las órdenes no son todo. También existe la gente, la amistad. Yo he compartido el caldo de plátano y yuca con ustedes. Yo sólo les digo una cosa, muchachos, una sola cosa: No importa quien está arriba. A nosotros, pobres diablos, nos da lo mismo. Lo que importa es como se porta uno. (71)

Ubico, por su parte, es derrocado por un golpe en el que

están involucrados civiles y militares por igual--en esta instancia Buenaventura es fiel a la historia--no sin antes haber tratado de eliminar, por su cuenta, a todos los protagonistas de esta historia.

Como la mayoría de los dramas históricos sobre el poder, el tema central de La trampa oscila entre la transferencia del poder de una fuerza a la otra y los desesperados intentos que hace la fuerza en el poder para estabilizarse contra las fuerzas contendientes (Lindenberg 31). En este sentido, la obra es por encima de todo un drama de conspiraciones. Se puede decir, sin temor a equivocarnos, que la circunstancia actancial de todos los personajes es la de conspirar.

Gorila, Ministro de Guerra y amante de la Generala, esposa de Ubico, con la que piensa escapar a Europa una vez dado el golpe, conspira con Fatiga, válido de Ubico y encargado de sus finanzas. Este, a su vez, conspira a espaldas de Gorila a quien traiciona en el último momento a pesar de ser los dos "blancos" y "descendientes de las más rancias familias" para aliarse con "la hiena, ese indio asqueroso que subió al poder/ nadando en sangre de patricios" (42). Pero sólo momentáneamente, pues Fatiga continúa sus confabulaciones con el coronel Buenavista, quien, a su vez, involucra al Sargento Dinamita para apresar al general prusiano. Es, finalmente, este general, al unirse a la conspiración por miedo a una "intervención de las otras potencias competentes" (79), quien hace inclinar la balanza en contra del

tirano para dar el golpe final que lo derroca.

Según Buenaventura, el "mecanismo creado por personajes concretos y en base a intereses no menos concretos, alinea y mueve a esos mismos personajes, creando al mismo tiempo contradicciones estructurales que muestran la debilidad del mecanismo, la tendencia a reorganizarse y a repetirse ciclicamente." Concluye nuestro autor el comentario señalando la muerte del sargento Dinamita como el ejemplo de "la acumulación silenciosa de elementos que terminarán por enfrentar las clases inevitablemente." ("Teatro y cultura," 41)

Por otra parte, el ámbito opresivo que produce el régimen del terror, inducido por sus mecanismos represores, objetivizados en esta instancia por el miedo, surge a todo lo largo de la obra iterativamente. Todos sienten temor, porque como bien dice Gorila, han nacido en "una mezquina época de miedo:"

Gorila: ¿Ven? ¡Tiemblo! Tengo miedo. Soy un mismo mortal. Quizás algún día este allí, retratado como ustedes. Seré inmortal... pero habré muerto. ¿Temblaron ustedes ante el verdugo? (39)

Hasta los asesinos a sueldo demuestran miedo:

Coronel: Ustedes también tienen miedo. Les tiemblan las manos.

Asesino 1: ¿Miedo nosotros?

Asesino 2: Todo el mundo tiene derecho al miedo. Beba, coronel. Beba, señora. (71)

Cada vez que se nombra al tirano, los soldados repiten "¡Ubico!" atemorizados y él mismo, cuando falla un atentado contra su vida, se ensucia en los pantalones del susto:

Fatiga: ¿Su excelencia no siente un olor raro?
Ubico: Si, a mierda... Todo esto huele a mierda,
apúrate, termina.

y más adelante, aclara el general:

Fatiga: ¿Por qué camina su excelencia así como fantasma? Confieso que me dio el susto de mi vida.
Ubico: Camino así porque yo también me llevé el susto de mi vida.... Recuerda siempre esto, Fatiga: El corazón es fuerte y se domina, pero el estómago es débil y traiciona, en los peores momentos nos llena de...ignominia. (53)

La alusión a las materias fecales y al lado ignominioso de la vida refleja todos los contravalores de la imagen pública del tirano que él mismo, haciendo uso de una gastada retórica sinsemántica, trata de encubrir:

Ubico: Cuadrado, no me envidies
No envidies jamás a un hombre de Estado.
Aunque coma a manteles
los más deliciosos platos y potajes,
aunque se pase ocioso
la mayor parte del día,
aunque viaje y tenga
montones de queridas,
es un infeliz. (8)

En cuanto al Sargento Dinamita, afín al personaje que lo inspira, Galy Gay de Brecht, sufre y hace sufrir a sus subalternos una metamorfosis en escena: de civiles en soldados y de soldados en máquinas de guerra. Brecht, como señala un estudioso de su obra, Bernard Dort, prueba con esta pieza "que uno puede hacer lo que quiera con un hombre:"

Ici, ce soir, vous verrez un homme que l'on démonte comme une auto... L'homme est l'objet du combat que mènent les hommes: un objet transformable à volonté. Comme un gant que l'on peut tourner et retourner à plaisir. Un homme, c'est une chose

démontable et remontable.

No otra cosa reclama insistentemente el Sargento Dinamita al dirigirse a sus soldados:

Yo sólo les digo una cosa, una sola cosa: A mí me dan un hombre y yo lo deshago, lo amaso de nuevo y hago un soldado. (19)

Y luego continúa:

El gobierno me ha encargado que los convierta a uds. en soldados prusianos.... Los voy a convertir en soldados prusianos. No importa que sean una raza inferior. No importa que sean un maldito revoltijo de indios y negros. (20)

Lo que claramente tenemos aquí en ambas obras es la celebración de "la muerte del último individuo," como anuncia Uriah en Un hombre es un hombre:

Now comes the last Number, Funeral procession and graveside oration of Galy Gay, the last individual.¹³

El individuo es despiadadamente desprovisto de sus mitos, minadas sus defensas y cosificado por el proceso histórico en que se ve involucrado. No de otra manera podría gobernar de forma absolutista un Ubico, un Hitler para remontarnos al contexto brechtiano, o un Franco, para no ir más lejos. Hablando de este último, es curioso encontrar en una de las obras más importantes que produjo su régimen un preclaro antecedente del Sargento Dinamita en el Cabo Goban,

12

Bernard Dort, Lecture de Brecht (Paris: Editions du Seuil, 1960) 53-55.

13

Bertolt Brecht, Baal, A Man's A Man & The Elephant Calf Ed. Eric Bentley (New York: Grove Press, Inc., 1964) 180.

de Escuadra hacia la muerte (1952), de Alfonso Sastre.

Oigamos al cabo:

... No sois soldados. Sois el desecho, la basura, lo sé..., hombres que sólo quieren vivir y no se someten a ninguna disciplina. ¡Indisciplinados y cobardes! Bien. Vais a tragar la disciplina del Cabo Goban, la disciplina de un viejo legionario. Necesito una escuadra de soldados para la muerte. Los tendré. Los haré de vosotros. Los superiores saben lo que han hecho poniendo esta escuadra bajo mi mando. Voy a ir con vosotros hasta el final.¹⁴

Un análisis filosófico de este proceso de reificación que llevó a cabo el fascismo en Europa, pero que se aplica muy bien a nuestras dictaduras, ha sido elaborado por pensadores como Theodore Adorno y Max Horkheimer en su obra Dialéctica¹⁵ de la Ilustración en la que señalan cómo "lo cualitativamente diferente y lo no-idéntico fueron forzados dentro del molde de la identidad cuantitativa," debido sobre todo a la llamada razón instrumental. Esta noción se relaciona asimismo con "el principio del intercambio en el cual todo está reducido a un equivalente abstracto de alguna otra cosa al servicio del intercambio universal..." Principio

14

Alfonso Sastre, Escuadra hacia la muerte (Madrid: Clásicos Castalia, 1986) 73. En el teatro colombiano se explora este mismo tema en la obra El monte calvo de Jairo Anibal Niño sobre la intervención de Colombia en la guerra de Corea (Antología colombiana del teatro de vanguardia. Bogotá: Subdirección de comunicaciones culturales, División de Publicaciones, 1975) y en la obra colectiva del grupo de teatro La Candelaria, Guadalupe años sin cuenta, sobre la época de la "violencia." (Cinco obras de creación colectiva del Grupo de Teatro La Candelaria. Bogotá: Editorial Colombia Nueva, 1986).

15

Theodor Adorno y Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment Trad. John Cumming (1947; Nueva York: Herder & Herder, 1972).

ligado a la dominación de la naturaleza y del mundo exterior:

Insofar as the natural world was reduced to a field of fungible entities, whose qualitative differences were lost in the name of scientific control, subjective domination of objects paved the way for the comparable domination of subjects through reification. Domination of the external world led to control of man's internal nature and ultimately of the social world as well. 16

Por otra parte, Galy Gay, es el personaje dialéctico por excelencia, como afirmó Walter Benjamin en su ensayo "Qué es Teatro Epico," al que describió como un "escenario vacío en el que se representan todas las contradicciones de nuestra sociedad." ¹⁷ Buenaventura saca ventaja del modelo y articula, a su vez, las contradicciones propias de su medio en torno al Sargento Dinamita, cuya transformación y consecuente cambio de perspectiva está en radical oposición al carácter unidimensional del dictador.

Asimismo, Buenaventura hace uso de los diferentes artifices épicos para crear un distanciamiento crítico con el material de la obra, como el hacer que todos los personajes se presenten ellos mismos al público e interrumpen de vez en cuando la acción para brindar comentarios directos a la audiencia, como lo hace Regina, la querida del coronel, mientras le plancha los pantalones:

16 Martin Jay, Adorno (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984) 37.

17

Citado por Joel Schechter, Durov's Pig: Clowns, Politics & Theatre (Nueva York: Theatre Communications Group, 1985) 36. La traducción es nuestra.

Regina: (al público) Ustedes pensarán que un hombre como el coronel, que es, por encima de todo un caballero, debería tener al menos el derecho de dormir tranquilo o de divertirse con una sin preocuparse de nada.... (63)

De igual forma, el autor viola constantemente la ilusión teatral al hacer a sus personajes "representar" la obra, alejando conscientemente al actor de su papel. En varias ocasiones se refieren los personajes a la "farsa" que están representando (39); y el doble juego de la máscara y el rostro se devela en una escena entre Gorila y Fatiga:

Gorila: ¿Qué dices? ¡No me engañes otra vez!
¡No más teatro, Fatiga
quitémonos la máscara!
Fatiga: (Sonriendo)
Yo ya no sé cual es la máscara
ni cual el rostro. (42)

Por último, a guisa de comentario para cerrar este primer ciclo de la producción dramática de nuestro autor, hemos de constatar cómo en muchas instancias sus obras, han sido una afirmación o un cuestionamiento a valores o a temas desarrollados en la obra u obras anteriores. Así, por ejemplo, tenemos el tema del ineludible "compromiso," que toda persona tiene que asumir, consciente o inconscientemente, cuando vive en épocas de transición o crisis como la que se representa aquí:

Sargento: Yo sólo les digo una cosa, una sola cosa: si uno es audaz, se compromete, si uno es prudente se compromete. Si uno es leal también se ve comprometido, lo mismo que si fuera triador. En este tiempo no se puede evitar el compromiso. (54)

Este tema se ampliará significativamente en Los inocentes, como veremos luego.

Asimismo, el continuismo de las intervenciones caudillistas, a veces escondidas bajo regímenes presidenciales de corte dictatorial y autocrático, que ha echado por tierra una y otra vez en la América Latina la ilusión de la revolución popular, con sus pretensiones democráticas igualitarias, se hace más que evidente aquí. Ya veremos cómo en casi todas las obras del próximo período nuestro autor enfatiza este aspecto vital del desarrollo de los pueblos latinoamericanos que ha hecho de la praxis revolucionaria una necesidad contra la reacción, incasable marginadora de las masas populares. Buenaventura articula inicialmente este tema en La trampa, invocando el pasado, por boca de Gorila, quien se encuentra preso en el palacio, en una sala adornada con los retratos de los próceres de la Independencia:

Gorila: (Mirando los retratos de los próceres)
Qué caras, por Dios, ponen ustedes.
Si pudieran ver ahora
la República que libertaron.
¡Es una destemplada y ridícula opereta!
Ustedes tenían ideales...
Ustedes gritaban libertad
y la palabra no sonaba como suena ahora:
con un ruido de bolsa de monedas... (39)

Al entrar Fatiga, el diálogo se hace más obvio:

Gorila: Ya entiendo... y te lo digo desde ahora:
no colaboro en ese miserable engaño al
pueblo. ¡Me iré a la oposición!
Fatiga: No puede ser.
Gorila: ¿Por qué? No habrá libertades democráticas?
Fatiga: Lo siento. La oposición ya está nombrada.
Son cargos delicados que no se le pueden ir

dando a cualquiera...(44)

Otro de los motivos reiterativos, ligados con el anterior, que fluye una y otra vez en sus piezas, es el de la manipulación alienante de que hacen objeto al pueblo en general todos estos usuarios del poder. Para lograr su objetivo los mandatarios apelan a conceptos tan abstractos como la "culpa" y no dudan en materializar en "chivos expiatorios" cuando se sienten expuestos. Sólo que el populacho, como ellos mismos afirman, ya se está pasando de listo. En la obra, Ubico confiere con Fatiga:

Ubico: Pero alguien ha de pagar públicamente
Fatiga: Excelencia, el rebelde que le digo,
Yo tengo dos expertos en hacer confesar
a cualquiera lo que nunca ha cometido.
Ubico: Ya la gente no se traga
esas burdas patrañas.
Fatiga: La gente traga todo,
por algo somos dueños de la prensa,
lo importante es no despertar la ambición de
las potencias. (52)

De este motivo en particular parte Buenaventura para construir su próxima obra, en un acto, titulada El presidente¹⁸, de este mismo año. En la pieza, un ejemplo del teatro-dentro-del-teatro, varios presos representan una obra en la que figuran el Presidente, su abogado y el Primer Ministro. En ella, los protagonistas están poniéndose de acuerdo para sortear el mal momento y salir de su aventura libres de toda culpa. Podría muy bien esta obrita ser el epílogo de La trampa.

18

E. Buenaventura, El presidente, Letras Nacionales 15 (1967): 43-55.

El diálogo que sigue a continuación de El presidente es uno de los ejemplos más brillantes del lenguaje recursivo y referencial con que Buenaventura inviste a estos usurpadores de la conciencia nacional:

P. Ministro: Pero yo puedo probar que la culpa no es mía.

Presidente: Yo también.

Abogado: Eso es claro. Tenemos todas las culpas y todas las disculpas, todos los delitos y todas las inocencias... Pero ahora queridos amigos necesitamos que la culpa invisible esa culpa que merodea como un fantasma, se haga visible, se concrete, se plasme, se personalice.

P. Ministro: En mí.

Abogado: En alguien muy importante, en alguien que atraiga todas las miradas, toda la atención.

P. Ministro: Entonces en él (Señala al Presidente)

Abogado: Pero... sin socabar los cimientos de las instituciones.

P. Ministro: Entonces en mí...

Abogado: Sí.

P. Ministro: Y yo debo aceptarlo.

Abogado: Sí.

P. Ministro: Y luego salgo libre y echo la culpa sobre él... que ya no será Presidente.

Abogado: Exacto.

Presidente: Y yo después la echo sobre él.

Abogado: Muy legal.

P. Ministro: Después la culpa vuelve a ser invisible.

Abogado: Veo que conocen el código

P. Ministro: Nosotros también somos abogados.

Presidente: Habría que inventar otros procedimientos. Eso es muy viejo. La gente comienza a desconfiar.

Segunda Parte: En busca de una metodología

I. Segunda etapa. Rompimiento, plenitud y desarrollo (1968-1978)

En Montreal, en el simposio de 1968, tuve que responder junto con otros colegas, a la pregunta: "Qué tipo de teatro debemos hacer." Durante casi toda mi vida profesional me había hecho esa misma pregunta y cada nueva etapa había sido una manera de responderla... Dije algo vago e inconexo contra la cultura y me di cuenta de que, en la práctica en esos momentos estaba ya entrando en una nueva etapa, respondiendo, en el trabajo a la vieja pregunta, pero que sería necesario un tiempo para llegar a hacer conciencia de todo eso y llegar a formularlo en forma discursiva.¹

No hay duda de que la reacción que se desencadenó contra el grupo y su director a raíz de La trampa llevó al TEC a constituirse, por fuerza, en un grupo independiente. Esto quiso decir hacerle frente a la hostilidad oficialista que pretendía ahogarlos económicamente en el aspecto práctico y, en lo teórico, poner en tela de juicio las bases sobre las que se había cimentado el trabajo del grupo hasta ese momento.

En realidad, el TEC había sido en cierto modo un "teatro cultural." "Cultural-tradicional" en el sentido de "llevar la cultura al pueblo,"² pero también cultural en el sentido "oficial,"--subvencionado por entidades gubernamentales--y además "institucional:" "Durante mucho tiempo hemos estado

¹ E. Buenaventura, "Teatro y cultura," Primer Acto 145 (1972): 33. Todas las citas de este ensayo serán de esta misma publicación.

² E. Buenaventura, "Teatro o 'Taetro:' Dos maneras de ver," II, Estravagario, Suplemento Dominical de El Pueblo, (Cali, Colombia) 23 febrero 1975, 3.

metidos en el lenguaje de los libros y periódicos, en el lenguaje de la cultura y en los problemas del teatro como institución" (39).

El énfasis puesto en el aspecto "cultural" de las producciones del grupo obedece al serio cuestionamiento que se venía practicando en casi todos los círculos "humanísticos" del pensamiento occidental: la redefinición de la cultura, su relación con lo popular, lo masivo, y la manipulación de la misma por las clases dominantes.

Para elaborar estos puntos, tenemos en principio que hacer la distinción entre las dos acepciones bastantes difundidas de lo que se ha entendido por cultura en el siglo XX. La primera de ellas se basa en el sentido antropológico que define todo un modo de vida--los hábitos, las creencias, las manifestaciones artísticas de un pueblo--del que se deriva la llamada cultura popular. Asimismo desde el enfoque del "relativismo cultural," desarrollado por la misma antropología, la cultura representa el "conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad determinada de otra."³ Lo cual anula la posibilidad de considerarse a una sociedad superior o inferior a cualquier otra puesto que la fuerza de expresión está en la diferenciación de las mismas. La segunda acepción se ha identificado con los gustos "universales" y prácticas de

3
Rodolfo Stavenhagen, "La cultura popular y la creación intelectual," La cultura popular, Ed. Adolfo Colombres (México: Premiá Editora, 1982) 21.

la burguesía capitalista, tal como se refleja en todas las ramas del arte y la filosofía occidentales considerados en sí mismos como los compendios de la "Cultura" por antonomasia. De ahí los alardes de superioridad del mundo desarrollado respecto a otras sociedades y, por supuesto, su ansiedad por lograr una universalización de la cultura.

Estas dos formas de cultura han vivido siempre en tensión. Su distinción, de paso, es bastante difusa, pues la mayoría de las veces la primera se aprovecha de la segunda convirtiéndola, en el mejor de los casos, en productos folklóricos como señala nuestro autor haciendo acopio de su experiencia personal:

En Bahía hay una cultura bahiana que une el mercado con el ritual, el mar con el puerto y la ciudad con el campesino que llega a vender sus productos. No se trata de folklor, es decir, de esos restos de una vida exótica que se muestran a los turistas; sino de algo orgánico. Al menos eso existía en Bahía y también en Haití, cuando yo pasé por esos lugares... La penetración del sistema hasta los últimos rincones los va corrompiendo y los gamonales políticos los utilizan como medio electoral o les dan un carácter "de color local" y radical que las pervierte, tal el caso trágico de Haití. ("Teatro y cultura" 35-36)

La apropiación, represión o exclusión de la cultura popular por la cultura elitista empezó en la época pre-industrial con el proceso de centralización política, que inició una "economía de la abstracción mercantil"--economía de la auto-regulación-- minando las bases mismas de la cultura popular al negarle al pueblo el derecho de intercambiar libremente sus productos, legitimizados los precios por

4
consenso popular. Llega la edad industrial y con ella el capitalismo, desplegando sus múltiples estrategias productivistas encaminadas, si bien indirectamente, a la unificación del pueblo, al buscar la homogeneidad de un bloque consumerista con que asegurar el monopolio económico. La cultura popular, mediatizada, de esta manera, por la hegemonía se convirtió en gran parte cultura de masas,⁵ gracias, sobre todo, a los llamados medios de comunicación al servicio de los intereses de la clase dirigente.

El análisis de la actitud de las clases dominantes con respecto a las subalternas en su empeño por transmitir y difundir una cultura universal, ha llevado a varios estudiosos a elaborar teorías que nos parece lícito señalar aquí. Como punto de partida tomamos el concepto de hegemonía, desarrollado por Antonio Gramsci, que ha influido en todos los pensadores de su generación. En sus escritos el filósofo italiano señala los medios que utiliza la burguesía, en un contexto capitalista, para mantenerse en el poder empleando lo que él llama el bloque histórico; o sea, un cuerpo social representativo de las diferentes instituciones de una sociedad dada que, por intereses comunes, se alian al

4
Jesús Martín Barbero, "Cultura popular y comunicación de masas," Materiales para la comunicación popular 3 (1984) Lima: Centro Estudios sobre la Cultura Transnacional: 3-19.

5
El cruce de estas dos culturas, como señala Mario Margulís, "es simétrico pero de signo inverso: a) la cultura de masas toma productos de la cultura popular, los coloniza, los incluye en un nuevo discurso, los convierte en mito. La cultura popular toma mitos, o porciones de ellos, de la

6
sistema. T. Adorno y M. Horkheimer tomando como modelo el aparato ideológico nazista, y más tarde el de la América macartista, como ya lo mencionamos antes, desarrollaron, a su vez, el concepto de la razón instrumental. El Estado, según los filósofos alemanes, programa una Industria cultural para dominar a sus ciudadanos y manipular la conciencia de masas, con el fin de distorsionar cualquier pensamiento crítico y enfatizar la uniformidad del medio de vida (Dialectics of Enlightenment). La proyectada homogeneidad de una sociedad dominada culturalmente por la clase dirigente ha sido, por su parte, estudiada por Herbert Marcuse, quien propuso los términos de sociedad uni-dimensional y hombre uni-dimensional.⁷

En el campo latinoamericano, García Canclini ha estudiado las diversas formas de represión cultural que ha practicado

cultura de masas, los descoloniza, los resemantiza e incluye en un discurso desmitificador. b) la cultura de masas es esencialmente empobrecedora y fragmentante, y por medio de estas características mitifica los elementos que toma de la cultura popular... La cultura popular es esencialmente unificadora, histórica, militante y solidaria. Surge de las necesidades populares en relación directa con sus reivindicaciones y luchas... , y c) ... Los productos de la cultura de masas ... producen un discurso confuso e incoherente. La cultura popular centra sus productos en la necesidad y en la acción, de allí deriva su capacidad de totalizar, su enorme claridad y coherencia y su acción desideologizante." ("La cultura popular," La cultura popular, 47-48).

6
Antonio Gramsci, Quaderni del Carcere I-IV (Turin: Einandi, 1975).

7
Herbert Marcuse, One-Dimensional Man (Boston: Beacon, 1968).

el estado/clases dirigentes, usando diferentes conceptos de "unión:" el biológico-telúrico, la concepción estatista de la cultura, la unificación mercantil y el nacionalismo acuartelado.⁸ Buenaventura, a su vez señala "las formas de comunicación" que usa el sistema para minar la cultura autónoma, o sea "la explotación, el mercado, la ayuda y la información" ("Teatro y cultura" 37). Coincide también nuestro autor, en este momento de "toma de conciencia," con la mayoría de los trabajadores del Nuevo Teatro colombiano al oponerse "a los medios masivos de desculturización del pueblo en la lucha contra la conversión del espectáculo en un medio de evasión de los conflictos que vive nuestra sociedad" ("Teatro o 'taetro,'" II.3).

De manera que si el problema del colonialismo cultural, como vimos, ya estaba presente en el primer periodo de su producción, aquí se va a intensificar a medida que la "desconfianza inconsciente" hacia "la cultura" se fue transformando en "rechazo consciente." Un nuevo replanteamiento de la posición del grupo respecto al sistema y sus alcances culturalistas se hizo de rigor. Al mismo tiempo una nueva cultura, que nuestro autor va a llamar "cultura de la liberación," empezó a cobrar forma. Una cultura hecha, en palabras de Buenaventura:

...con los valores culturales enterrados por el

8
Néstor García Canclini, "Las políticas culturales en América Latina," Materiales para la Comunicación Popular, 6.

colonialismo, desplazados, y con aquellos elementos de otros pueblos, del colonizador principalmente, que son necesarios para la liberación. Porque el colonizador nos ha traído elementos indispensables para la liberación, elementos que ya hacen parte de nuestra historia, de nuestra vida - el idioma para no hablar de otros. ("Teatro o 'taetro'" II.3).

De igual forma se fue develando la posibilidad de poder "escapar relativamente a los mecanismos de comunicación," manipulados por el sistema, al pasar a ser los dueños absolutos de su producto ("Teatro y cultura" 38).

En el medio mercantil burgués, el dueño del producto es el que codifica el mensaje que "viene sellado" y "puede transitar por todas las gamas y versiones que cruzan entre paternalismo y autoritarismo; [el producto] sugiere, insinúa o impone, pero siempre esquivo la participación del usuario y determina el modo unívoco de recibir."⁹

Para Buenaventura, en cambio, el mensaje:

... debe ser un discurso autónomo que produce el sentido del espectáculo a partir de códigos generadores de sentido que él combina, pero el sentido final no se obtiene nunca. Con la mediación del público se obtiene un sentido, pero ese sentido que se obtiene no agota, ni mucho menos, el sentido que pueda generar para otro grupo, en otras condiciones ese mismo texto.¹⁰

En el contexto del Nuevo Teatro, al gestar el TEC sus mensajes a partir de la conformidad entre cultura y práctica

9

Armand Mattelart, "Comunicación y cultura de masas," Comunicación masiva y revolución socialista, Ed. Armand Mattelart, Patricio Biedma y Santiago Funes (México: Editorial Diógenes, S.A., 1971) 67.

10

E. Buenaventura, "La creación colectiva como una vía del teatro popular," Archivo del TEC. s.f.

social se verá en la necesidad de ampliar la participación individual de cada uno de los miembros del grupo en todas las fases del desarrollo del producto, siendo una parte esencial la recepción del mismo por el público. De él depende, en gran parte, la selección de las obras y, de forma más directa, las diferentes versiones que de las mismas se van haciendo. En este sentido Buenaventura está consciente de que la combinación entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción (Mattelart 152) es el único camino que lo llevará a un arte verdaderamente autónomo y popular. De ahí su afán por volver a definirlo todo, a generar nuevos modos de relaciones. En la primera parte del citado artículo/conversación ficticia, entre representantes del teatro anterior y del Nuevo Teatro, "Teatro o 'taetro:' dos maneras de ver," Buenaventura plantea, en términos generales, el nuevo rol del director, del actor y del escritor dentro del grupo, así como la visión que comparte el grupo sobre esta nueva manera de encarar el hecho teatral:

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad. El Director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben "realizar" la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables, en una palabra del trabajo.¹¹

11

E. Buenaventura, "Teatro o 'taetro:' Diálogo entre dos maneras de ver," I, Estravagario, El Pueblo, (Cali) 16 febrero 1975, 2.

A partir de esta reelaboración de la estructura del trabajo, de la que hablaremos más adelante, y de su relación con el producto, o sea la obra de teatro, se van revelando dos aspectos fundamentales para el desarrollo del TEC en esta etapa que comienza. Como primera medida, la necesidad del materialismo histórico como instrumento de trabajo y en segundo lugar, la elaboración de una práctica artística basada en la llamada Creación Colectiva que impulsa al grupo a la adecuación de una Metodología.

En efecto, el haberse ubicado conscientemente en la tendencia progresista más avanzada de su tiempo los lleva a apoyarse en el materialismo histórico como la mejor herramienta para aprehender la realidad y aproximarse a los hechos históricos, pasados y presentes, de manera crítica. De paso, Buenaventura y el TEC no son los únicos en dirigir su atención hacia la historia para poner en evidencia la deformación colonial de su entorno. Como él mismo lo indica en su ensayo: "El teatro y la historia," escrito a raíz del estreno de la obra La denuncia en 1973:

El movimiento teatral colombiano, después de una etapa de búsquedas heterogéneas y de una relativa formación de actores y directores, ha dirigido su indagación - en un número considerable ya de intentos - hacia la historia nacional. Tal tendencia no es, tampoco gratuita. Coincide con una generación -si así podemos considerarla- de los nuevos historiadores, de "usuarios" de la historia, invasores del sagrado feudo. La coincidencia no es tampoco casual sino consciente. 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 materialsimo histórico.¹²

Ya vimos cómo en la etapa anterior nuestro autor había iniciado un sondeo histórico en torno a algunos personajes famosos como el rey Christophe, el padre Las Casas, Ubico, etc., utilizándolos para crear cuadros colectivos en los que lo general y lo particular se entrelazan en una mezcla que a veces no resulta tan fecunda. Pues a pesar de que lo individual, o mejor dicho el "individuo autónomo," es ciertamente eliminado por el proceso histórico que lo ha producido, al final de la obra su imagen, no obstante, domina y a veces no de manera tan positiva para la lucha de clases. Por otra parte, si tenemos en cuenta la decadencia del héroe en el mundo occidental, el verdadero protagonista de las acciones heroicas desde el siglo XIX ha sido, como ha señalado Lindenberg, el proceso histórico y no el individuo. De aquí que "el proceso histórico puede asumir la magnitud apropiada al heroísmo" (Historical Drama 65).

Así que nuestro autor pasa de la reproducción mediatizada de una realidad a una reproducción más inmediata en la que los personajes principales serán todo el pueblo: individuos que se integran en su comunidad enteramente y por eso se llamarán anónimamente una vieja, un mendigo, una prostituta, un enano, un soldado, etc.

El proceso histórico global en el que también se ve

12

E. Buenaventura, "El teatro y la historia," Primer Acto 163/164 (1973-74): 29.

envuelto Buenaventura y su grupo, específicamente el movimiento estudiantil de 1968 y la guerra de Viet-Nam, que sacudieron las anquilosadas bases de los sistemas educativos, sociales y políticos de las naciones más desarrolladas, hizo que muchos artistas e intelectuales de la periferia, llámese Tercer Mundo, salieran de su acaparadora inmediatez y asumieran una nueva posición de ciudadanos del mundo.

El tema se amplía y, si de lo particular se refleja lo universal, lo contrario también es válido; en Angola, en Viet-Nam, en el barrio Picadilly de Londres, Buenaventura explorará los caminos que lo unirán a su medio y a su pueblo.

Por el número de obras que produce nuestro autor durante este etapa, la hemos sub-dividido en dos periodos. El primero, lo denominamos internacional. A través del mismo, por medio de traducciones, versiones y variaciones de temas, el autor abarcará todo un panorama histórico relacionando siempre los avatares del pueblo colombiano con las vicisitudes y experiencias de otros pueblos. El segundo periodo, que de paso es simultáneo, lo llamamos nacional. Este último, directa consecuencia de una "profunda politización del arte" ("Teatro y cultura" 290), fue una respuesta a la manipulación de la hegemonía que ha establecido siempre las correspondencias de significación entre una historia camuflada, falseada, y la realidad que comparten tanto los actores como el público.

En realidad, se inicia una etapa de gran militancia poli-

tica para el grupo que se reflejará en las obras de este período. En 1971, por ejemplo, el TEC contribuye a los actos públicos de protesta en memoria de un estudiante abaleado por los representantes de la ley durante una manifestación estudiantil en Cali, con varias escenas basadas en La balada de los ahorcados de Francoise Villon, escritas por Buenaventura.

Sin embargo, a pesar de su compromiso político, nuestro autor consciente del peligro de caer en un teatro de "masas," de "conscientización de las masas," rechaza categórica y públicamente el dejarse acorralar por "un teatro para un público determinado y sobre una problemática específica" ("Teatro y cultura" 39).

En una época de grandes debates promovidos, en su gran mayoría, por el movimiento teatral universitario de extrema izquierda, con su cartilla de temas a tratar y a no tratar, la postura del TEC y su director causó gran controversia. En este sentido, una de las obras de Buenaventura del momento que más "problemas" tuvo fue El convertible rojo, estrenada en 1970 con dirección de Jacqueline Vidal, sobre la vida alienante de las prostitutas explotadas de un barrio de los bajos fondos londinenses.¹³ El personaje central escindido en dos--Jay 1a. y Jay 2a.---representando respectivamente el ego y el superego de la misma, navega a la

13

E. Buenaventura, El convertible rojo, Manuscrito, s.p. Archivo del TEC, 1970.

deriva tratando de agarrarse a una tabla de salvación. Ya sea en la forma de un efímero amor que la esclavizará más, o dándose un aire de decencia al pagar doble alquiler en otro barrio más residencial para ser explotada, a su vez, por una ex-prostituta convertida en digna viuda. Según el autor, al estudiar la obra durante el proceso de montaje, comprendieron que:

Las asociaciones con los mecanismos que vemos funcionar todos los días, con los enredos sentimentales y económicos en que estamos atrapados, son permanentes y llega a lo más profundo de lo que son las relaciones entre hombres y mujeres en una organización social donde la ley es: 'lo único importante eres tú mismo' y donde todo se puede comprar: un convertible rojo, una mujer, un momento de intimidad, un hombre ... y todo se puede vender.¹⁴

Esta insistencia en la orientación hacia el consumismo de la protagonista, quien piensa, por ejemplo, que al lograr el objeto anhelado--un convertible rojo--llegará a poseer la libertad conferida por la velocidad, la hace todavía más enajenada de su propia realidad y, por ende, más vulnerable a las intenciones predatorias de los seres que la rodean. No está muy lejos Jay de esos personajes femeninos de las novelas latinoamericanas representativas del boom, de estos mismos años, de las que escribe Hernán Vidal en su estudio sobre la novelística de la época:

En este espacio la mutilación de la vida afecta en especial a las mujeres, ya que por los fundamentos surrealistas y siconanáliticos de esta narrativa

14

E. Buenaventura, "Cómo se trabajó en El convertible rojo." Folleto de publicaciones del TEC, Sept. 69-70.

ellas representan la concreción real de las fuerzas irracionales, inconscientes, vitalmente creadoras. Agobiadas y prostituidas por la racionalidad comercialista, las mujeres esconden su falta de hálito vital bajo gruesas capas de cosméticos, trapos llamativos y pelucas.¹⁵

Es singular que una obra de clara denuncia feminista pasara inadvertida en el momento en que se gestaban los movimientos de liberación femenina en la América Latina y, en cambio, suscitara absoluto rechazo porque "las prostitutas compañero, no son proletariado."¹⁶

Es ésta también la época del mayor influjo brechtiano sobre su obra, como se anunciaba ya con La trampa, y como constatamos antes con la cuarta versión de A la diestra del Dios Padre (1975). Influencia, por lo demás, evidente en casi todas las obras de este periodo. Para no ir más lejos, la estructura de El convertible rojo nos trae a la mente la de la Ascención y caída de la ciudad Mahogany o aun la misma Opera de los tres centavos, ambas sobre la vida en los bajos fondos, en cuanto a que las escenas están enmarcadas por baladas cuya letra forma parte integral de la obra. Así se intercalan en El convertible rojo baladas como la "Canción de la importancia de uno mismo, cantada por Willy, Bárbara la Enorme y Marlene," la "Canción de mi amigo John,"

15

Hernán Vidal, Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976) 97.

16

E. Buenaventura, Intervención durante los debates en el I Encuentro Continental de Teatristas. Nueva York, agosto de 1982.

la "Canción del sueño de Jay," la "Canción de la verdad absoluta y pasajera cantada por Barbara la Enorme y Marelene," etc. Además por esta misma fecha de 1969, Buenaventura monta Los siete pecados capitales del dramaturgo alemán.

Pero, puesta la parte formal a un lado, es la práctica artística tanto como la política de Brecht las que han ejercido un mayor predominio sobre la producción del teatrista caleño. La primera, en el sentido en que llega a una aprehensión de la realidad por medio de la investigación y al "descubrimiento de las potencialidades inmanentes a un período" a través de las ciencias--antropología, sociología, historia, ciencias políticas, etc.--uniendo la ciencia con el arte, el concepto con la imagen.¹⁷ La segunda, en cuanto a que trabaja dialécticamente con un público popular importándole sobre manera "cómo este público puede usar sus obras como un arma de lucha" ("teatro o 'taetro'" I.1). De aquí la definición que elabora Buenaventura sobre el quehacer teatral:

Por eso la comunicación, en el teatro, no es, para nosotros, un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de simpatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino desentrañar, con él, la complejidad cambiante de la vida, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros. ("Teatro y cultura" 40)

17

Buenaventura en un ensayo "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro," publicado en Documentos Políticos 135 (1978), profundiza sobre esta oposición "contenedista" del concepto

Hay otros aspectos del teatro de Buenaventura ya presentes en la primera etapa que se irán agudizando en la que comienza, como es en el aspecto estilístico el uso de la ironía, del humor, a veces negro, tan característico de su pluma. Un humor que surge orgánicamente de las situaciones planteadas en las obras y de las salidas ingeniosas de los personajes, hasta llegar a lo definitivamente burlesco en Los papeles del Infierno, como veremos.

Otro aspecto, no menos importante, es el uso de lo ceremonial. Buenaventura siente una notoria inclinación por el aspecto ceremonial de la vida, además de las ceremonias mismas, a las que Henri Bergson llamó lúcidamente: "actes sociaux à formes arrettés"¹⁸. En esta segunda etapa su uso será definitivamente múltiple.

Según Jean Duvignaud, lo ceremonial, la polarización del

y de la imagen que se origina con Plejanov (Obras escogidas, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1964). Según nuestro autor es una falsedad la posición que sostiene el ruso en cuanto a que "el pensamiento científico es un pensamiento lógico mientras que el artístico es un pensamiento afectivo, intuitivo. Esto, además de establecer una antinomia entre las supuestas maneras de pensar y de conocer (antinomia que jamás se ha demostrado científicamente) otorga a las imágenes una autonomía de discurso que están lejos de poseer." Más adelante agrega: "Las imágenes, por sí mismas, no son otra cosa sino lo múltiple, lo incoherente y, en rigor, lo incomunicable. Por lo tanto, no pueden ser portadoras de las articulaciones de lo real (ideologías, etc.) si no son conducidas con unidad y coherencia, formalizadas y vueltas comunicables (expresivas) mediante la razón concreta (como sucede en la ciencia en general)." (10)

¹⁸

Henri Bergson, Le rire, essai sur la signification du comique (Paris: PUF, 1969) 35.

uso espacial y la selección de un individuo que sobresalga por encima de los demás, son los puntos que el teatro y la vida social tienen en común, aunque también marca la delimitación entre los dos dominios. En el aspecto ceremonial se pueden distinguir dos tipos de ceremonias: el representacional y el participatorio. El primero imita o representa una acción a manos de personajes simbólicos o alegóricos la cual "designa la coherencia del grupo al tiempo que da énfasis a la unanimidad de sus miembros," ocasionando el regreso al tiempo estático de los mitos, a un mundo completamente estable en apariencia, que reemplaza a la historia y que se prolonga indefinidamente a través de las repeticiones.¹⁹ En este tipo se encuentran los ritos religiosos tan utilizados por nuestro autor.

En el segundo tipo de ceremonia, el participatorio, puede darse la ceremonia mítica pero los personajes juegan un rol que llega, a veces, a promover un cambio, afectando el destino de la comunidad, como lo haría por ejemplo un tribunal o un juicio. Con La denuncia, Buenaventura acoge este aspecto ceremonial inherente a formas de participación colectiva que se aproxima al drama teatral, más que ninguna otra, tanto por el uso estático del espacio escénico--la sala de justicia--como por la función que cada personaje

19

Jean Duvignaud, "The Theatre in Society: Society in the Theatre." Sociology of Literature and Drama Ed. Elizabeth and Tom Burns (Middlesex, England: Penguin Books, 1973)

tiene la obligación de asumir. Brecht, por ejemplo, se sintió fuertemente atraído por esta clase de dramas y en 1932 tuvo la idea de formar un teatro exclusivamente dedicado a representar juicios famosos (Citado por Schechter, Durov's Pig 191).

II. El Método del TEC

Sin duda, una de las mayores aportaciones de Buenaventura y el TEC al movimiento del Nuevo Teatro tanto nacional como internacional fue la elaboración de una metodología de trabajo basada en la creación colectiva. El método, desde su publicación en 1972, ha sido utilizado a lo largo y ancho del continente por grupos de todas partes, teniendo mayor difusión que ningún otro método de trabajo dentro del contexto del Nuevo Teatro.

Trataremos, de esquematizar aquí sus puntos básicos. Para comenzar, el método se fue gestando poco a poco, desde dentro, con la práctica misma. Inicióse, en realidad, al cuestionarse la autoridad del director, con la aquiescencia del mismo, ya casi convertido en la "estrella" del grupo,

20

E. Buenaventura y Jacqueline Vidal, "Apuntes para un método de creación colectiva." Revista Teatro 111.9, Medellín, (1972):45-96. También publicado en Primer Acto 183 (1980):82-105. Una versión más ampliada del método: "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC," cuya autoría la toma el TEC, se encuentra publicado en: Cuadernos de Teatro 3 y 4 (Cali: Comisión de Publicaciones de la CCT, 1976); El Teatro Latinoamericano de creación colectiva, Ed. F. Garzón Céspedes (La Habana: Casa de las Américas, 1978) 313-370 y en Materiales para una historia del teatro en Colombia 314-347. Todas nuestras citas del "Esquema" serán tomadas de los Cuadernos de teatro 3 y 4.

por los actores de plantilla, que habían alcanzado para ese entonces un nivel técnico elevado. Actores que, por otra parte, habían colaborado con sus propias manos a la construcción de la sala de teatro, que les llevó dos años y esto es indicativo de la colectivización del trabajo del grupo a todo nivel.

Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos del espectáculo. ("Esquema" 101)

De aquí surgió un primer "Colectivo de Dirección," que se fue ampliando hasta involucrar a todo el grupo en el proceso de la adaptación de una obra, como sucedió en el caso del Ubu Rey (1966) y en los diferentes análisis (histórico, de lenguaje y de fábula) que se hicieron antes de proceder al montaje de la misma.

Es por esto, que al decir de los mismos miembros del grupo, la creación colectiva nace de una necesidad: el camino que llevó al grupo a trabajar colectivamente no fue el resultado de una dirección, ni de una intención, sino de una necesidad. Al haber tomado el camino independiente, el grupo "sabía que el teatro era una herramienta para participar en la transformación de la sociedad," y como tal

21

E. Buenaventura, "Cómo se monta una obra en el TEC," Archivo del TEC, sept. 1967.

22

Jacqueline Vidal, Ponencia presentada en el Simposio sobre Nuevo Teatro durante el I Encuentro Continental de Teatristas, Nueva York, agosto de 1982.

tenían que sistematizar el proceso para facilitar su aproximación al hecho teatral.

Tres años más tarde el método ya estaba conformado y, en la práctica, lo pusieron a prueba primero en 1969 con 6 horas en la vida de Frank Kulak y luego en 1970 con El convertible rojo. Según Arcila, el seminario realizado, en enero de 1971, entre el TEC y La Candelaria, "constituiría la culminación inicial de ese proceso: el método de creación colectiva" (150). Desde entonces se siguió trabajando siguiendo las pautas establecidas en el método, sin que su aplicación haya sido rigurosa. El método, parte de un proceso y como tal dinámico, se irá transformando y modificando a medida que las obras vayan cambiando, de acuerdo a las necesidades del grupo, en cada etapa de su desarrollo.

En este sentido, Carlos Vázquez Zawadski, un estudioso de la trayectoria del grupo, acierta al definir el método como "una práctica teórica. Una práctica que se hace necesaria y continuamente reflexiva, que constituye un proceso de múltiples mediaciones con lo social (a nivel lingüístico o discursivo, a nivel gestual o kinésico, a nivel paralingüístico, a nivel espacial o proxémico, etc.) Pero no es una práctica teórica realizada 'desde' un saber organizador, orientador y visionario." ²³ También se puede decir, en

23

Carlos Vázquez Zawadski, "El teatro de Enrique Buenaventura, algunos problemas de lectura," Homenaje a Enrique Buenaventura Publicación de la Universidad del Valle, Cali, 1977.

última instancia, que el método es una forma orgánico-estructural de dividir el texto, no siguiendo las formas convencionales--actos, jornadas, escenas, etc.--sino una división que recoja la organicidad inmanente del texto y lo haga manejable, desde el punto de vista del actor, para que a su vez lo escriba en el escenario "con el cuerpo, con el espacio, con el ritmo, con las imágenes."²⁴

El proceso de creación colectiva tiene varias etapas o niveles distintivos: la investigación y elaboración del texto; la división del texto con su respectivo análisis crítico; la improvisación, "columna vertebral del proceso;" el montaje, y la presentación ante el público que incluye la síntesis directa del espectáculo.

1) La investigación y elaboración del texto

Según Buenaventura, esta primera faceta del proceso de la obra, que él denomina el trabajo de mesa, la inició Stanislavski, y luego la desarrolló Brecht, en un sentido ético, en cuanto a que todo el grupo pasó a responsabilizarse de la producción ("Creación colectiva como vía" 3). En la práctica, el trabajo de mesa hasta la fecha lo había hecho el mismo Buenaventura, autor y adaptador de casi todas las obras escenificadas por el TEC. A partir de Soldados y sus diversas versiones, el conjunto empezó a trabajar la

24

E. Buenaventura, "Teatro y literatura," Conferencia dada ante el IV Congreso de Colombianistas Norteamericanos. Cornell University, Ithaca, N.Y. Abril 1987.

dramaturgia colectivamente. Buenaventura, de manera pertinaz, explica en qué consistió este primer intento de "dramaturgia colectiva:"

El equipo compuesto por los cuatro actores, el director y la asistente de dirección - es decir una pequeña parte del TEC - había vivido la experiencia de los debates y había decidido transformar el espectáculo. Quizás debido a esta razón se decidió que a pesar de los cambios que se produjeron todo se siguiera haciendo con los cuatro actores. Esta era ya una decisión de dramaturgia colectiva, una propuesta de estructura. ("Creación colectiva como vía" 3)

Desde entonces, teniendo en cuenta que ya las otras etapas-elaboración del texto, improvisación y montaje--se habían colectivizado, la dramaturgia continuó trabajándose con la participación de los actores. Veamos cómo funciona. Como primera medida, se escoge un tema--puede ser un periodo histórico, un acontecimiento, un texto narrativo, teatral o poético, etc. ("Ensayo de dramaturgia colectiva" 4). Los actores, a través de las comisiones de investigación--de asuntos sociales, políticos, culturales, históricos, etc.--aportan material que corresponda a los objetivos estéticos, socio-políticos, y demás, de la obra en proceso de gestación. Luego, al tiempo que se hacen las improvisaciones de los acontecimientos fundamentales, efectuándose, de paso, una primera selección entre la virtualidad, ("lo que queremos decir") y las alternativas ("lo que finalmente decimos"), se van generando imágenes que se traducen en un primer texto. Buenaventura equipara este texto inicial a la estructura profunda de Chomski, "es decir la estructura de

de la acción misma, la cual sería la sustancia del contenido" ("Creación colectiva cómo via" 6).

Ahora, la forma del contenido, o sea la parte literaria, la tiene a cargo una comisión de texto o el mismo Buenaventura. El enunciado resultante, a su vez, se somete de nuevo a la crítica de los actores, teniendo en cuenta que nunca es un producto acabado, pues puede modificarse un sin fin número de veces antes de presentarse ante un público. Por esto tampoco se puede pretender en esta etapa precisar un sentido porque como bien dice nuestro autor: "Eso convertiría el mensaje en una ilustración del texto" ("Creación colectiva cómo via" 5).

No ha sido una etapa de fácil evolución y, para cualquier persona que haya presenciado estos "ensayos," la primera impresión es que se trabaja francamente en perjuicio del autor. Sin embargo, como ellos mismos reconocen, es a la larga que los resultados pueden ser provechosos:

Por experiencia sabemos que este cambio en los hábitos de trabajo del dramaturgo no produce de inmediato óptimos resultados. Probablemente los resultados son en un principio peores que el trabajo solitario habitual. Sólo cuando el dramaturgo y el grupo empiezan a encontrar las ventajas del cambio, él mismo comienza a dar frutos. ("Esquema" 104)

2) La división del texto

Una vez obtenido un texto, aunque sea provisional, se pasa al análisis del mismo usando las categorías establecidas en el "Esquema general." Como ya detallamos en otro trabajo los pormenores de esta etapa, nos remitiremos al

mismo texto añadiendo cualquier punto que pueda delucidarlo.²⁵ Así, partiendo de este análisis inicial se hace un "discurso del montaje" por medio de las imágenes de sus partes, olvidándose del todo. De este modo, se va sacando en limpio "un esquema de las relaciones de conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos menores y mayores y en este proceso situar claramente el conflicto central" ("Esquema" 105), objetivo de la primera etapa analítica. Para llegar a él hay que, primero que todo, definir la trama y el argumento de la obra. La trama "es el orden cronológico y causal de los acontecimientos," llamados también "acontecimientos asociados" porque de cada uno de ellos se va derivando los siguientes, que generalmente suplen el contexto histórico social de la obra. Una vez obtenidos y ordenados estos acontecimientos asociados--casi siempre se hace de manera vertical sobre una pizarra--todos los miembros del grupo pasan a construir una fábula cronológica. "El objetivo es que todos y cada uno tengan una visión de conjunto de la 'trama' de la obra" ("Esquema" 107).

El argumento son los mismos acontecimientos de la trama, pero no dispuestos en orden cronológico, sino en el temporal que establece la obra previamente. También hay otros acontecimientos, denominados libres o auxiliares, que tienen que

25

B. Rizk, "La creación colectiva," El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica 67-84.

ver con el libre albedrío de los personajes, con la manera como éstos materializan la trama.

Una vez puestos en evidencia trama y argumento, se deduce fácilmente el Conflicto Central. A partir del mismo se sacan en claro las fuerzas en pugna generales, o sea el protagonista versus el antagonista, y la motivación general que hace que estas fuerzas en pugna choquen en un momento dado, el de la obra. Esta motivación, según indica el "Esquema," "debe ser tan general como las fuerzas mismas a fin de que el esquema sea más amplio y condense todos los conflictos que se van a ir desarrollando a lo largo de la acción de la pieza" (111). Los conflictos, a su vez, están ocasionados por motivaciones particulares que reflejan siempre la general, que es la razón por la cual se enfrentan las fuerzas protagónicas y antagónicas de la obra.

Hechos los primeros hallazgos obligatorios para el manejo del texto, se procede a la división del mismo en secuencias, situaciones y acciones. Generalmente, una secuencia está compuesta de situaciones y una situación de acciones. La acción es la unidad básica del conflicto y puede contener más de un conflicto pero está también determinada por la motivación. Si ésta cambia la acción cambia. La situación, por su parte, es "un momento de la correlación de fuerzas," que varía cuando éstas se transforman. Las secuencias, a su vez, van "desarrollando alternativamente ... las contradicciones internas de las fuerzas en pugna," o sea las motivaciones, hasta llegar al enfrentamiento directo de las

mismas (111).

Una vez elaborado el análisis del texto mediante la división del mismo, se pasa a la improvisación.

3) La improvisación

Es un primer acercamiento crítico al texto que resulta en la re-escritura del texto sobre el escenario por medio de imágenes. Es también una especie de juego:

La improvisación es un juego y tiene sus reglas. El papel del juego en la vida es un papel desinhibitorio, es un papel anti-ideológico utilizando ideología como una serie de comportamientos sociales ya predeterminados por la situación social de quien los hace - entonces esta serie de comportamientos que pueden ser de carácter muy racional o pueden ser de carácter inconsciente, se ven cuestionados por el juego" ("Creación colectiva como vía" 8).

La esencia lúdica de la improvisación se remonta al origen mismo del teatro vernacular en el que el "actuar" estaba asociado con el jugar (ludus, jeu, spiel, play). Tradición continuada en el siglo XVI por la Commedia del'Arte italiana en la que la improvisación reinaba señera como el procedimiento teatral indicado para el intercambio de juegos de palabras, expresiones y gestos, de los personajes en escena. Para los "cómicos" de la Commedia, "la improvisación era el resultado de una práctica artística constante y cotidiana, de un profesionalismo, de una estrecha e íntima relación con la materia y el oficio."

26

Nicolás Buenaventura, "La improvisación y el arte del actor." Tesis de maestría, Universidad del Valle, 1987.

Nada más ajeno al falso concepto que se tiene de la improvisación como sinónimo de espontaneidad y libertad verbal en escena, lo que al decir de Nicolás Buenaventura (hijo de Enrique y miembro asimismo del TEC), es una "mitificación que banaliza el sentido del término en su contexto particular."

De paso, nuestro autor reconoce en la Commedia, "este momento estelar de la creación colectiva..." de la dramaturgia de los actores, como la base de todo el teatro moderno de Occidente:

Esta participación dramática de los actores se mantiene hasta fines del XVII como lo prueban documentos del teatro isabelino, del teatro barroco español y del teatro de Molière. Vendrán después, en su orden, la tiranía del texto y la del director, las cuales irán reduciendo más y más el espacio dramático del actor. No se trata de "regresar" a la Commedia dell'Arte, puesto que regresar es imposible, sino de, manteniendo el rol del texto literario y el rol del director (así como del escenógrafo, etc.) reconquistar para el discurso del montaje el espacio perdido de la dramaturgia del actor. ("La dramaturgia del actor" 4)

De manera que es por medio de la improvisación que el actor empieza a recuperar sus derechos de crear, de intervenir en todos los aspectos de la escritura del espectáculo, durante el proceso del montaje.

Hay varios tipos de improvisación: la improvisación por analogía, por disociación, por oposición, por inversión o contradicción, entre los más comunes. El TEC utiliza, en la mayoría de los casos, la improvisación por analogía, o metafórica, que es la que se acerca al texto por medio de

experiencias análogas vividas o creadas por el actor. En menor grado se ha utilizado la improvisación por oposición, que surte el mismo efecto al acercarse al texto a través de una imagen de sentido opuesto. Como es evidente, se recurre a otras experiencias, a material que resulta de las mismas investigaciones, o aun a observaciones de tipo empirico para nutrir las propias experiencias puesto que dentro de nosotros, como señala Buenaventura, no están todos los personajes:

Adentro de nosotros están las alienaciones, las contradicciones, las vivencias, pero hay una documentación fuera de nosotros, que debe enriquecer el material de tal modo, que, al entrar en contacto con lo que ella plantea nuestro acervo de vivencias se convierte en las complejas vivencias de esos personajes en una situación verdadera y concreta. ("Teatro y cultura" 41)

Generalmente, por razones prácticas de duración de cada improvisación, se empieza por las acciones cuyo núcleo, recordemos, es el conflicto y luego se van hilando las secuencias a medida que avanza el proceso. Este se estructura de la siguiente manera: se divide el grupo en equipos que producen una o varias improvisaciones en las que empiezan a aparecer soluciones gestuales, espaciales, visuales, de lenguaje, etc. Los actores que no participan toman nota, y luego se discuten los resultados con los ²⁷
actuales.

27

Según Buenaventura y el TEC, "el actor es aquel que piensa y elabora su propia improvisación en un plano de artificialidad. En cambio el actuante solamente tiene por objeto ir a realizar allí una acción, nada más" ("Creación colectiva" 11).

De aquí sale una primera selección y así sucesivamente hasta obtenerse una cierta continuidad en el discurso virtual. En este nivel, al decir de nuestro autor, se logra una polarización que tiene por objeto "establecer las equivalencias y las oposiciones entre la virtualidad y la alternativa, para lograr así aislar el conflicto y mostrarlo a nivel de imágenes."²⁸

Ahora, según la "función" que desempeña la improvisación en el proceso de producción del espectáculo, Buenaventura ha esbozado un "intento de tipificación" de la siguiente manera:

- a) La improvisación en función de la creación de un texto.
- b) La improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.
- c) La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.
- d) La improvisación en función de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial y objetual.
- e) La improvisación en función de elementos estilísticos y
- f) La improvisación en función de la materia significativa sonora (efectos y música).

28

E. Buenaventura, "Aproximaciones al Método en el teatro," Archivo del TEC, 1976, 9.

Las improvisaciones, por supuesto, no se dan en este mismo orden durante el proceso de montaje. Además, se combinan con frecuencia, siendo quizás la de la elaboración del personaje la más trabajada durante esta etapa.

Para completar este nivel del proceso teatral, nos resta añadir que Buenaventura ha buscado en la sicología, específicamente en la interpretación de los sueños de Sigmund Freud, una base teórica en que apoyarse para elaborar su propia teoría sobre la forma y los contenidos de las improvisaciones. Para él, la improvisación teatral es comparable al contenido latente o subtexto de un sueño, del cual lo que se recuerda es el contenido manifiesto o texto.²⁹ Este contenido latente se saca a la superficie a través del análisis del contenido manifiesto. Análisis que consiste, citando a Freud, en "una persecución exenta de crítica de las asociaciones de todo, mediante el cual se puede llegar a una cadena de pensamientos, entre cuyos elementos reaparecen los componentes del sueño y que están correcta y significativamente enlazados entre sí" (298).

Al aplicar este procedimiento freudiano a la improvisación, Buenaventura adapta los siguientes puntos al proceso teatral:

- 1) Establecer claramente las situaciones planteadas por el texto.

29

E. Buenaventura, "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral," Charla con los actores del TEC, Materiales para la historia, 297.

- 2) Una vez establecidas las situaciones, abrir las más amplias posibilidades a las asociaciones libres, involuntarias de los actores.
- 3) El director y los actores deben concentrarse en distinguir el hilo conductor que une las asociaciones libres - tratando de formar un todo que exprese el mayor número de posibilidades.
- 4) Confrontar el contenido latente con el contenido manifiesto del texto.
- 5) Buscar una correspondencia entre el texto y las imágenes que representan las situaciones.

Además de aprovechar los hallazgos freudianos en la estructura del procedimiento, hay otros elementos elaborados por el sicólogo que nuestro autor transfiere de manera efectiva a la improvisación. Entre ellos, tenemos la "condensación" - o comprensión de varias imágenes en una o cuando "un actor hace varios personajes o varios actores se condensan en un personaje" (303). También, el "desplazamiento" o sea cuando la importancia de un hecho o acción se ve camuflado por otros de menor relevancia. En el proceso se emplea "haciendo, por ejemplo, que un personaje que dice grandes ideas, realice una acción insignificante" (305). Finalmente, hace acopio de la "represión" o sea cuando los deseos aparecen reprimidos, disfrazados o "tan desvanecidos que sólo el análisis puede descubrirlos. En la obra de arte estos aparecen dentro del contexto que los reprime y aparecen criticando ese contexto o sea, planteando la necesidad

de conocerlo en toda su complejidad para transformarlo" (308). Es, pues, a través del análisis de la obra que se revela la represión, y la crítica implícita de las diferentes imágenes que resultan de las improvisaciones; ahora bien, no hay que buscarlas en la actitud de los personajes sino en la acción misma (312). En este sentido no hay que olvidar que la improvisación funciona como el eje de selección mientras que el análisis es el eje de la combinación, de la continuidad ("Creación colectiva" 11).

4) El montaje

En este nivel o sea el del regreso al texto y su cotejo con los resultados de las improvisaciones, Buenaventura habla de tres vueltas:

Una primera "vuelta de la selección" a la elaboración del texto o sea, al discurso del montaje, ajustando las alternativas propuestas por las improvisaciones a la virtualidad del texto. Este boceto de montaje, lo llama el autor la obra negra, "la cual se sitúa en las funciones, en las acciones y en la causalidad" ("Creación colectiva" 13).

La segunda vuelta tiene que ver con los personajes en función con sus relaciones; o sea que enfrenta a los personajes a su función dentro de la estructura del texto.

Válganos añadir aquí que uno de los cambios en el uso del Método, por el grupo mismo, ha afectado esta etapa considerablemente. Pues en vez de ajustarse el resultado de las improvisaciones a la virtualidad, para la creación del dis-

curso del montaje, se ha optado por darle autonomía al discurso resultante de las improvisaciones y no destruir las imágenes logradas durante el proceso. En términos del propio Buenaventura, "si esas imágenes producen personajes que no están en la virtualidad y acontecimientos que no contiene la fábula, tales propuestas no pueden ser eliminadas porque no encajan en la propuesta textual."³⁰ Se crean, de esta manera, alternativas textuales que al ser confrontadas a la virtualidad "deben encontrar su lugar y función," aun bajo el riesgo de terminar el grupo montando otra obra.

En la tercera vuelta se conforman orgánicamente los diferentes códigos, el sonoro, el gestual, el visual, el proxémico, y se da paso a más improvisaciones, de maquillaje, utilería, coreografía, etc., o se divide el trabajo en comisiones con este fin. Una vez combinados todos los códigos, el espectáculo está listo para ser presentado a su público.

5) La presentación ante el público

Uno de los aspectos fundamentales del proceso es la relación polémica y dialéctica que se establece con su público por medio de los foros, después de las representaciones. En ellos se debaten los diferentes aspectos de las obras que "llegan" o que "no llegan" a la audiencia. De esta manera, el público se convierte en co-creador del

30

E. Buenaventura, "Metáfora y puesta en escena," Archivo del TEC, 1987, 10.

espectáculo, pues, a su vez, va orientando al grupo sobre nuevos cambios que se incrementan en las próximas versiones.

Otro aspecto que para Buenaventura y el TEC ha sido de consideración es el uso que hace el público de su producto, pues, en última instancia, se trata de que su práctica artística "responda a nuestras preocupaciones y que haga de las obras nuestras herramientas utilizables para el pueblo, para la transformación radical de la sociedad en la cual vivimos..." ("Teatro o 'taetro'" I.2) Buenaventura y el TEC han tenido la satisfacción de ver cómo en algunos sectores del país, después de haber presenciado sus obras, elementos del público han elaborado ellos mismos, a veces sin ayuda del grupo, sus propios trabajos, "utilizándolos con finalidades que podríamos llamar 'extra-artísticas'" ("Teatro y política" 9). Este hecho, de singular importancia, ha llevado al TEC a nuevos cuestionamientos sobre "cuál es el verdadero papel del arte en la coyuntura que vivimos aquí y ahora" (9).

III. Período Internacional: la contemporaneidad de lo propio a través de la experiencia de otros pueblos

1. Traducciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor

Si en la primera etapa hablábamos de la "nacionalización" de los clásicos como en Edipo rey y Ubu rey, en esta época, a través de una serie de traducciones, versiones y variaciones de un tema, nuestro autor produce piezas en las que se aleja tanto del original que llegan a ser irreconocibles al cotejarlas con el mismo. A la diestra de Dios Padre es un ejemplo oportuno, pues, como vimos, de la traslación fiel del texto original de un género a otro, pasamos a la adaptación--a través de una serie de versiones--hasta culminar en una variación del tema, que ya se aparta considerablemente del cuento de Carrasquilla.

Para este efecto de la traducción/versión, se han esbozado una serie de teorías que traeremos aquí a medida que avancemos en las obras que comentaremos en este apartado. Para empezar, tenemos la posición conservadora de Eric Bentley quien apoya el principio de que "la perfecta traducción de una obra de arte no puede ser hecha por manos humanas puesto que un idioma no ofrece exactamente el equivalente estético de otro."¹ Es curioso que Octavio Paz, en

¹ Eric Bentley, "How Free is to Free," American Theatre (November 1985). Citado por Mark Lord, "The Good and the Faithful at the Place of the Skull: Notes for a Theory of Translation," Theater, Yale University, (Fall/Winter 1986): 71. La traducción es nuestra.

un reciente artículo, parte de este mismo punto en su comentario sobre el tema:

The search for a language transcending all languages is one way of resolving the opposition between unity and multiplicity that has never ceased to intrigue the human spirit. Another way of resolving the conflict is translation.

In the past, faith in translation predominated. This belief has a religious basis. If there was only one God--or only one truth--translation was possible, since all meanings were grounded in the meaning of the divine.²

Pero en el mundo actual en el que la relatividad impera, la fe en la traducción está un tanto quebrantada, dando paso a las nociones de adaptación, versión, variación, etc., de uso corriente hoy en día. No obstante, muchos autores se inician con traducciones más o menos fieles a los originales en las que, según Bentley, el traductor tiene que estar colocado en la misma posición del escritor original y "llegar a conocer el 'efecto deseado' por éste para rendirlo en palabras" (71). En este caso el traductor/adaptador es igualmente el emisor del enunciado.

1.1 Macbeth, de W. Shakespeare, una traducción interlinear

Las primeras traducciones de Buenaventura reflejan esta posición. Su traducción de Macbeth, de Shakespeare, es el clásico ejemplo de una "versión interlinear" totalmente ajustada al original, quizás, por esto mismo, una de las menos afortunadas de su cosecha.

2

Octavio Paz, "Edith Piaf among the Pigmies," New York Times: Book Review, 6 septiembre 1987, 1.

Llevada a la escena en 1967, la dirige él mismo con el conjunto de la Casa de la Cultura en Bogotá, aparentemente con poca fortuna.³ La selección de la obra, dos años después de La trampa, es obvia. Macbeth es otra versión del tema del tirano que, para perpetuarse en el poder, y perpetuar su descendencia, llega a los más grandes excesos. Es, por otra parte, dentro de su producción dramática, un eslabón más en la secuencia de una cadena de versiones y obras originales que, como veremos, apuntan todas al mismo fin: la señalización de la inestabilidad del poder tradicional basado en la esquizofrenia, en la explotación.

Es curiosa en todas formas la selección puesto que Macbeth también presenta uno de los mejores ejemplos de catarsis que se conocen en el mundo de la tragedia. No olvidemos que a pesar de los crímenes elucubrados por el personaje y su persuasiva manipulación, Shakespeare logra insuflarle soplos de simpatía. El dramaturgo inglés nos presenta un héroe que se debate constantemente entre su ambición y sus sentimientos, lo que hace que el espectador se identifique fácilmente con él. El público es testigo de su desarrollo en escena: Macbeth avanza, duda, teme y cobra arrojo. Es empujado por Lady Macbeth a cometer su primer crimen, al que se

3
A
taje" a
de la Cul
adhiera a
concepto
público
Colombia

ye los "precarios resultados del mon-
olidez del grupo de planta de la Casa
ntonces (94). F. González Cajiao se
el anterior, añadiendo: "y tampoco el
de Shakespeare pareció agradar [al
la Cultura]." Historia del teatro en
ltura, 1986) 336.

encadena una serie de atropellos sangrientos, que lo aventarán a su trágico desenlace. Al final, ya no discierne entre el bien y el mal y se salva ante nuestros ojos, si hay algo que pueda salvarlo, gracias a su coraje y valentía al morir como un héroe. Recordemos sus famosas palabras finales:

Macbeth: I will not yield,
To kiss the ground before young
Malcolm's feet
and to be baited with the rabble's curse.
Though Birnam Wood be come to Dunsinane
And thou opposed, being of no woman born,
Yet I will try the last. Before my body
I throw my warlike shield. Lay on, Macduff,
And damned be him that first cries "Hold,
enough!"⁴

Buenaventura se queda corto en algunos pasajes. No logra darle la fuerza dramática, y en ocasiones meliflua, que contienen los versos del vate isabelino. La traducción del párrafo anterior, es uno de los ejemplos a propósito:

Macbeth: No, no seré la burla de la canalla, del miserable populacho. Aunque el bosque camine, aunque tú no hayas sido dado a luz como los demás hombres, lo arriesgaré todo. Me han atado a un poste... Mi cuerpo es pesado como el plomo.⁵

Su versión presenta cortes, reduciendo la obra, aligerando el texto un tanto de alusiones extra dramáticas--soliloquios cuyo único fin es el goce estético literario--y simplificando el lenguaje de Shakespeare. El único cambio notable en el que asoma el dardo satírico de nuestro autor, lo

⁴ William Shakespeare, Macbeth. The Folger Shakespeare Library. (New York: Washington Square Press, 1959) 91.

⁵ Enrique Buenaventura, Macbeth de W. Shakespeare. Manuscrito, sin publicar, 1967, 42.

encontramos en la escena décima del primer acto (Escena III del Acto II del original) cuando tocan a la puerta del castillo de Macbeth, la madrugada después del asesinato del rey. El portero va a abrir:

No hay duda de que están golpeando. Un portero del infierno debe saber dónde están sus llaves. (Golpe) Pan. Pan. Pan. ¿Quién está allí por todos los demonios? ¿Es un campesino que se ha ahorcado, ante la amenaza de una buena cosecha? Sigue. Llegas a buena hora. consigue muchos pañuelos, pues aquí vas a sudar la gota.... Pan. ¿Quién es? Algunos de esos políticos que son iguales por el derecho que por el revés. Entra, entra, pues. Aquí podrás empollar tus ambiciones. (Golpe) Pan. Pan. Pan. Y no se cansan.. ¿Quién es? Pero esto está muy frío para ser infierno. Renunciaré ante el diablo.. (Golpes) Ya voy. Ya voy. Piensen un poco en el portero. (Abre).6 (14-15)

En cuanto a la estructura de la obra, Macbeth presenta un ejemplo bastante claro de cómo funciona la "motivación principal," que en este caso si "condensa todos los conflictos," que se van desarrollando a lo largo de la acción de la pieza, poniéndolo en el lenguaje del Método que el autor está elaborando en este momento (111). No hay nada gratuito en el comportamiento de Macbeth y su mujer. Todas las motivaciones particulares reflejan la general, que es la razón de ser de la obra, alcanzar el poder e institu-

6

La frase original que transforma Buenaventura reza así: "... (Knock) Knock, knock, knock! Who's there? Faith, here's an English tailor come hither for stealing out of a French hose. Come in tailor. Here you may roast your goose (Knock) Knock, Knock! ..." (28). Este pasaje representa uno de esos momentos en que Shakespeare denuncia ciertos tipos sociales a la vez que hace referencia a acontecimientos de su época. La crítica ha señalado este párrafo como una alusión a la ejecución en 1606 del Padre Garnet, un cura

cionalizarse en él. El principio de la causalidad, fundamental en el teatro de Buenaventura como en todo el Nuevo Teatro, se refleja aquí en toda su expresión.

1.2 Tirano Banderas de Valle Inclán, una interpretación poética

Su próxima versión se basa en la novela Tirano Banderas,⁷ escrita en 1926 por Ramón del Valle-Inclán. Versión que, como bien dice Walter Benjamin al hablar sobre las traducciones hechas de obras de periodos anteriores; además de haber logrado "transferir el impulso" del autor, se le añadió una "interpretación poética."⁸ En efecto, la obra ya se aleja de la traducción interlinear, de la que hablábamos anteriormente, colocándose nuestro autor como receptor del texto y reelaborador de un nuevo enunciado que, por cierto, en este caso concreto no difiere tanto del original.

La versión de Tirano Banderas lleva la fecha de 1968.⁹ Fue presentada por el Teatro Estudio de la Universidad

jesuita cuyas prácticas dudosas lo implicaron en un complot contra la monarquía, el "Gunpower Plot". Macbeth fue escrito en este mismo año. (Louis B. Wright y Virginia A. LaMar, Macbeth 29). El subrayado en el texto de Buenaventura es nuestro.

⁷ Ramón del Valle-Inclán, Tirano Banderas, prólogo de Antonio Valencia, (Madrid: Espasa-Calpe, 1984).

⁸ Walter Benjamin, "The Task of the Translator." Citado por Walter Bilderback, "Ein jux through the Terrain of Nestroy and Stoppard," Theater, 65.

⁹ E. Buenaventura, Tirano Banderas. Manuscrito, sin publicar, 1968. Archivo del TEC.

Nacional en septiembre de 1968, como parte del programa del I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales. Un mes más tarde, fue llevada a México a participar en el Festival Internacional de las Artes de la XIX Olimpiada. Luego, al finalizar el año, gozó de una breve temporada en el Teatro Colón de Bogotá.¹⁰

El tema de la obra no podía ser más oportuno en un momento de conmoción mundial, especialmente a la luz de la masacre de los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco en México, unos días antes de la apertura de los juegos. De paso, Buenaventura oportunamente contemporiza la pieza, incluyendo la presencia de los universitarios en el mural valleinclanESCO. Escuchemos uno de los diálogos entre dos de sus personajes:

Don Nicolas: Zamalpoa era un peligro, para todos. El cuento de la redención del indio, que los liberales sacan a relucir en tiempos de elecciones, allí los indios, los meros indios, lo tomaron en serio.

Dr. Polaco: Es una utopía de universitarios. (7)

Primera a la cabeza de una larga lista, la novela Tirano Banderas inició el ciclo de las grandes novelas alrededor

10

Alberto Castilla, "Tirano Banderas, versión teatral de Buenaventura," LATR 10/2 (1977): 65. La recepción de la obra en general fue entusiasta, Castilla cita a dos críticos mexicanos: Magaña Esquivel (Novedades, 29 de oct., 1968) para quien la obra representó uno "de los más lúcidos números del programa cultural" de las Olimpiadas; y Adolfo Mier-Touché (Cine mundial, 18 de oct., 1968) quien elogia a Buenaventura por su "magnífica pieza teatral" y el trabajo de conjunto del Teatro Estudio de la Universidad Nacional "como un teatro comprometido con el pueblo latinoamericano que busca su camino" (71).

del tema de los caudillos latinoamericanos, a la que se suman títulos como El Señor Presidente (1946) de Miguel Angel Asturias; El recurso del método (1974) de Alejo Carpentier; Yo el supremo (1974) de A. Roa Bastos; El otoño del patriarca (1975) de G. García Márquez, entre las más conocidas. Buenaventura, ya tiene a su haber La trampa escrita tan sólo dos años antes, en la que, como vimos, nos da su propia versión del dictador hispanoamericano, tema en el cual reincidirá a través de toda su producción dramática.

El paralelismo con el general Ubico de La trampa es inevitable. Ambos personajes llevan un sinnúmero de años en el poder (en La trampa se habla de 30) y ya se encuentran en el otoño de sus vidas. Los dos son de origen indio, rodeados de oficiales blancos que los desprecian y a quienes ellos desprecian. De dientes para afuera, ambos se quejan de la difícil tarea de gobernar y se ven acosados por la presión extranjera temiendo posibles represalias, económicas o invasiones, y hacen hasta lo imposible, moviendo todos los recursos a su alcance, para permanecer en el poder. De paso, los norteamericanos en La trampa, como los ingleses en el Tirano, de Buenaventura, están subvencionando a los rebeldes.

Es evidente que para Valle-Inclán lo más importante es hacer un cuadro desgarrador, esperpéntico, de un pequeño tirano en el poder, con todas las implicaciones que el esfuerzo por su permanencia acarrea, hasta su inevitable como liberadora caída. Mientras que para Buenaventura es la

transferencia del poder y el continuismo de las instituciones anti-democráticas, debido al carácter burgués de las "revoluciones" que tumban a estos tiranos, lo que le interesa. Así pues, el énfasis no está puesto tanto en las posibilidades liberadoras de la caída como en la indole reaccionaria de los líderes que encabezan los movimientos que la originan. En otras palabras, en Valle-Inclán prima la interrupción, la ruptura, en la historia; en Buenaventura, por el contrario, lo importante, hasta ahora, ha sido su continuidad.

En este sentido, se puede decir que nuestro autor al tiempo que rinde homenaje a la obra valleinclanesca con una versión sobria, la trasciende, va más allá. Para Buenaventura, medio siglo más tarde, y a la luz de los acontecimientos ocurridos en la América hispánica durante este periodo, la revuelta que ocasiona el fin del tirano en la novela es una revolución abortada desde el principio.

Oigamos al Ministro de España conversando con Celestino, un súbdito español:

Ministro: ¡Es usted una paloma inocente! Lo tumban [a Tirano Banderas] los alzados en armas pero lo reemplazan los políticos hábiles que son los que tienen el respaldo extranjero. Esto es todavía y seguirá siendo por mucho tiempo, a Dios gracias, Colonia nuestra, estimado Celes. (39)

Por otra parte, la actuación del líder popular pacifista, don Roque Cepeda, no está muy clara en la novela. El hecho de haberle concedido una tregua al tirano, sin mayor explicación que un gesto de simpatía ante la diligente como

empalagosa labia del jefe de estado (218-19), no dejaría, en circunstancias normales, de tener ribetes de traición. En el drama, se discute la acción de don Roque, entre el intelectual preso, Dr. Polaco, quien trata de justificarlo sin apenas lograrlo, y los demás prisioneros. La falta de coherencia revolucionaria del líder queda en evidencia:

Prisionero 10.: ¡Traición! Llamemos las cosas por su nombre.

Dr. Polaco: No se pueden interpretar a la ligera estas cosas de la política y el mentalismo. Mi hermano [don Roque] acude para neutralizar la ponzoña del alacrán. Mientras parlamenta, el cerco de fuego se cierra.

Prisionero 10.: ¡Hay que darle su merecido a don Roquito!

Dr. Polaco: Si eso ocurriera, la revolución perdería su cabeza. Sólo la presencia prudente de don Roque garantiza un nuevo orden. Sin él sería el caos. (37)

Las intenciones demagógicas del "intelectual," por su parte, se descubren al ser confrontado por Banderas:

Dr. Polaco: (Sonríe mudamente) Por el contrario, Señor Presidente. Con mis doctrinas aparto al pueblo del positivismo, materialista. Con mis experiencias adquiere el proletariado la noción tangible de un mundo sobrenatural. (30)

Al final, Buenaventura le agrega un par de escenas a la obra, en las que figura el nuevo gobierno, con Roque Cepeda a la cabeza, y el Dr. Polaco como su Ministro de Justicia. Este último procede a dictar su primer decreto:

Es un escarmiento. Pero todo no termina con ese decreto y lo sabe muy bien el Sr. Presidente, mi hermano Roque Cepeda. Señores, el fuego ha vuelto a encenderse en Zamalpoa. El indio cuando anda suelto y de su cuenta no busca más que la anarquía, el caos, la venganza, el robo, la sangre. El nivel de su karma es el más bajo en la escala humana, hasta el negro lo supera en eso. No debemos olvidar, señores, que Tirano Banderas era,

también, un indio. (44)

Entre los cambios substanciales de la versión de Buena-ventura, quizás el más importante es el de unir a toda la oposición bajo una misma conspiración. Para Buenaventura no hay efecto sin causa y el paso del segundo al primero, o viceversa como a veces ocurre, precisa una sucesión de hechos determinados históricamente por nexos internos, en donde la casualidad, aunque plausible, no tiene mucha entrada. Tal es el caso del coronel de la Gándara, compadre del tirano. En la novela cae en desgracia a raíz de un acto arbitrario cometido en estado de embriaguez en contra de una marchanta, propietaria de un puesto de refrescos a donde el tirano va a jugar "a la rana." El tirano en un momento de debilidad le hace una promesa de desagravio a la citada mujer y no tiene más remedio que condenar al coronel quien busca asilo y protección en el campo insurrecto. En la pieza de Buenaventura, el coronel está implicado en la conspiración desde un principio y su huida y ubicación natural en el lado contrario, se produce cuando es denunciado ante Banderas. Asimismo, en la novela de Valle-Inclán, el licenciado Veguillas, bufón particular del tirano a quien entretiene con conciertos batracios, sin darse cuenta se encuentra siguiendo al coronel de la Gándara en su huida, después de ponerlo involuntariamente al corriente de las intenciones del jefe supremo. En la versión de Buena-ventura, el coronel se lleva al licenciado por delante en calidad de "pararrayos" (20). La gratuidad inherente de

algunos actos de los personajes en Valle-Inclán desaparecen completamente en la versión de nuestro dramaturgo.

Por otra parte, la colonia española, a la que Valle-Inclán reserva sus saetas más ponzoñosas, sale mejor librada en la versión de Buenaventura. Aunque conserva algunos de los defectos con que la adorna el español, como por ejemplo, la pedantería, el orgullo desmedido, la altivez, etc.; nuestro autor en cierto modo los reivindica al unirlos a la conspiración general. Uno de los actos más rastreros de la novela lo efectúa el usurero español don Peredita quien delata, por temor a ser implicado él mismo, a una india como cómplice del coronel de la Gándara. La consecuencia horripilante del arresto de la pobre mujer es el abandono de su crío de corta edad quedando a merced de unos puercos que no tardan en devorarlo (134-129). En Buenaventura, es por medio de una prostituta, que sirve de medium, que ligan a la india con la fuga del coronel, cayendo la culpa tanto del arresto como del trágico fin de la vida del niño directamente en el tirano (31).

Pero si nuestro autor aligera las tintas un tanto a favor de los españoles, las recarga ostensiblemente en el tratamiento que le da a los periodistas. Al triunfar la revolución, la Prensa se prepara para "voltearse" debidamente, alerta a bailar al son que le dicta el que está de turno arriba. Esta escena, añadida a la trama valleinclanesca, más parece una respuesta a los ataques virulentos de los que era víctima tanto nuestro autor como el TEC, en ese momento, por un sector de la prensa oficialista:

Vate: Entonces.. ¿qué es lo que ha cambiado, señor director?

Don Nicolás: Está cambiando, apenas. ¡No hay que ser veleta! Hay que irse volteando con dignidad.. Así (da una vuelta lentamente) Suavemente... Alaba un poco al patricio, al tribuno, al pico de oro. Mucha paja, muchos adjetivos, que es lo que a usted le sobra y haga hincapié en el celo exagerado de la autoridad, no del gobierno. Haga alusiones a los países civilizados... y hable mucho, vatecito, de la libertad. (Sale). (41)

Este no es el único momento en que la pluma de nuestro autor se asoma entre las líneas de Valle-Inclán. A veces lo hace a través del mismo tirano, en un momento de lucidez:

Tirano: Todas las elucubraciones del cuerpo diplomático sobre la humanidad son mera basura. ¡Aquí hay tres humanidades distintas: la criolla, la india y la negra y hay que joderse con ellas! Otra política para estos climas es pura charla. (10)

Hay otro elemento que lleva el sello inconfundible de Buenaventura, definitivo para el aspecto visual de la obra: la intrusión de la simbología cristiana. Desde el principio, el mayoral segundo explica la presencia de un crucificado en escena, víctima de la tortura carcelaria de Banderas, que a partir de la Escena III será testigo mudo de todos los hechos:

Filomeno: ¿A quién tienes que vengar?

Mayoral 2o: A mi taita, patroncito, lo trajeron a ras-tras de Zamalpoa y lo crucificaron en el patio de San Martín de los Mostenses. Ahí lleva un montón de días como el mero Cristo. (2)

A lo largo de la obra, su historia sale a flote a través de los personajes. Así sabemos que se llama Doroteo Rojas (34) y nos enteramos de los detalles de la contienda

durante la cual cayó prisionero (35). Al final, se cierra la obra con el descenso del héroe de Zamalpoa de la cruz, envuelto en sábanas blancas y rodeado de mujeres indias vestidas de negro. La alusión al Gólgota no puede ser más obvia.

En el tratamiento del tiempo, Buenaventura sigue la misma técnica constructiva circular utilizada por Valle-Inclán; la obra termina donde empieza, con la materialización de la refriega que eliminará definitivamente al tirano. Los cuadros, entre estas dos escenas, dispuestos cronológicamente en la novela, están superpuestos en el drama, alternándose escenas separadas en el tiempo y la distancia. Lo que importa son los hechos, no la precisión de sitio, lugar o tiempo, y esto concuerda con el sentido de generalidad que Buenaventura le quiere dar a la obra, alejándola de cualquier contingencia particular. Tirano Banderas puede ocurrir en cualquier país de la América Latina, a partir del período de la Independencia, aunque A. Castilla señala como el momento histórico que cubre tanto la novela como el drama, el "de la transición en América Latina del colonialismo español al norteamericano, y cuyo precedente se remonta hasta el noventa y ocho, con la guerra hispanoamericana de 'liberación' de Cuba" (70). En las acotaciones que introducen la obra, Buenaventura, por su parte, es muy claro al respecto:

... Sobre este armatoste [el desmantelado convento de San Martín de los Mostenses] de arcos blancos y garitas con vigias, los otros "lugares" se

superponen, ni ocultándolo del todo ni dejándolo ver abiertamente, sino como una "veladura." Como en un sueño, las cosas ocurren en distintos sitios que son, sin embargo, el mismo sitio. Igual cosa ocurre con el tiempo: las cosas ocurren en diferentes tiempos que son, sin embargo, el mismo tiempo. (1)

En cuanto al nivel del lenguaje, hay diferencias notables entre los dos autores. El estilo denso de Valle-Inclán, residuo de su primera época modernista, se caracteriza por tal prolijidad de localismos, tomados sin discriminación de todo el continente hispano-parlante, a lo que se aña un buen número de términos castellanos antiguos que la novela casi requeriría un glosario explicativo al final de la misma. Buenaventura, por el contrario, mantiene un estilo llano aunque salpicado de refranes y expresiones populares. El drama conserva de este modo el sabor rústico, a veces tosco, de algunos personajes de la novela pero al mismo tiempo posibilita la fácil comprensión de la misma, que en el teatro es indispensable. Por otra parte, tanto Buenaventura como Valle Inclán sostienen una cierta neutralidad en el uso de los localismos, sin favorecer ningún país en especial, para enfatizar de este modo la generalidad que se le quiere otorgar al caso Banderas.

1.3 Los Inocentes, una re-escritura de Montserrat de Emmanuel Roblès

El tema del opresor/oprimido estaba ciertamente en el aire, y Buenaventura, incansable explorador de significados, lo enfrenta de nuevo en su traducción/versión de la obra

Monserrat (1948) del autor francés, nacido en Argelia, Emmanuel Roblès,¹¹ que lleva por título Los Inocentes.¹² Escrita en un momento de crisis para el grupo, en el que estaban colocados debido al despliegue de agresividad oficialista engendrado por La trampa, Los inocentes fue una respuesta clara a este determinado momento histórico. Un indicio, sin duda, del camino que emprendería el grupo, ya dispensado física y moralmente de cualquier obligación de tipo culturalista. Oscar González Bosque nos ofrece un testimonio de la importancia de este momento:

El trabajo de 12 años del TEC no se interrumpía ante la crisis del año 67. La crisis consistía en una búsqueda de nuevas formas de expresión y de trabajo, en una revisión sin timideces de todo lo realizado y en un deseo de ubicación exacta frente a la realidad nacional y latinoamericana. Surge el TEC independiente que decide montar una adaptación hecha por E. Buenaventura de la pieza Monserrat de Emmanuel Roblès y dirigida por Buenaventura y Luis Fernando Pérez. Esta obra fue estrenada en Colombia por primera vez por el gran actor y director argentino Francisco Petrone por los años 50. (3)

La traducción y re-escritura de Monserrat en Los inocentes brinda un punto de apoyo para aquellos que como R. Barthes han señalado la "muerte del autor," basándose en la multiplicidad de los significados de un texto y su centro de producción definitivamente adjudicado al lector, en este

¹¹ Emmanuel Roblès, Monserrat (Paris: Editions du Seuil, 1954).

¹² E. Buenaventura, Los inocentes, Manuscrito, sin publicar, 1967. Archivo del TEC.

caso el traductor, y no en el autor original. Afirmación de la que parte una posible teoría de la traducción que preferirá siempre lo bueno, lo espontáneo, sobre la obligatoria satisfacción de un supuesto "efecto deseado" del autor original. Al contrario de Bentley y su mencionada posición conservadora en cuanto al significado, esta visión pos-modernista, como sugiere M. Lord en su citado ensayo ("The Good and the Faithful..." 73), implica una fértil interacción entre el texto original y el que se está escribiendo de nuevo.

Roblès parte de un episodio histórico cuya importancia mayor estriba en que era la vida del Libertador Simón Bolívar, y el futuro de la independencia iberoamericana, lo que estaban en juego. Esta vez nos hallamos en la Venezuela de 1813, en la época de la "pacificación" a manos de Monteverde y una banda de oficiales, sin escrúpulos, que instauraron un verdadero régimen de terror, cometiendo crímenes, saqueos y atropellos impunemente en el nombre del rey de España. Miranda había caído prisionero y se encontraba rumbo a su última morada en Cádiz. Bolívar, enfermo, prácticamente rodeado, estaba a punto de caer en manos del ejército realista. Al ir a aprehenderlo los soldados, por orden de Izquierdo, jefe del ejército español, el libertador logra evadirse en medio de la noche, poniéndose a salvo de sus perseguidores. El resto es historia.

La obra de Roblès se centra en el momento en que Izquierdo descubre, en Monserrat, uno de sus oficiales, al traidor que, arriesgando su propia vida, liberó de sus garras al líder criollo. Para hacerlo confesar el lugar donde se esconde el prócer, Izquierdo urde un siniestro plan: toma seis rehenes al azar, y bajo la amenaza de pena de muerte, los confronta a Monserrat para que éste decida, con su confesión o con su silencio, la suerte de los detenidos.

Como es de esperarse, Monserrat no confiesa y junto con los seis inocentes muere fusilado por traidor a manos de Izquierdo en un cuartel de la ciudad de Valencia.

Buenaventura sigue de cerca la trama de Roblès aunque con diferencias vitales en cuanto a la naturaleza de los rehenes. Los personajes, en realidad, en manos de nuestro autor se arquetipifican, se convierten en representantes de un sector de la sociedad. Cada uno conlleva un aspecto definido y característico del medio que engendra las luchas de la independencia.

De los seis rehenes, tenemos un primer personaje indio, Luján, de profesión alfarero. Conoce los secretos de los incas y fabrica cántaros de arcilla, que imitan los ruidos de los animales y hasta los lamentos humanos, al vertirse el líquido que contengan dentro. La discriminación hacia el elemento indio, ausente en Roblès, en Buenaventura se evidencia desde la misma entrada de Luján en escena:

Izquierdo: ¿Qué es esto, Antonanzas?

Antonanzas: Un indio, mi coronel. Usted me dijo que agarrara así, al azar, usted no me dijo que los escogiera. Yo fui agarrando a los que pasaban. ¿Está mal? (18)

En Roblès, el alfarero es uno de los personajes que con más vehemencia pide la intervención de Monserrat en su favor, hasta el punto de tratar de estrangularlo dos veces. Buenaventura, por el contrario, lo caracteriza como un hombre callado y cabizbajo. En un momento dado trata de huir y es golpeado por los guardas. Al final, es el primero en ser llevado al paredón. Izquierdo confirma una vez más los prejuicios existentes:

Izquierdo: ¡Es un indio, claro! ¡Tu también desprecias a los indios! ¿No buscas la redención de ellos, Monserrat? ¿No has traicionado a tu patria por ellos?... (38)

El segundo personaje es un rico comerciante criollo, don Salas Ina. En la versión original está casado con una bella mujer, a la "quiere por encima de todas las cosas," sin embargo, llega a canjearla por su vida a Izquierdo (92). En Buenaventura, Salas Ina está más apegado a las cosas materiales que a su mujer. Representa el tipo de individuo que se acomoda a cualquier situación, mande quien mande, siempre y cuando haya manera de sacar algún provecho:

Comerciante: Yo no quiero morir por la independencia. No me interesa.

Monserrat: ¿Y el monopolio del comercio que hacen los españoles, no te parece injusto?

Comerciante: A mi me va bien. Mi negocio prospera y quiero vivir. Eso es todo. (28)

Pero en ésta, como en cualquier otra revolución, permanecer neutral es una manera de tomar partido. Nadie puede

permanecer al margen o exento de culpa, como sucede en La trampa. A la hora de la verdad, al llegar el ajuste de cuentas, como es el caso aquí, si la culpabilidad de los opresores se ha escudado siempre tras el supuesto cumplimiento de las órdenes superiores, la inocencia de los oprimidos también ha sido, y es, cuestionada. De ahí, el título de la obra:

Monserrat: No hay modo de escapar. Todo el mundo está de algún modo comprometido y tiene que pagar un precio.

Comerciante: El precio debía ser de acuerdo al compromiso. Mi compromiso es muy pequeño. Al menos mi compromiso personal consciente. Y, sin embargo, tengo que morir.

Monserrat: No hay una correspondencia...

Comerciante: Es absurdo. No es posible ser inocente.
(45)

A diferencia de la pieza de Roblès, en la que casi todos los rehenes son llevados al matadero, virtualmente resignados, en la de nuestro autor se rebelan. Ya una vez perdido todo, sale a flote un sentimiento de solidaridad con su propia gente. Salas Ina muere gritando: "¡Abajo los tiranos!" (58).

El padre Coronil, paladín con sotana de la causa española, cuyo "compromiso no es con Dios," como bien observa Monserrat, sino "con los opresores" (44), cae en la cuenta de lo que la Historia se ha cansado de repetir--especialmente en estos años de la experiencia vietnamita--y es que una guerra contra todo un pueblo, y no contra un ejército específico, es una guerra perdida:

P. Coronil: Coronel, ud. se está dejando derrotar. Ud. se está dejando arrastrar a una guerra contra todo este pueblo y una guerra así

tarde o temprano la perdemos. Nosotros tenemos la razón. Estamos peleando contra la herejía inglesa y el ateísmo de los franceses. Contra unas ideas que destruyen nuestra civilización cristiana. Somos responsables de la gente inocente, de la gente que respeta la ley y el orden. No son rebeldes. Cuando ud. los acorraló contra el muro, se volvieron rebeldes. Si conseguimos que todos ellos se vuelvan rebeldes, nuestra causa será una causa perdida. (72)

El tercer rehén es un actor español de algún mérito, de nombre Juan Salcedo. Tiene a su favor el haber enternecido a Izquierdo durante una función de Ascasio en el puerto de La Guaira, en la que representaba a un hombre condenado a muerte. Escena que Izquierdo le hace repetir, antes de ser fusilado, para ver si logra algún efecto en Monserrat. Para Buenaventura, Salcedo representa el punto de vista del español medio que repite hasta la saciedad la versión "oficial" de los hechos.

Su posición, un eco mal que bien aprendido de los "Izquierdo" y los "Padre Coronil," contrasta notablemente con la del otro español en juego, Monserrat. Pues si para el primero la "Divina Providencia señaló a España para la dura, ardua tarea de llevar la verdad cristiana a todos los rincones del mundo, para mantener la paz y el orden aquí donde reinaba el caos" (33), para Monserrat el rol de España no difiere mucho del de Napoleón y sus tropas, quienes en ese momento, en nombre de la libertad, tenían invadida a su patria. Monserrat, viviendo en pellejo propio la contradicción de su situación histórica, no logra asumir su doble rol

de oprimido y opresor. Después de haber perdido a toda su familia en manos de los franceses, se niega a jugar el mismo papel al otro lado del mar. Por esta razón prefiere la causa que lo acerca más a los hombres que, como él, han sido desprovistos de los más mínimos derechos en aras de una civilización prestada. De hecho, es su única defensa: "No se trata de ser francés o español o americano. Hay que tratar de ser, ante todo, un hombre, un ser humano, alguien capaz de distinguir entre la mentira y la verdad; entre la justicia y la injusticia" (46).

El cuarto personaje es la madre. En la obra de Roblès, el caso es doblemente patético, pues al morir ella mueren sus dos pequeños hijos, uno de 10 meses y otro de dos años, encerrados en un cuarto en espera del regreso de la madre con la comida. Buenaventura, quizás con el fin de limar el episodio de excesos sentimentales, para no comprometer más de la cuenta la emotividad del espectador (ya identificado de por sí con los personajes de esta trama de líneas claramente aristotélicas), hace que Izquierdo encuentre a alguien que se ocupe de los niños, en este caso son cinco los hijos, hasta que la madre regrese (40). La buena mujer está totalmente escindida entre las dos causas en pugna, por las mismas circunstancias en que se encontrarían cientos de familias durante las guerras de la independencia. Casada con un soldado español, queda viuda al ser el esposo ejecutado por los patriotas. El hermano mayor es fusilado por los españoles y el menor "anda por esos montes con el llama-

do ejército Libertador..." Su actitud es totalmente derrotista: "Es inútil, no se puede vencer a los españoles" (26).

Todo lo contrario de Helena, el otro personaje femenino, quien encarna ella misma la libertad. Toda su familia pelea al lado de Bolívar y ella permanece ecuanime, sosteniendo moralmente el silencio de Monserrat y sólo saliendo al paso para recordarle: "Llora, si quieres, pero no hables" (73). De padre español y madre india, Helena, con su sola presencia atestigua lo que dicen sus palabras: la guerra de la independencia, el derramamiento de sangre, "empezó en la Conquista. Yo lo sé bien. Mi madre era india." (47)

Finalmente tenemos a Ricardo, un joven huérfano pobre cuyo padre fue asesinado por los españoles en la obra de Roblès. En ésta interviene una vez para asegurarse que el sacrificio de su vida, junto con la de los otros rehenes, ayudaría realmente a un Bolívar saludable y no a un moribundo desahuciado como asegura Izquierdo (71-72). Luego permanece en silencio el resto de la obra cumpliendo hasta el final su destino trágico de héroe anónimo, con un estoicismo que es reconocido hasta por el mismo coronel (117). En la de Buenaventura, Ricardo lleva la voz cantante representando al señorito criollo de buena familia unido, por convicción, a la causa libertadora. Su padre, un rico aristócrata, don Ricardo de la Fuente, es, en esta versión, quien supuestamente traiciona a los patriotas, espionando para los españoles:

La madre: Y tu padre. Todo el mundo sabe que juega a

los dos bandos, que tiene dos caras. Está con los patriotas por si las moscas. ¡Pero también está con los españoles!

Ricardo: Tiene razón señora. Por eso lo detesto. Hace tres años que no nos hablamos. (31)

Como en Tirano Banderas tenemos aquí una clase alta que, en su mayoría, por pura necesidad, y sin mayor convicción, se liga al movimiento independentista. Para Buenaventura, salvo notables excepciones, los intereses de clase son irreconciliables. Izquierdo pone el dedo en la llaga al señalar lo siguiente, refiriéndose al padre de Ricardo:

Izquierdo: Asiste a las reuniones de los patriotas. Una vez hicieron una en su hacienda. Tú estabas esa vez. Ustedes no se cuidan. Un hombre con tantas tierras no puede ser de confianza. Tiene mucho que perder. (38)

Las guerras de la Independencia no fueron, por el carácter elitista de sus líderes, movimientos revolucionarios, aunque sus verdaderos forjadores provinieran de toda la escala social, como detecta el mismo Izquierdo en un memorable coloquio con el idealista Monserrat:

Monserrat: Te lo sabes de memoria.

Izquierdo: Lo encontramos entre tus papeles. Cuando saliste del cuarto hicimos una requisa. El discurso, como discurso no es mal. ¡Pero es mentira!

Monserrat: ¿Por qué?

Izquierdo: ¡El cuento de los dedos de la mano es un cuento para niños de teta! Un dedo de la mano, Monserrat, no tiene intereses distintos a los de otro dedo y en el caso de los terratenientes y de los comerciantes, los intereses que tienen no solo son distintos sino opuestos a los de los campesinos, artesanos o esclavos. Si esa mano se cierra unos dedos van a ser estrangulados por otros y cuando se abra no va a esparcir semillas sino cadáveres, confusión, locura, caos. (11-12)

Para los estudiosos de la obra de Roblès, como George Albert Astre, el "mensaje" de la misma parece estar contenido en la relación Izquierdo-Monserrat: "La confrontación necesariamente definitiva de estos dos universos: el de la esperanza y el del desespero; el de la derrota absoluta y el de la victoria invisible, la derrota estando, cierta, del lado de la fuerza y del verdugo, como vemos a cada hora importante de la Historia."¹⁴ Carlos Solórzano, asimismo, afirma que el conflicto del drama del francés está sostenido precisamente por ese antagonismo entre la libertad imposi-¹⁵ bilitada y la visión de la independencia realizable, conflicto que se ilustra especialmente al oponerse a la abstracción teórica de la libertad la realidad tangible de seis vidas humanas, seis "inocentes."

Por su parte, Buenaventura, al igual que en Tirano Bande-
ras, va otra vez más allá de la "victoria invisible" que reencarna Monserrat, develando detrás de ella una nueva derrota en ciernes. Esta vez, mucho más frustrante, pues llevará siglos en reconocerse, lo que también parece ser la otra cara de la Historia. Por boca del padre Coronil predice Buenaventura el futuro de la revolución:

P. Coronil: Bolívar está pagado por los ingleses. La tal revolución es un negocio. Un montón de muertos, luego cuatro familias criollas

14

George Albert Astre, "Monserrat ou la chance de l'homme," Monserrat, 147.

15

Carlos Solórzano, "Emmanuel Roblès," Plural 27 (12/1973): 69.

reemplazan a los españoles y hacen unos tratados comerciales ventajosos con Inglaterra. Eso es todo. El único idealista eres tú... si es que de verdad lo eres. (8)

1.4 Las dos caras del patrón de Luis Valdez, una versión libre

La insistencia de Buenaventura en destacar el colonialismo imperante en las nuevas repúblicas americanas lo llevó a contemplar el problema de manera global. En este sentido, la obra del autor, pintor y director alemán Peter Weiss, que hacia estos mismos años abarcaba otras partes del llamado tercer mundo bajo esta misma perspectiva, será definitiva en la producción de nuestro autor y su grupo en esta época, como veremos luego.

Por lo demás, Buenaventura seguirá trabajando con cierta asiduidad en traducciones/versiones de obras de diversos autores pero cada vez en menor grado y no ya para el TEC, como sucede con La mina, a partir de la obra Dos hombres en la mina de Ferenc Herzec (s.f.); Las dos caras del patrón, "versión libre" del acto Las dos caras del patroncito del chicano Luis Valdez, con quien el grupo tiene contacto en 1972 a raíz del I Festival Latinoamericano de Teatro en San Francisco, California, y el Polvo de la inteligencia del argelino Kateb Yacine, compartiendo la autoría con Jacqueline Vidal, con fecha de 1981.

De las tres obras, Los dos caras del patrón¹⁶ presenta un

¹⁶ E. Buenaventura, "Las dos caras del patrón," Manuscrito, s.f. Archivo del TEC.

tratamiento novedoso. La pieza se inserta en el marco meta-teatral del teatro-dentro-del-teatro, manteniéndose el distanciamiento crítico hasta el final del acto en que los actores que la "están representando" retoman sus roles originales de intérpretes de la misma.

El tema, uno de los más repetidos en el repertorio del teatro occidental, es el del patrón y el empleado/criado que tergiversan su identidad, asumiendo los papeles de víctima y victimario, en un aparente juego inocente. Como es de esperarse, el experimento termina siempre mal para la "nueva" víctima, el criado improvisado que siente, por primera vez, el rigor de quien tiene el poder y lo ejerce indiscriminadamente para hacer valer sus derechos "inalienables" de oprimir y explotar a los demás. El crítico Joel Schechter, al referirse a esta obra de Valdez y a otras dos obras sobre este mismo tema, Clacson, Trombette e Pernacchi de Dario Fo y El señor Puntilla y su criado Matti de Brecht, señala:

The recurrence of this motif in the work of satirists may be due to a perception they share with Marx about capital's dependency on labor. The farcical switches of identity dramatize an interdependency of labor and capital, worker and boss, which those who rule would often prefer to obscure or deny. (177)

Dentro del teatro latinoamericano contemporáneo encontramos una de las versiones temáticas más logradas en El delantal blanco de Sergio Vodánovic.

17

Sergio Vodánovic, El delantal blanco, En un acto: nueve piezas hispanoamericanas. Ed. Frank Dauster. (New York: Van Nostrand, 1974). También en Teatro chileno contemporáneo. Ed. Julio Durán-Cerda. (México: Aguilar, 1970).

Usando elementos del teatro de vaudeville, del teatro callejero--como los golpes fáciles, las salidas impetuosas y regresos a rastras, la aparición de un personaje negro que acarrea problemas con la repartición de los papeles pues según dice uno de los actores "patrones negros, no hay"--Buenaventura nos ofrece una versión espontánea cuya frescura se plasma en los diálogos coloquiales, adornados de referencias locales:

Patrón: Yo me estrujo los sesos pensando cómo ustedes pueden tener trabajo ... Si yo no existiera, ustedes se morirían de hambre

Obrero: Ya estamos casi muertos de hambre, patrón.

Patrón: ¡Cierra la jeta!

Obrero: Si, patrón.

Patrón: Todos ustedes viven de mí..¿Te das cuenta de eso? ¡Viven a costa mía!

Obrero: Pero vivimos muy mal.

Patrón: ¿Mal? ¿Qué carajos estás diciendo? ¿Si yo no existiera para quién trabajarían? ¿Ah? ¿Para quien?

Obrero: Pues para nosotros, patrón. (5)

El traspaso de estos personajes de los piquetes de braceros en los viñedos del Valle de San Joaquín, California, hacia 1965 (donde tiene origen el Teatro Campesino de Luis Valdez), a la Colombia de los años 70, se hace de manera sutil y eficaz. Al hacer el intercambio de los papeles, el antiguo patrón le advierte al nuevo patrón:

¿Ves? ¡Te dije que era difícil! ¡Y ahora al frente! Bien, ahora lo más difícil... ¡La actuación! ¡Actúa como patrón! (Lanza un fuetazo y se va de bruces) Te dije que es algo que hay que aprender ... Nosotros llevamos siglos aprendiendo... Desde la Conquista, pasando por la Independencia, y la República hasta llegar a la era del Estado de Sitio y del Estatuto. ¡Levántate! (10)

Como de costumbre, nuestro autor remata la obra afian-

zando una puntada más allá que Valdez. El director chicano concluye el acto con la salida del antiguo patrón llevado a la fuerza por su propio matón a sueldo, incapaz de reconocerlo bajo su nueva condición.¹⁸ En Buenaventura, hay el regreso a la realidad, a la comunicación directa con el público y al enfrentamiento de lo que sucede en escena:

Obrero: Bueno... Ya es suficiente. Quiso darme una lección y tuvo que aprenderla él (Se quita la máscara y la barriga) pero quiero que sepan una cosa: hay algo que no se ve a simple vista y con lo cual nos dominan más que con la policía y el ejército y el Estado de Sitio y el Estatuto y es con las ideas que nos meten en la cabeza..... (13)

Concluimos así este apartado, el cual no deja de ser un testimonio importante de una gran actividad creadora y de una voluntad férrea por rescatar para el teatro colombiano obras cuya vigencia han servido de estímulo para el conocimiento y entendimiento de la problemática propia.

2) El influjo de Peter Weiss y el teatro-documento como respuesta a la historia

Peter Weiss, discípulo de Brecht y contemporáneo suyo, impulsó el desarrollo del teatro-documento como una alternativa y un "importante ataque dirigido conscientemente contra un teatro," que según él, había perdido de vista la realidad.¹

El teatro-documento, se inaugura prácticamente con los "periódicos vivos" y el teatro militante que, a raíz de la Revolución de Octubre, "irrumpe en la Unión Soviética en manos no ya del profesional sino del obrero, incorporado al Proletcult (Sección de Cultura Proletaria)"² y con su contrapartida el teatro Agit-Prop de Alemania que Erwin Piscator,³ en los años 30, llevó a su máxima expresión. Con el surgimiento del nazismo en Alemania, el centro del teatro político se desplaza hacia el nuevo mundo y cuenta en la década del 30 con un apogeo extraordinario en los Estados Unidos, especialmente con la unidad del "Living Newspaper Unit" que formaba parte del "Federal Theatre Project," bajo la dirección de Hallie Flanagan. Esta Unidad se dedicaba a

¹ Joachim Tenschert, "Coloquio de los críticos literarios y teatrales," en Juan Antonio Hormigón, Brecht y el realismo dialéctico (Madrid: Alberto Corazón Editor) 230.

² Odette Aslam, El actor en el siglo XX: Evolución de la técnica. Problema ético. Trad. Joan Giner, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979) 155.

³ Erwin Piscator, El teatro político, Trad. Massimo Castri (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976).

montar obras sacadas directamente de documentos. Así, por ejemplo, su primera obra, Ethiopia (1935), procedía de material sacado de revistas y periódicos dramatizando la invasión italiana de este país africano.⁴ De paso, la obra fue censurada oficialmente y clausurada. Se anunciaba, por así decirlo, la llegada de la era "macartista," que dominaría la escena norteamericana durante las dos décadas siguientes, truncando la trayectoria artística y las posibilidades de expresión de un sinnúmero de gente "sospechosa" de simpatizar con la izquierda. De modo que el teatro, abierta o latentemente, político en Estados Unidos desaparece para volver a surgir espontáneamente en manos de la llamada "Flower Generation" de los años 60, generación que se enfrenta de manera valiente y decisiva a la involucreción bélica de su país en el Viet-Nam. De este enfrentamiento nacen los llamados Happenings de artistas como Jerry Rubin y John Cage, cuya máxima preocupación era "despertar los individuos a la realidad que los rodeaba." Para cumplir su propósito empleaban todos los recursos que la tecnología moderna ponía a su alcance en espectáculos en los que se combinaban el documental, la danza, la música, la poesía y el teatro.⁵ No estamos muy lejos de Piscator y su maquina-

⁴ Arnold Goldman, "Life and Death of the Living Newspaper Unit," Theatre Quarterly III.9 (enero-marzo 1973): 71.

⁵ Franck Jotterand, Le nouveau théâtre américain (Paris: Editions du Seuil, 1970) 97.

ria teatral, quien, por cierto, después de su retorno a Alemania en los años 60 dirigió el estreno de La indagación⁶ (Die Ermittlung, 1965) de Peter Weiss.

Es en esta década en que Weiss expone su teoría sobre el teatro-documento en varios artículos publicados en Dramen I y Dramen II (Frankfurt, 1968) y Rapport 2 (Frankfurt, 1971). Asimismo la populariza en sus obras, sobre todo en La indagación, una recopilación del juicio a los criminales de guerra nazis que se llevó a cabo en Frankfurt en 1964,⁷ y, en menor escala, en sus obras posteriores como Canto del fantoche lusitano (Gesang vom lusitanischen Popanz, 1967) y el Discurso sobre Vietnam (Vietnam-Diskurs, 1966-68).⁸

En estos trabajos, Weiss propone un teatro en el que la fábula sería reemplazada por el proceso histórico, utilizando para su graficación en la escena el material documental auténtico, tomado directamente de la fuente original, preferiblemente sin mediatizarlo.

6

Christopher Innes, Modern German Drama: A Study in Form (London: Cambridge Univ. Press, 1979) 165.

7 Peter Weiss, La indagación, Teatro de análisis contemporáneo, Trad. Ernst-Edmund Keil y Jacobo Muñoz, (México: Aguilar, 1975).

8

Peter Weiss, Two Plays: Song of the Lusitanian Bogey and Discourse on the Progress of the Prolonged War of Liberation in Viet-Nam and the Events Leading Up to it as Illustration of the Necessity for Armed Resistance Against Oppression and on the Attempts of the United States of America to Destroy the Foundation of Revolution. Trad. Lee Baxandall & Geoffrey Skelton. (Nueva York: Atheneum, 1970). Todas las citas del Canto serán tomadas de esta misma edición/traducción que es bastante fiel al original.

Los personajes dejan de representar individuos para ser nada más signos de fuerzas sociales, pues, según Weiss, "no se trata tan sólo del personaje aislado, sino de la aparición de una forma dramática con nuevas formas expresivas; el personaje aislado ya no es representado como fenómeno psicológico individual, sino como parte constitutiva de un grupo social" (Hormigón 221).

Por otra parte, la actitud hacia el público es absolutamente didáctica. Este es un teatro de agitación, de movilización política. Weiss es bastante claro en este respecto: "Tenemos que ser conscientes de que en occidente una gran parte de la clase obrera está por ser antes que nada, sensibilizada por una explicación política" (Hormigón 222). Es quizás por esto que este teatro funciona realmente en el Occidente puesto que la audiencia a la cual se dirige el espectáculo es una a la que se trata de impactar, de conscientizar, profundizando sus conocimientos sobre el evento o acontecimientos que se desarrollan en la escena. El objetivo principal del teatro-documento es, pues, la reacción del público y mientras más directa sea la obra más concreto será el efecto. Por esto es que se tratará de desproveer a este teatro de cualquier elemento ilusionista en favor del documento.

El impacto de Weiss y su teatro-documento se hace notar sin dilación. Sin duda, esto se debe a la presión a la que estaban sometidos los escritores y artistas del momento, en vista a los acontecimientos que sacudían al mundo y a su

enmarañado manejo por las grandes figuras históricas. El mismo Weiss señala, "que el no afrontar directamente estas figuras históricas y utilizar en cambio la fábula, puede parecer incluso una evasión" (Hormigón 228).

El caso es que en Colombia se estrenan casi simultáneamente en 1969, dos versiones del Canto del fantoche lusitano: la del Teatro Estudio de la Universidad de los Andes (TEUAN), dirigida por Ricardo Camacho, y la del TEC. Era ciertamente el momento de Peter Weiss en Colombia. A finales del mismo año se publica un artículo suyo, "Notas sobre el teatro documental," en el que se exponen sus teorías en la revista de la Universidad de los Andes, Razón y fábula (No.16). En 1966, el TEC ya había tratado de llevar a la escena la adaptación, hecha por Buenaventura, de La indagación, que no pasa de la noche del estreno. En ese mismo año, el Grupo de La Casa de la Cultura, con Santiago García a la cabeza, se enfrentó al ambicioso proyecto de montar la obra Marat/Sade (1963), en traducción de Fernando González Cajiao, con bastante éxito. Arcila le da el crédito a la "limpia sucesión de estremecedoras y complejas imágenes" (91). Ha habido otros montajes de las obras de Weiss como, por ejemplo, el Discurso sobre Vietnam en 1972 de la Universidad de los Andes, pero no han sido tan trascendentales en su momento como los mencionados antes.

2.1 La vida y muerte del fantoche lusitano

El TEC, como dijimos antes, agrega la adaptación de

Buenaventura del Canto del fantoche lusitano a su repertorio en 1969. Esta es otra de las obras del grupo que, como La Diestra y Soldados requerirá de varias versiones--cinco en total--en el lapso de casi 10 años. Hasta terminar con la versión libre firmada Weiss-Buenaventura, Vida y muerte del fantoche lusitano, con música del compositor español Vicente Sanchis.

Según el propio Buenaventura, el TEC, "ante la caída del Fantoche Lusitano en Angola y en todas las antiguas colonias portuguesas de Africa, decide, como homenaje a este triunfo de los antiguos esclavos, re-escribir el texto y remontar la pieza." ⁹ Esta última, estrenada en 1976 a raíz del II Festival Nacional del Nuevo Teatro, es la que nos ocupa aquí pues desafortunadamente es el único texto de la obra con que ¹⁰ contamos.

Versión libre, o variación de un tema, ya que no se puede hablar de adaptación; en este nuevo texto, la responsabilidad del significado recae completamente en el escritor. Es él quien escoge el material que le sirve, dejando a un lado lo que le estorba, añadiendo y corrigiendo según su propio criterio, y el del grupo, en este caso. Esta modificación en la re-escritura de las obras de teatro es también una

⁹ E. Buenaventura, "Vida y muerte del fantoche lusitano," Ensayo. Archivo del TEC, s.p., 1976, 3.

¹⁰ E. Buenaventura, Vida y muerte del fantoche lusitano, Teatro, ed. Francisco Garzón Céspedes (La Habana Casa de las Américas, 1980).

característica del desarrollo teatral en el siglo XX, siendo¹¹ quizás el ejemplo más notable, como sugiere Eric Bentley, La ópera de los tres centavos de Brecht y su fuente La ópera de los mendigos de John Gay.

Con el fin de señalar la aportación de nuestro autor con respecto a la obra original, reseñaremos los puntos más importantes de la misma. El Canto del fantoche lusitano de Weiss es un himno a la lucha y a la resistencia del pueblo angolano contra la opresión de los portugueses, desde que el conquistador Diego Cão alcanzó la desembocadura del Rio Congo en 1482 en busca de una ruta que lo llevara a las Indias. El Canto está estructurado en dos actos, cada uno contando con cinco escenas.

En el primer acto, se concreta la relación opresor/oprimido de los últimos 500 años. El Bogey (Fantoche) expone su misión, que no da lugar a cuestionamiento alguno de su parte pues, como él indica en la introducción, cree cómodamente haber recibido su autoridad directamente de Dios:

Bogey: I receive my injunctions
from the Lord God
It is Lusitanian's task
to disseminate the Holy Gospel
on the earth ... (6)

De ahí la actitud paternalista que permea toda la obra:

Bogey: To offer a paternal hand to these
endangered ones
to defend and give guidance to them
that is our Civilizing Mission (13)

11
Joel Schechter, "Translations, Adaptations, Variations: A Conversation with Eric Bentley," Theater (1986): 4.

Mas otra muy diferente es la visión que de él tienen los angolanos:

5: Fear and outrage rape and knife
are a Bogey's staff of life
Though his essence is trickery
What's inside is not hard to see
Tin and trightsticks rags and straw
make the substance of his law (5)

Desde estos dos extremos se polariza la acción, resultando, como han advertido varios criticos, una obra hecha en "blanco y negro" (Innes 115). Juicio que, por lo demás, el mismo Weiss acepta y defiende:

The technique of a black-and-white drawing is justified, with no reconciling traits for those who commit atrocities and every possible solidarity with the exploited side. (Dramen 2, 468-469. Citado por Innes 182)

El Bogey hace una exposición de los bienes que la "civilización occidental" (la lusitana, por supuesto) en el nombre de "Dios, patria y familia" (8), ha traído a estos "bárbaros:" la esclavitud del hombre por el hombre, la ignorancia más abyecta, la segregación y final desintegración de las familias cuyos miembros son forzados a trabajar en diferentes regiones sin permiso para transitar libremente en la tierra que los vio nacer, la discriminación racial que da paso al sistema "apartheid." En realidad, a la luz de la información que ha trascendido de la situación sudafricana en la década de los 80, esta obra cobra una insoslayable vigencia.

La segunda parte continúa, de manera más concreta, enumerando los problemas que llevan a los angolanos a tomar las

armas en la mano y rebelarse contra el dominio portugués. Uno de ellos es la falta de educación. Otro, no menos grave, es la violenta represión ante cualquier intento de mejora civil en los pueblos o barriadas. Asimismo, se denuncian las ganancias económicas de los consorcios internacionales al costo de la explotación de los africanos, en los campos petroleros o en las minas, hasta llegar a la tortura para hacerlos trabajar más. En general, sale a relucir el paupérrimo nivel de vida del negro que contrasta con la ostentación y lujos de que se rodean los blancos.

Los movimientos de liberación empiezan a tomar forma y la revolución armada comienza finalmente en Angola en 1961:

This is the 15th of March 1961
Make a note of the date
The struggle for our independence
has begun. (45)

Y aunque la liberación no llega sino hasta 1974, y la obra de Weiss, como sabemos, está escrita en 1967, el desenlace es predecible. Al final de la pieza, el Bogey se derrumba en escena, pero tanto Weiss como Buenaventura están conscientes de que el momento de la liberación no ha llegado todavía. Los fundamentos de esta sociedad siguen intactos, el colonialismo imperante y la dependencia continúan vigentes en manos de los "asimilados" que tomarán el poder de los portugueses:

1: Now we have Generals who are the profiteering
wheelers-and-dealers
who have their police and soldiers and
treasury stealers
while the Western partners have slipped back
by stealth to their share in the defense of the

stolen wealth. (61)

Buenaventura, juntamente con el colectivo del TEC, parte del Canto del fantoche lusitano para elaborar un nuevo texto: la Vida y muerte del fantoche lusitano.

Sin división en escenas o actos, la Vida y muerte como su antecesor, es un canto escrito igualmente en verso lo que ya de por sí le da un tono épico a la obra.

Más cerca del sentir histórico que el de la simple denuncia, Buenaventura hará, más bien a la manera del Discurso sobre Vietnam, un recuento histórico de la saga angolana haciendo hincapié en fechas, nombres y datos de mayor relieve. De esta manera, yendo en contra un tanto del formato del teatro-documento propuesto por Weiss, reintroduce la fábula en la obra. También, sin dejar de estar todos los personajes determinados por su contexto socio-económico, algunas figuras históricas sobresalen quedando delineadas individualmente. Por otra parte, a la actitud ideológica que se comunica y que se trata de despertar en un público, aspecto primordial en Weiss, aquí se le une la no menos importante de pasar información y datos, con el fin obvio de alcanzar un nivel en el cual la experiencia del pueblo angolano sea análoga a la del pueblo colombiano. En realidad, el paralelismo se puede establecer en más de un nivel, como sugiere Buenaventura en una entrevista sobre el tema:

Estudiamos muy cuidadosamente la historia de Angola ... y para documentarnos directamente sobre la vida africana no fuimos al Africa. Fuimos a la Costa del Pacífico, en Colombia, y recogimos los materiales tradicionales, musicales y míticos.

Cuando la presentamos en Francia, unos compañeros africanos nos preguntaron cómo habíamos hecho para que esa pieza resultara tan africana y les contamos que teníamos Africa allí, a dos horas de nosotros.¹²

Desde el principio, la intención del autor se expresa por medio del coro general que introduce la pieza:

Allí donde lo ven con su aureola,
gobernó cinco siglos en Angola,
y no sólo aquí, para que vea,
gobernó en Mozambique y en Guinea
y no sólo en Africa, en el Asia
puso también su pie, para desgracia.
Su historia contaremos esta noche,
su historia de fantasma y de fanteche. (260)

En seguida, vemos desfilar ante nosotros los héroes de esta historia desde el momento en que llegó Diego Cão y el rey, "pisoteando las costumbres de su reino," le entrega "la primera tierra/ que fuera entregada/ en Africa al blanco" (268). Episodio que gesta al primer guerrillero en el hermano del rey, Angola Kiluangi, de quien tomó el nombre la región. En 1617, nos enteramos luego, el rebelde fue decapitado en Luanda, traicionado por la tribu de los Yagas (274). De allí pasamos a la reina Nizinga que, durante la Conquista, sostiene una guerra de treinta años:

Esta reina Nizinga es el diablo,
habla portugués y se hace entender en otras lenguas civilizadas.
Ha aprendido táctica y estrategia
y para colmo
compra armas y municiones a los renegados. (273)

Una vez en la época colonial, los conflictos no cesan

12

E. Buenaventura, "El teatro, un fin en sí mismo: Entrevista," Revista Nueva 77, Quito, (1981): 75.

pues la ambición europea no tiene freno:

Y después de estas guerras
y cuando ha empapado
este suelo lejano
la noble sangre de nuestros soldados
por las trochas abiertas
por nosotros en la selva
entran al Congo los ladrones belgas,
se meten por el norte los ingleses,
los holandeses invaden nuestras tierras,
los franceses descienden desde Argelia,
se meten en Cabunda...
Estalla una guerra entre cristianos. (274)

En 1910 hay un intento de crear una república en Portugal. Durante ese periodo se forma el primer partido político en Angola, "hecho por los blancos africanos/ con nuevos derechos ciudadanos" (291), que trae ciertas esperanzas democráticas al país. Esperanzas que caducan en 1926 cuando un golpe militar, dirigido por el general Antonio Oscar de Fragosa Carmona, pone fin a la república (294). Pero la llama de la libertad queda encendida y dará fuego hasta mediados del siglo en que se cristalizan los movimientos de liberación nacional:

1957. Se unen
el Movimiento por la Independencia
Nacional de Angola
y el Movimiento Popular de Liberación
de Angola.
Independencia y Revolución
esas dos causas
en la lucha se vuelven
una sola. (302)

En 1961, se inicia realmente la revolución bajo el liderazgo de Agostinho Neto (310). Hay que tener en cuenta que para esta fecha, ya todo el continente africano estaba en vías de obtener su liberación:

En Argelia los franceses se retiran
se independizan treinta y cinco estados.
En Ghana, Mali y el Congo Belga
el colonialismo es atacado,
Zanzibar libre se une a Tanganika,
en Guinea comienza la guerrilla,
en Mozambique estalla el movimiento armado
y poco después la independencia
en Guinea Bissan. (312)

Es importante anotar que entre episodio y episodio se ventilan todos los temas que Weiss había tocado en su Canto: la actitud paternalista del Bogey escondido tras los valores tradicionales de "Dios, Patria y Familia," en cuyos nombres se cometen toda clase de atropellos; la explotación del negro; el trabajo forzado; la discriminación racial; la desintegración de la familia, etc.

Buenaventura continúa la saga que dejó inconclusa Weiss. En abril de 1974, cae la dictadura en Portugal, mantenida casi todo el tiempo por Antonio de Oliveira Salazar. En julio del mismo año se forma el decreto que le da la soberanía a Angola:

El 11 de noviembre
de 1975
se proclama
la República Popular de Angola.
Los obreros y los campesinos
y los dirigentes
del Movimiento Popular de Liberación
de Angola, ayudados por el mundo socialista
la defienden
contra los fantoches y títeres
usados por Sur Africa y Rhodesia
y por los reyes del petróleo,
del diamante, del café, de la madera. (315)

El Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA) con Agostinho Neto a la cabeza formó el gobierno constitucional angolano. Pero la intervención de Sur Africa que ha

invadido varias veces el país estimula a la oposición bajo la bandera de la Unión Nacional para la total Independencia de Angola (UNITA), comandado por Jonas Savimbi. La UNITA todavía controla grandes extensiones de territorio angolano,¹³ y el gobierno constitucional, como la obra lo sugiere, se ve obligado a depender de fuerzas extranjeras, cubanas sobre todo, para defender su seguridad interior. De paso, el plantear la colaboración cubana en África ocasionó discusiones interminables en los foros que se sucedían a las obras. Buenaventura sintió la necesidad de comentar sobre el tema que, además, contribuyó activamente a la elaboración de las diferentes versiones:

El final de la obra al plantear [la colaboración cubana] originaba una discusión política violenta en los lugares donde dabamos la obra; entonces hemos tenido que hacer cuatro versiones del final. ¿Cómo?: recogiendo los planteamientos de la gente, nos sentamos a analizar con la gente a la luz de una visión política del problema: hicimos otra versión y continuaron los planteamientos hasta que hicimos la última versión... Al final de la obra se ve cómo la colaboración cubana en África es una tradición latinoamericana, es la colaboración de los soldados venezolanos en la independencia de Colombia; de los soldados colombianos en la independencia de Venezuela; de los soldados colombo-venezolanos en la independencia del Ecuador.¹⁴

En cuanto a la obra en sí, presenta un cierto esquematismo, la obvia necesidad de abstracción, inherente a esta.

13

Ali A. Mazrui, The Africans: a Triple Heritage (Boston: Little, Brown & Co., 1986) 184.

14

E. Buenaventura, "Visión histórica-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina," Archivos del TEC, c. 1975, 5-6.

clase de obras en las que se trata de condensar un proceso histórico de 500 años en una pieza de todos modos de irremediable limitada extensión. En este sentido la crítica más común que se le ha hecho al Canto de Weiss es extensible a la Vida y muerte, en cuanto a que la realidad está un tanto falseada, pues, al haberse simplificado problemas políticos de gran complejidad, se da paso a la imagen de un mundo libre de contradicciones, un mundo en blanco y negro (Innes 187).

Como ya hemos advertido en otras de sus obras, Buenaventura trata de evitar aquí patetismos innecesarios. Suprime, por ejemplo, episodios enteros de la obra de Weiss en los que se refiere a atropellos o hechos injustos contra los angolanos que, en algunas ocasiones, alcanzan momentos de verdadero lirismo. Pero, en realidad, son episodios que no contribuyen a la veracidad del testimonio que se quiere comunicar y si distraen la actitud crítica del espectador al apelar directamente a la emoción. Ahora, esto no quiere decir que en el texto de Buenaventura y el TEC no persista una actitud delatante, lo que tampoco está lejos de la posición del grupo en este momento:

Con esta pieza el TEC se une a los revolucionarios que luchan contra el colonialismo y el imperialismo, consecuente con su teoría y práctica del teatro como una forma de lucha por una cultura de la liberación, acorde con su definición de cultura como la capacidad que tiene un pueblo de ser dueño de su propio destino. ("Vida y muerte" 3)

Por otra parte, la presencia de nuestro autor se hace notar, como siempre, por medio de puntadas irónicas que

aparecen aquí y allá en el tejido de la obra sobre todo a nivel del lenguaje o por medio de alusiones literarias:

Adornan las paredes
las máscaras de Bacongo
los trofeos de piratas y negreros
las esculturas de Macondo. (275)

Finalmente, el tema de la dependencia y de la saga de un pueblo en pos de su libertad parecen haber encontrado una forma apropiada en el poema épico, forma con la que Buenaventura despliega "una unitaria multiformidad" al acoger por igual el hecho objetivo, los datos de una historia, y la re-escritura, siempre subjetiva, de una obra.

2.2 Seis horas en la vida de Frank Kulak

El experimento con la forma poética es reiterada en la próxima obra del TEC, escrita bajo el influjo de Weiss, Seis horas en la vida de Frank Kulak (1969), retitulada La encrucijada en 1982. La obra se presentó en Bogotá durante el V Festival de Teatro en el Colón a finales de 1969, con buena acogida del público y de la crítica en general.¹⁵

Según el mismo Buenaventura, Seis horas partió de:

...una noticia que salió en un periódico de Colombia de cómo un héroe de Viet-Nam "corazón púrpura," se fue a un almacén de juguetes de guerra de Chicago y puso una bomba matando a varias personas. Cuando la policía lo persiguió se pertrechó en un edificio y se batió tenazmente. La policía no lo mataba porque era "corazón púrpura" y cuando al fin lo bajaron de allí, lo metieron en un manicomio. Con ese episodio escribí el monólogo del tipo trepado en el edificio. ("Teatro y literatura")

15

E. Buenaventura, Seis horas en la vida de Frank Kulak. Manuscrito, sin publicar, 1969. Archivo del TEC.

Poco después, a pedido del mismo autor, le fueron enviados los textos del diario Chicago Tribune relatando el episodio. Parte del texto de la obra es una versión teatral del acontecimiento, tal como aparece en el diario norteamericano. A esto le añade el autor una segunda acción en el personaje del sudvietnamita Van Troi, quien, unos años antes, trata de minar el puente de Cong-Ly, "en la carretera que va del aeropuerto de Tan Son a Saigón" (2). Por esta carretera debía pasar unos momentos después el Ministro de Defensa norteamericano, Robert McNamara.

Dividida en cinco partes: "los hechos," "las acusaciones," "la guerra," "la entrega," y "los resultados;" la obra se concentra en la trágica odisea de estos dos personajes que contrapuntalmente se superponen en el texto, presentando dos aspectos de un mismo episodio sangriento, la guerra de Viet-Nam.

Así que por un lado tenemos el desarrollo de la involucreción norteamericana en el "conflicto" de Indochina:

Actor 1: 1962
La intervención americana
en el Sureste Asiático
adquiere una forma
directa y militar

Conflicto documentado por medio de textos - las palabras del mismo McNamara - que nuestro autor inserta en la obra poniendo en evidencia las contradicciones inmanentes de la postura "democrática" de los Estados Unidos:

Nos encontramos comprometidos en un conflicto con el Viet-Nam del Norte y sus aliados de Viet-Nam del Sur, por defender el principio de que los

cambios políticos no deben ser impuestos por la violencia dirigida desde el exterior ni por la fuerza militar. (14)

Posición que se hace más clara a medida que se suceden los acontecimientos hasta que por medio de otro documento, de la misma procedencia (McNamara), va quedando al descubierto el verdadero propósito detrás de la intervención:

Durante muchos años hemos soportado una gran parte del peso de la paz y la seguridad del mundo, ayudando a los pueblos subdesarrollados pero no debemos olvidar nunca que de todos los pueblos de la tierra somos nosotros los que más tenemos que perder. (22)

Para evitar esta pérdida se llega a extremos inauditos, como el mismo Frank confiesa:

Hemos arrojado sobre Viet-Nam
dos toneladas de bombas
por kilómetro cuadrado
y una tonelada
por cada 40 habitantes ... (46)

Este exceso de violencia, no se limitó al punto geográfico designado por el Pentágono sino que regresó con los veteranos, integrándose a la vida diaria de estos ex-combatientes.¹⁶ La historia de Frank Kulak es un buen ejemplo de ello.

Por el otro lado, a través de la historia de la familia de Van Troi, Buenaventura inserta su propia versión del Discurso sobre Viet-Nam, narrado en parte por los parientes

16

Este tema ya ha sido tratado con bastante acierto por dramaturgos y cineastas norteamericanos. Entre los dramaturgos tenemos, por ejemplo, a Megan Terry con Viet Rock y a Emily Mann con Still Life, New Plays USA (Nueva York: Theatre Communications Group, 1982).

del héroe y por dos coros: uno integrado por tres marines muertos en acción en "la Navidad del 63" y otro por vietnamitas.

De esta manera nuestro autor, al igual que Weiss en sus obras, nos presenta de la forma más factual e inmediata posible los datos más importantes de la historia de Vietnam, en un esfuerzo por desmontar las patrañas informativas oficialistas y ofrecer una visión, un tanto condensada por cierto, del conflicto desde el punto de vista de las víctimas. La historia parte de la era pre-cristiana:

Marine 3o.: 200 años antes de Cristo
llegaron aquí los ejércitos chinos.
Frank: Las hermanas Trung
organizaron las primeras guerrillas
y no se entregaron
se suicidaron
ante el enemigo.

pasando por el medioevo:

Frank y coro
de marines: Hace 676 años
el guerrillero Nguyen Hué
empujó a los chinos
hacia el río Rojo
y tomó Hanoi
.....
Cien años de guerra de guerrillas
dirigida por un grupo invisible
llamado el Viet-Minh! (14)

hasta llegar al presente siglo:

Madre Troi: Me casé con el padre de Troi
en 1906
Una época en que sembrábamos
la rebelión más abajo del arroz,
en lo más hondo,
donde viven nuestros antepasados
allí enterrábamos la semilla
de la rebelión
que se riega con sangre.

.....
Mi padre pertenecía a una organiza-
ción secreta, el Fuc Quoc.
Luchaban contra el invasor francés

.....
Cuando nace Troi
se derrumba la dominación francesa
en Indochina,
entran los invasores japoneses.

y a la situación de Viet-Nam después de la segunda guerra mundial:

Madre Troi: En el Norte
nuestro gobierno popular
entregó las fábricas a los obreros
y la tierra a los campesinos. (4)

Mientras que en el Sur regia Ngô Dinh Diem puesto, y eventualmente depuesto, por Estados Unidos:

Coro
Vietnamita: Pertenecía a una familia de manda-
rines como el emperador Lao-Dai.
Marine lo.: Y tenía una corte de generales
que no se movían de sus palacios
sino para las fiestas de los embaja-
dores.
Frank: Ngô Dinh Diem
Había sido espía de los japoneses
y la CIA lo sabía.
1er. Corista
vietnamita: La misma CIA organizó
el complot militar
que lo derribó... (19)

Esta es la situación del pueblo vietnamita, en general,
al comenzar el conflicto bélico con Estados Unidos, como
bien enfatiza nuestro autor al resumir la lamentable histo-
ria de este pueblo:

Nuestros antepasados pelearon contra los chinos
nuestros abuelos pelearon contra los franceses
nuestros padres contra los japoneses.
Somos una familia vietnamita
común y corriente.
La guerra es nuestro pan cotidiano. (32)

Sin embargo, Buenaventura, como ya hemos señalado en más de una ocasión, evita el polarizar las dos vertientes irreconciliables que componen la obra, al "mecanizar" el elemento humano empleado por la fuerza invasora. Un piloto norteamericano cae en el campo enemigo y es interrogado por un vietnamita:

Actor 1o.: La mayoría de las bajas
son de la población civil.
Los Viet-Congs
saben protegerse
contra los bombardeos.
Lo único que consiguen
es que la población civil
se vuelva contra ustedes...
Piloto: Eso es un problema técnico.
Actor 1o.: Y usted no es un técnico?
Piloto: Soy técnico en bombardear
los que planean la guerra
son otros. (39)

Los cambios en la obra de una versión a la otra, o sea de ¹⁷ Seis horas a La encrucijada, son mínimos. La única diferencia consiste en la actitud de los personajes, sobre todo Van Troi, quien desde un principio en La encrucijada ve claramente su situación, tomando conciencia de su posición desventajosa. Esto no ocurre en Seis horas.

Veamos cómo Van Troi describe su trabajo en la primera versión:

He manejado, en Saigón, un cyclopousse.
Me gustaba arrastrar a los turistas
pedaleando en las calles de Saigón.

En La encrucijada agrega el personaje:

17

E. Buenaventura, La encrucijada. Manuscrito, sin publicar, 1982. Archivo del TEC.

Después aprendí quienes eran
los turistas:
Oficiales del ejército invasor,
empleados de las compañías norteamericanas
torturadores de mis camaradas,
traficantes de drogas y mujeres,
agentes de la CIA. (3)

La obra termina con un apoteósico himno a la memoria de Van Troi, que en la época en que se estrenó debió causar más efecto que cualquier himno nacional, llamando a la solidaridad a las gentes de todos los pueblos del mundo, víctimas de guerras injustas e irracionales como la presente:

Actor 1o.: Una pequeña unidad
de guerrilleros de Angola ...
Todos: ¡Se llamó desde entonces
la patrulla Van Troi!
Actor: Un grupo de soldados americanos
Todos: ¡Rindió homenaje a Troi
en Fort Hood!
Fueron condenados a 10 meses
de prisión.
Actor: Una brigada
de la quinta zafra azucarera
en Cuba ...
Todos: ¡Se llamó la brigada
Van Troi! ... (47)

No hay duda que Seis horas fue una obra coyuntural, una respuesta concreta a ciertas presiones históricas del momento que estaba viviendo el mundo y las cuales ni Buenaventura ni el TEC podían eludir fácilmente. Por otra parte, la pieza es de suma importancia en el desarrollo de la metodología del grupo pues es una de las primeras en cuyo proceso del montaje participaron los actores por medio de las improvisaciones que proporcionaron cambios sustanciales en el texto hasta su faceta más avanzada. Esta organicidad funcional, propia de las obras elaboradas colectivamente,

parece haberse translucido en la obra una vez representada ante un público. Según Arcila:

Con las Seis horas, el TEC instaló en el escenario un espectáculo que era una estructura abierta donde cada elemento cumplía funciones múltiples y siempre renovables, funciones que se ampliaban o reducían en armonía con la historia y los conflictos de la misma. Fábula abierta que una vez alcanzado un nivel de estructuración anunciaba su desorganización y colocaba en primer plano los elementos del nuevo proceso de estructuración.
(121)

En cuanto al teatro-documento, formará parte importante del bagaje teatral de nuestro autor en esta etapa, volviendo a surgir en obras como Soldados y La denuncia.

IV. Periodo Nacional: la búsqueda de la identidad cultural
a través de la historia

1. Los papeles del infierno o la sistematización de la
violencia

1.1 Introducción. La autopsia o la dualidad del
opresor/oprimido en un mismo individuo

"No hay un documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie."¹ Una de las frases más citadas del crítico alemán Walter Benjamin nos sirve ejemplarmente de introducción al análisis de estas obras, por cuanto los papeles son un verdadero "documento" de barbarie, de una específica barbarie conocida como la "violencia" en Colombia. En este sentido el nombre que se le ha dado a la obra en la versión inglesa, Documents from Hell, realza la verdadera naturaleza de la misma: la transfiguración artística del dolor humano, causado por el hombre mismo, y experimentado a través de diferentes personajes en diversas situaciones, en un verdadero esfuerzo por reconstruir penosamente la conciencia colectiva de un pueblo. Los papeles son, pues, un gran mural histórico en el que Buenaventura condensa la multiplicidad de lo real--de la violencia--en varios episodios concretos.

La colección consta de nueve obras en un acto, La

¹ Walter Benjamin, Illuminations: Essays and Reflections, trad. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1973) 258.

²
audiencia,
⁶
³
La autopsia,
⁷
⁴
El entierro,
⁸
⁵
La maestra,
⁹
¹⁰
La
requisa,
El sueño,
La tortura,
La orgia y El menú.

Cada una revela una faceta, un aspecto del verdadero terrorismo estatal al que fue sometido una gran parte del pueblo colombiano a partir de 1948 hasta aproximadamente 1957.

²
E. Buenaventura, La audiencia, Tramoya 15 (1979); Teatro (Bogotá: Colcultura. 1978) y Teatro (La Habana: Casa de las Américas, 1980). Usaremos el texto de esta última edición para nuestro estudio.

³
E. Buenaventura, La autopsia, Revista Casa de la Cultura (Junio-julio-agosto 1968); Letras Nacionales 32/33 (1977); Teatro (Bogotá, 1977) y Teatro (La Habana, 1980). Todas nuestras citas serán de esta última edición.

⁴
E. Buenaventura, El entierro, Razón y Fábula. Revista de la Universidad de los Andes, Bogotá (1968) y Primer Acto 145 (1972). Usaremos en este estudio un manuscrito mimeografiado del archivo del TEC.

⁵
E. Buenaventura, La maestra, se encuentra en Revista Casa de la Cultura (1968); Cuadernos de Teatro 3 y 4, Publicación de la Corporación Colombiana de Teatro, (s.f.); Primer Acto 183 (1980), Teatro (Bogotá, 1977) y Teatro (La Habana, 1980). Todas las citas serán de esta última edición.

⁶
E. Buenaventura, La requisa, Primer Acto 145 (1972); Revista Eco (1975); Teatro (Bogotá, 1977) y Tramoya 15 (1979). Todas las citas serán de esta última edición.

⁷
E. Buenaventura, El sueño, Primer Acto 145 (1972). Las citas de este texto serán de esta edición.

⁸
E. Buenaventura, La tortura, Primer Acto 145 (1972); Tramoya 15 (1979); y Teatro (La Habana, 1980). Todas las citas serán de esta última publicación. En inglés se tradujo como The Twisted State, The Drama Review 14.2 (1970).

⁹
E. Buenaventura, La orgia, Revista Casa de la Cultura (1968); Primer Acto 145 (1972); Teatro (La Habana, 1980) y Teatro latinoamericano en un acto. Col. Honda (La Habana: Casa de las Américas, 1987). Utilizaremos en este estudio la versión publicada en la colección de La Habana, 1980. Se tradujo al inglés como The Orgy y está publicada en Modern One-Act Plays from Latin America. Ed. by Johannes Wilbert et al. (Los Angeles: University of Calif Press, 1974).

Las obras se estrenaron en 1968. Con ellas intervino el TEC en el Festival Nacional de Teatro en Bogotá llevándose varios galardones, entre ellos "al mejor grupo con obra nacional." Desde entonces se sumaron al repertorio del TEC, con la excepción de El menú, que nunca llegó a ser representada por el grupo. Esta obra se estrenó en 1970 por el elenco de la Casa de la Cultura. A partir de 1976, La orgia adquiere vida propia y se desprende del resto de Los papeles, manteniéndose en repertorio hasta nuestros días y modificándose con nuevas versiones.

Los papeles, como bien anotó su autor, representaron un cambio notorio en la temática explorada hasta entonces y en su manera de enfocarla:

Con los papeles del infierno huyo por primera vez de una autorepresión: la de ajustarme a determinados modelos y cánones, la de hacer una obra histórica, la de utilizar una técnica... todo esto se viene al suelo con esta pieza. En aquella soy muy libre. Coexisten allí elementos del teatro tradicional, del teatro del absurdo, con elementos del teatro brechtiano. Pero hay una unidad en cuanto a dos cosas: el hambre y el miedo. Son a la vez dos temas y dos técnicas.¹¹

De los elementos mencionados por Buenaventura, el brechtiano es el más notorio para empezar, pues no podemos

10

E. Buenaventura, El Menú, Conjunto III.¹⁰ (1968); Pipirijaina 1 (1974); Teatro actual latinoamericano. Ed. Carlos Solórzano (México: Ediciones de Andrea, 1972) y Teatro (La Habana, 1980). Todas las citas serán de esta última edición.

11

E. Buenaventura, entrevista de José Monleón, América Latina: Teatro y Revolución (Caracas: Monte Avila, 1976) 101.

dejar de encontrar ciertas similitudes con la colección de obras cortas en un acto del autor alemán, Terror y miseria del Tercer Reich (1938). Inspiradas también en personajes de la vida real en una época definida--el surgimiento del fascismo en Alemania--las obras, al tiempo que denuncian una "historia oficial," un estado de guerra, de "terror capitalista" que hace víctimas a sus ciudadanos, acusan al individuo indirectamente por aceptar, y perpetuar, ese estado de represión, como bien señala Bernard Dort:

Les contradictions ne nous sont pas seulement extérieures: elles sont enracinées en nous-mêmes. Nous ne sommes pas que les victimes de la Terreur capitaliste: c'est nous qui la faisons, ou plutôt, elle se fait à travers nous. (Lecture de Brecht 125).

Este es probablemente uno de los puntos claves de los papeles de Buenaventura que permea todas las piezas y que el mismo autor ha elaborado en otros escritos. En su ensayo Teatro y cultura, nos dice, por ejemplo:

Hay que dividir el explotado dentro de él mismo mostrándole cómo, a nivel de hábitos, de condicionamientos, de moral, a nivel de compartimento, sigue teniendo adentro el explotador contra el cual lucha. Y al explotador que todas las formas caritativas de aplacar su conciencia o de aplacar la ira de los explotados, no van a durar mucho tiempo porque descansan sobre una base radicalmente falsa.

Quizás el mejor ejemplo de esta dualidad inevitable del opresor/oprimido en una misma persona lo encontraremos en La autopsia. Un médico que se ve obligado a trabajar para el sistema, firmando actas de defunción falsas, se encuentra en la disyuntiva de tener que hacer la autopsia de su propio

hijo, haciendo pasar por accidente lo que fue un vil asesinado.

La mujer: Podrías no ir. No te pueden obligar.

El doctor: Sería darle la razón a él, ¿entiendes? Tengo que demostrar que no aprobaba sus ideas. Esas malditas ideas que tienen la culpa de todo.

La mujer: Para él existían otras cosas. Muchas cosas.

El doctor: ¿Apruebas esas ideas, Ana?

La mujer: No. Estoy hablando de él. No puedes negar que era bueno (Llora)

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. (Pausa) Ana, no vuelvas a empezar. No podré aguantar si vuelves a empezar. (146-7)

A la tragedia de la muerte del hijo se oponen las nimiedades de la vida diaria, encarnadas aquí en la falta de un botón, motivo recurrente que se convierte de pronto en el centro de la atención de los esposos. Este desplazamiento freudiano, sin duda, les permite un escape de la enajenante vida a la que están sometidos:

La mujer: Era un buen muchacho. Si sus ideas entraron en él, fue justamente porque era un buen muchacho.

El doctor: Hace mes y medio que le falta un botón a este saco y te lo he dicho por lo menos diez veces. ¿Cómo querías salvar a tu hijo de las ideas diabólicas si ni siquiera te fijas en los botones del saco de tu marido? (142-43)

Al final, el botón, la preocupación por guardar las apariencias, parece llenar el vacío que dejara la muerte del hijo aunque el último gesto de la mujer delata la falsedad de la situación que ambos manifiestan aceptar:

El doctor: Voy a arreglar el entierro.

La mujer: La corbata.

El doctor: (Se arregla la corbata) Ana, ¿se darán cuenta del botón?

La mujer: Es casi igual. Tendrían que fijarse mucho.
El doctor: La gente se fija, Ana.
La mujer: Cuando regreses te lo cambio. Voy a buscar uno igual.
(El doctor besa a su mujer y sale. La mujer se sienta, hunde la cara en las manos). (150)

En un mundo en el que la lucha de clases empieza a definirse como tal, como es el momento histórico que nos ocupa aquí, en el que tiene "prioridad la opresión sobre la explotación;" la lucha a muerte entre los grupos antagónicos se convierte en el motivo de la historia. Es lo que se ha llamado la dialéctica de la violencia, que ha ocupado a filósofos e historiadores por igual. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, en su Critica de la razón dialéctica, señala como ésta, en un mundo de escasez y de lucha de clases, se identifica "en último análisis con la lucha, esto es, con la violencia," con el devenir de la praxis histórica.¹² Y la violencia, como bien dice Ariel Dorfman, ha sido el problema fundamental de la América Latina, lo que se refleja "en cada página escrita en nuestro continente:"

Lo esencial, entonces, no es comprobar el indiscutible peso de la temática de la violencia en nuestra realidad factual y literaria, sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias, y profundamente humanas, que esa temática presenta: mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o

12

Jean-Paul Sartre, Critique de la raison dialectique, 1960. Citado por Raymond Aron, Historia y dialéctica de la violencia (Caracas: Monte Avila Editores, 1975) 186.

inmediato con los demás.

Colombia particularmente, uno de los países más azotados por la violencia a lo largo de su historia, posee un amplio repertorio sobre el tema en todos los géneros literarios de su producción artística. Debemos, no obstante, limitar la reseña de esta producción a la específica "violencia" a la que nos referimos aquí, o sea, al enfrentamiento armado de los dos partidos tradicionales--el liberal y el conservador--que produjo un derrumbe parcial del Estado en la década de los 50, alcanzando un alto potencial de violencia en todo el país.¹⁴

Sin embargo, para entender la complejidad del proceso por el que atravesaba la nación en este momento creemos pertinente señalar el origen de los conflictos que contemplamos aquí.

El sistema bipartidista colombiano se inicia prácticamente al finalizar las Guerras de Independencia. Aunque no empieza con Bolívar y Santander, como ha sido la creencia local,¹⁵ sino específicamente con Ezequiel Rojas quien en

13

Ariel Dorfman, Imaginación y violencia en América (Barcelona: Editorial Anagrama, 1972) 9.

14

Paul Oquist, "La violencia y el derrumbe del Estado," Lecturas Dominicales, El Tiempo 11 junio 1978, 10-11. Para un estudio detallado sobre la Violencia ver Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, La violencia en Colombia. 2 tomos. (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980).

15

A. Tirado Mejía, "Colombia: siglo y medio de bipartidismo," Colombia hoy (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1978) 108. Ver también Germán Colmenares, Partidos políticos y clases sociales (Bogotá: Universidad de los Andes, 1968) y Eduardo Santa, Sociología política de Colombia (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1964).

1848 sentó las bases para lo que sería el partido liberal y un año más tarde, con Mariano Ospina Rodríguez y José Eusebio Caro, quienes hicieron otro tanto para el partido conservador. La historia de Colombia ha sido la del desarrollo de este bipartidismo y de sus luchas internas, por alcanzar el poder que han sacudido los dos siglos que lleva el país de vida "democrática."

Desde un principio se alió al partido liberal la naciente burguesía comerciante e industrial y al conservador los latifundistas y la Iglesia Católica. La dirección de ambos partidos, pluriclasistas en su composición, quedó a merced de la clase dirigente. Sus intereses, como es de suponerse, no eran antagónicos realmente, sino que obedecían a impulsos personalistas y de distribución del poder. Para entender el alcance de esta afirmación hay que constatar que, a partir de la segunda o tercera decenia del presente siglo, el Estado se había convertido en "el primer empleador del país" (Tirado 171). El partido que llegaba al poder se apoderaba prácticamente de un codiciado botín, que usaba a su acomodo para manejar no sólo la hacienda propia sino también la ajena. No obstante, para salvaguardarse un poco del ilimitado uso del poder que tal contingencia acarrearía, los líderes de ambos partidos idearon las coaliciones que les garantizaba una distribución más justa de los cargos, lo que hasta cierto punto ha salvado al país del caos más absoluto, especialmente si se tiene en cuenta que la mayoría de estas coaliciones han sido refrendadas por medio de

refriegas y luchas civiles.

La historia de las coaliciones es rica en fechas tomando como punto inicial la coalición del llamado Partido Nacional del conservador Rafael Núñez en 1880 y luego la de 1909, año en que se firmó un acuerdo entre los dirigentes de ambos partidos, conocido con el nombre de Unión Republicana. Según algunos historiadores, este acuerdo dio forma a la "democracia oligárquica" que ha caracterizado la vida política colombiana en el siglo XX.¹⁶ Dicho sea de paso, el dominio absoluto de los dos partidos sobre el pueblo ya se venía dando desde tiempo atrás. Los largos periodos en los que gobernaron un partido o el otro como la llamada República Conservadora (1886-1930) y la subsiguiente República Liberal (1930-46) sirvieron sobre todo para fortalecer el partido de la oposición. Asimismo, se recrudecieron las antiguas diferencias que a pesar de las nuevas, aunque ineficaces, coaliciones, como la llamada Concentración Nacional de 1930 y la Unión Nacional de 1946, al subir de nuevo el partido conservador al poder, llevaron al país a un inevitable enfrentamiento armado a raíz del asesinato del líder liberal Jorge Eliézer Gaitán el 9 de abril de 1948.

Con Gaitán, portavoz del "populismo" en el país durante la hegemonía liberal, y con el primer gobierno reformista de

16

Alexander W. Wilde, "Conversations among Gentlemen: Oligarchical Democracy in Colombia," The Breakdown of Democratic Regimes. Ed. Juan J. Linz and Alfred Stepan. (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978) 34.

Alfonso López Pumarejo (1934-38) específicamente, se había introducido la cuestión de la ideología a la vida política del país (Wilder 45). El partido liberal absorbió sabiamente cualquier connato de lucha popular, diluyéndola con una actitud proteccionista que de paso exacerbó la tolerancia de los conservadores que tildaban a los liberales de ateos y comunistas. A partir de 1948, los conservadores, con Laureano Gómez a la cabeza, imbuido del fascismo europeo al que defendía con vehemencia, y teniendo en su poder las fuerzas del orden--tanto el ejército como la policía estaban prácticamente purgados de liberales-- se lanzaron a la persecución y eliminación del partido liberal. La violencia se esparció por todo el país, especialmente en el campo. Las ciudades ofrecían todavía un refugio para el campesino que prefería esconder su alineamiento político y salvar el pellejo. La resistencia armada de los liberales dio paso, a su vez, a los movimientos de guerrilleros que dominaron la escena rural. La democracia oligárquica había cedido, por fin, al país político que se debatía en un sangriento episodio que costaría 300,000 vidas. En 1954, el teniente coronel conservador Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe de estado, prometiendo reestablecer la paz por medio de una amnistía general. La verdadera intención del que pronto se convirtió en dictador se dejó percibir muy pronto y los guerrilleros, que en su gran mayoría se habían acogido a la amnistía, retomaron las armas, dándole esta vez un cariz de lucha de clases a la revuelta ya generalizada.

Un nuevo golpe de estado, en 1958, propiciado por los líderes de ambos partidos unidos en una nueva coalición, el Frente Nacional, dio fin a la contienda armada. El país regresó, de este modo, a la democracia oligárquica que, después de los intentos corporatistas de Gómez y Rojas Pinilla, parecía la única forma de gobierno viable en ese momento. Democracia descrita por algunos estadistas latinoamericanos, como una "imitación del republicanismo... en el que los puestos públicos iban a ser compartidos [de nuevo] por la oligarquía."

17

La irracionalidad de los odios atávicos entre liberales y conservadores, que tanta sangre le ha costado al país, está debidamente enfatizada por el autor. En La orgia, por ejemplo, al representar para la vieja las glorias pasadas de sus antiguos amantes militares, los mendigos caen siempre en las mismas rencillas:

Mendigo 3: Yo iba a la cabeza de los liberales. Llevaba la bandera roja ondeando, ondeando.

Vieja: Flameando, se dice flameando.

Mendigo 3: Flameando. Allá adelante estaban los desgraciados conservadores ...

Mendigo 2: No empieces a hablar mal de los conservadores: no lo permito, señora. Siempre se aprovecha de las orgias de los 30 para hacer política.

Mendigo 3: Los desgraciados conservadores: los godos infelices...

17

Laurence Whitehead, "International Aspects of Democratization," Transitions from Authoritarian Rule: Comparative Perspectives, Ed. Guillermo O'Donnell, et al. (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1986) 25. Whitehead se refiere específicamente a la Tercera Conferencia del Latin American Secretariat, que tuvo lugar en Santiago, Chile, en mayo de 1958.

Mendigo 2: No lo permito, señora. No lo permito. ¿Quieres perder la otra pierna? (El Mendigo lo. se destornilla de risa) ¿Quieres perder la otra pierna? (Saca una navaja, oprime el botón y la navaja se abre) ¿Quieres tener al otro lado otro palo lleno de gorgojo? (El mendigo 3o. saca una puñalita de la muleta). (168)

En El entierro, como en muchos hogares colombianos, las diferencias dividen las familias en posiciones irreconciliables. Durante el velorio de la Mama Grande, uno de sus hijos relata a su hermano militar, recién llegado, la recepción que le tenía preparada la madre en sus mejores tiempos:

Nicanor: El otro día ... ¿Hara qué...? Quince años tal vez, antes de quedarse así, quieta, tiesa, como suspendida en el tiempo, se atrincheró detrás de la hornilla con la carabina vieja a esperarte.

Coronel: ¿A mí?

Nicanor: Si. "Allí viene ese hijodeputa de Belarmino!" gritaba: "Allí viene al frente de sus liberales, de sus ateos, de sus masones, de sus radicales, de los negros, de los zambos, de la chusma! ¡Acércate hijo bastardo, renegado, maldecido! ¡Acércate bandolero que vas contra la patria, contra Dios, contra la propiedad! Contra tu propia herencia!" Y ¡Pum! ¡Disparó! (7)

La literatura sobre la violencia, especialmente la narrativa, ha sido prolífica y ya hay proyectos concretos dirigidos a su estudio y clasificación.¹⁸

En el teatro se pueden constatar dos momentos en la

18

Nos referimos a los proyectos mencionados por el padre Marino Troncoso, jefe del departamento de literatura de la Universidad Javeriana, en su ponencia: "Una tipología de la novela de la Violencia," durante el IV Congreso de la Asociación de Colombianistas. Cornell University, Ithaca, N.Y. 25 abril 1987. Según el padre Troncoso, una primera división agrupa la novela en la violencia a partir de la

producción de las obras sobre la Violencia. El primero que cubre la década de los 50 y está representado sobre todo por las obras de Luis Enrique Osorio (1896-1966): Nube de abril (1948), Toque de queda (1948), Ahí sos camisón rosao (1949), Si, mi teniente (1953) y Pájaros grises (1961), entre ellas.

Son estas obras, en su mayoría, de corte naturalista en las que el autor utiliza la forma saineteril para endulzar la intención, en apariencia, contestataria de las mismas. Pues, a pesar de que las situaciones y personajes están confeccionados de manera que apuntan hacia un didactismo, a veces demasiado obvio, en aras de una "regeneración nacional" de tipo "humanista;" no asoma para nada la cuestión social, ni las diferencias de clase. En realidad, los dardos más afilados de su cosecha se los reservó a los "políticos" y a su miopía histórica, a los que consideraba

publicación en 1951 de El 9 de abril de Pedro Gómez Correa hasta 1959. Es "una literatura de la agonía, para-literatura y no verdadera literatura de la violencia," basada casi toda en testimonios de testigos oculares de los sucesos. A partir de 1959 aparece una nueva literatura de la violencia pero ya con una violencia "diferente narrada desde el interior de una conciencia, superando el maniqueísmo de buenos y malos propios de las obras anteriores." La perspectiva ya había cambiado debido en gran parte a una toma de conciencia y a un mayor interés por indagar en los sucesos históricos, la causa y los efectos de tan nefasta época. Este segundo movimiento llega hasta nuestros días teniendo quizás sus momentos cumbres en las novelas La mala hora (1961) de Gabriel García Márquez y El día señalado (1961) de Manuel Mejía Vallejo.

Para un estudio sobre el tema ver Gerardo Suárez Rondón, La novela sobre la violencia (Bogotá: Ediciones Luis F. Serrano, 1966).

poco más o menos un lastre nacional. En 1943, escribe:

Nuestros políticos de tipo corriente no alcanzan a dominar sino el panorama de sus respectivos departamentos, y a veces sólo el de su parroquia. Y en lo que se refiere al dominio del tiempo, a la visión a distancia, después de la próxima elección no ven sino tinieblas.¹⁹

La segunda promoción de dramaturgos de la Violencia empieza a producir a partir de los 60 con obras como Remington 22 (1961) de Gustavo Andrade Rivera, El hombre de paja (1964) de Fanny Buitrago y El culpable (1966) de Sofia de Moreno.

En el campo de la creación colectiva, este tema ha originado uno de los ciclos de obras históricas más ricos que se ha dado, siendo quizás las más importantes: la creación colectiva del grupo La Mama, El abejón mono (1970), dirigida por Eddy Armando, y Guadalupe años sin cuenta (1970), del grupo La Candelaria. La primera se basa en reportajes y textos del escritor Arturo Alape "sobre las luchas campesinas comunistas" durante la Violencia. Arcila nos comenta sobre la misma:

La pieza establece el primer intento de llevar a la escena el universo espiritual del guerrillero, que a la posesión de una sabiduría cristalizada en el intercambio milenario de los hombres con la tierra une la guía de un pensamiento revolucionario. (150)

Y la segunda, en la que también intervienen reportajes

19

Luis E. Osorio, "J. A. Osorio Lizarazo," Novelas y crónicas de J. A. Osorio Lizarazo (Bogotá: Colcultura, 1978) 682. Sobre la obra de Luis E. Osorio ver Ernesto M. Barrera, Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio (Madrid: Plaza Mayor, 1973).

hechos por Arturo Alape en los Llanos, se basa en la vida del guerrillero liberal Guadalupe Salcedo, que operó en la región oriental de Colombia, departamento del Meta. Salcedo vino a morir en 1953 balaceado en las calles de la capital, después de haberse acogido a la amnistia general, victima de una emboscada de la policia.

1.2 La maestra, El sueño, La reguisa y El entierro: el personaje frente a la violencia

Usando los parámetros utilizados por Dorfman en su estudio sobre la violencia, o sea dependiendo de la actitud de los personajes frente a la misma, se pueden dividir Los papeles del infierno en dos grupos.²⁰ El primero presenta al hombre en forma pasiva ante la violencia. El es victima de las circunstancias históricas que lo tienen atrapado y aunque no acepta los golpes dirigidos a él, específicamente por el desencadenamiento de las fuerzas sociales que lo han destinado al sacrificio, no opone ninguna resistencia abiertamente. El segundo grupo presenta un cambio de dirección. Los personajes son activos, responden agresivamente ante la

20

Ha habido otros intentos de clasificación de las obras. P. Wallace, por ejemplo, las divide en tres momentos que representan la "evolución" de la violencia. A saber, una primera etapa en la que el autor muestra "los efectos de la violencia sobre el pueblo durante su periodo de vigencia (La maestra, La autopsia, y La tortura). El segundo periodo es uno "sicológico" ejemplarizado en El sueño. Y el tercero, lo ilustran La orgía y El menú, obras en las que se presenta "el tipo de sociedad que se ha desarrollado como resultado de la violencia en Colombia." (Penny Wallace, "Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno," LATR 9.1 (1975): 40.

violencia por medio de la involucración en movimientos clandestinos de resistencia, o con la violencia misma.

Quizás el personaje que mejor representa la primera modalidad es la protagonista de La maestra. En un pueblo cubierto de barro en el invierno y de polvo rojo en el verano, la maestra, ya muerta, se corporiza mezclándose con los vivos (obligatorias reminiscencias del Pedro Páramo de Juan Rulfo y de Cien años de soledad de García Márquez). La Maestra aparece, al abrirse la obra, en primer plano:

Estoy muerta. Nací aquí en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino... (99).

No esperamos mucho tiempo para saber el motivo de la prematura muerte de la mujer, cuyo entierro se desarrolla al fondo de la escena mientras ella habla:

Sargento: [Interrogando al viejo, padre de la maestra]
¿Por qué no hablas? No es una cosa mía. Yo no tengo nada que ver, no tengo la culpa.
(Grita)¿Ves esta lista? Aquí están todos los caciques y gamonales del gobierno anterior. Hay orden de quitarlos de enmedio para organizar las elecciones.
(Desaparecen el Sargento y el viejo)

La maestra: Y así fue. Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon. Luego el Sargento y los soldados entraron en mi pieza, y uno tras otro, me violaron. Después no volví a comer, ni a beber y me fui muriendo poco a poco.... (103)

En El sueño, los personajes cumplen mecánicamente las órdenes de asesinar a sus compañeros hasta que al final uno de ellos decide quitarse la vida. Uno de los utensilios de tortura que se usa es un "cepo que les queda como un yugo"

(45). Según Wallace, este cepo/yugo simboliza la aceptación de la violencia casi como hecho irremediable:

Through the five scenes Buenaventura has shown the trajectory of the reign of violence... The yoke, then symbolizes the dehumanization brought about by the violence in Colombia. At first the humiliation is forced on the people, but then it is generally accepted. The victims in these situations show no resistance, but rather become over saturated by it, and so immune to it, that they place the yoke upon themselves and willingly submit to violence. (40)

Como ejemplo del segundo grupo tenemos a La reguisa. Es la única obra entre Los papeles que está explícitamente fechada: "1949-1950. Años que muchos no vieron, que otros, los criminales sobre todo, quieren borrar de la historia y sepultarlos en un cómplice olvido. En esos años tiene lugar los sucesos narrados en esta pieza." Desde la presentación de los personajes, sabemos la disposición de los mismos a aceptar o a rechazar el "orden" o, más bien, el "desorden" imperante:

Ella: Yo soy Ella.
El: Yo soy El.
Coro 1o: Nosotros somos los compañeros de El.
Coro 2o: Nosotros somos la familia de Ella.
Uno: Yo soy el encargado de mantener el orden.
Dos: Yo en medio del desorden, colaboro con el orden.
Tres: Yo trabajo para el orden.
Cuatro: Yo estoy a las órdenes de El.
Coro 1o: Nosotros luchábamos contra un orden que mantenía el caos, la violencia y la miseria.
Coro 2o: Nosotros tratábamos de sobrevivir. (67)

El drama de una familia totalmente escindida entre los colaboracionistas y los rebeldes se va trenzando con una radionovela que, como el botón de La autopsia, sirve para desplazar y alienar aún más a los personajes "neutrales,"

atrapados en su circunstancia histórica. Las diferencias irreconciliables de los miembros familiares, poco a poco, van quedando al descubierto, dejando traslucir su nexos con la lucha de clases:

- Hermana: Pero no ganas casi nada. Con esas malditas ideas que te metieron en la cabeza, te echarán de todos los trabajos.
- Padre: ¿Para qué tenías que empeñarte en formar un sindicato? ¿Quién te paga a ti: el patrón o el sindicato?
- Comp. 3o: El patrón puede pagarme una miseria porque no hay sindicatos. ¿Es que no vas a entender nunca? El gobierno destruye los sindicatos a bala y así los patrones pueden explotar a sus anchas.

Como era de esperarse, a El, miembro de una organización revolucionaria, lo agarran y liquidan, en escena, disparándole un tiro en la nuca. Ella termina en la cárcel, después de haber sido hallada en su casa una bomba debajo del piso. Es, sin duda, la obra más didáctica del conjunto y su final lo expresa claramente:

- Todos: Con esta representación queremos ayudar a la lucha, a la organización, a refrescar la memoria rica en heroísmos y salpicada de errores; queremos contribuir a que el fascismo no vuelva. (81)

Los trabajadores que se convierten en la mano represiva del patrón abundan en estas obras. En El entierro, se agudiza más la contradicción del obrero/trabajador, instrumento de opresión, a medida que el cinismo del patrón se hace más evidente:

- Nicanor: No, señor, son de la Mama Grande. Y los bastardos invaden esas tierras. Se imaginan que esa es herencia que les corresponde, pero no pueden mostrar ni un solo título.
- Mayordomo: Los legítimos tampoco.

Nicanor: Los legitimos hacen los titulos. No te olvides de eso, Homero.
 Mayordomo: Pero ya la gente no se resigna.
 Nicanor: Por eso hay que matarlos.
 Mayordomo: Son mis padres, mis hermanos, mis hijos y mis nietos.
 Nicanor: Yo también los quiero mucho. Han sido mis peones. Mójame el pañuelo. Aviva los zahumerios. (10)

Esta obra recoge en si misma elementos de los dos grupos, siendo más una metáfora de la misma Colombia, personificada en la Mama Grande: "Una muñeca enorme suspendida en el aire," inmóvil, agonizante, no se sabe si muerta o viva, pero hedionda con un olor putrefacto que lo invade todo y se siente a "cien kilómetros a la redonda" (2). Y sobre todo es muda. Ya no tiene nada que decirle a sus hijos, legitimos o bastardos, o a su posteridad, como afirma en pocas palabras el Ministro:

Ministro: No hablará más. Caerá en medio del silencio. La conozco.
 Nicanor: Sus últimas palabras serian importantes. Al menos para las generaciones venideras.
 Ministro: ¡Las generaciones venideras que se jodan! (7)

El detalle de la muñeca nos trae a la mente la mencionada obra de Fanny Buitrago, El hombre de paja, en la que un espantapájaros colgaba en medio de la plaza del pueblo amedrentando con su mera presencia a los habitantes del lugar. Para González Cajiao, tanto el espantapájaros como un niña muda que merodea por la plaza, representan "lo insólito, lo incomprensible, pero también puede ser la concreción física del miedo que tiene una población de gente inermes a asumir en la violencia una actitud concreta de aceptación o rechazo frente a situaciones inexplicables, que

nadie puede analizar" (Historia 326). Opinión que asimismo podemos hacer extensible a la gran muñeca meciéndose en el aire, como a uno de los personajes femeninos, alienada mental, que como la muda se desplaza por la escena sin rumbo fijo.

Basada en el cuento Los funerales de la Mama Grande (1962) de García Márquez, que, a su vez, se deriva en parte del relato El gran Burundún-Burundá ha muerto (1952) de Jorge Zalamea, El entierro está cargado de referencias intertextuales de las dos. El motivo del nauseabundo olor y la constante lluvia ya se encontraba presente en el cuento de Zalamea, como veremos en el siguiente párrafo que, de paso, anuncia la llegada de García Márquez:

Sobre la avenida más ancha y más larga del mundo-- 380 metros de los primeros, 116 kms. de lo segundo, para ser exactos--cerniéndose aquel día una incontingente llovizna y se humilló el cielo en sus nubes hasta confundir las fuentes del agua pura con el hollín de las chimeneas y el grasoso mador que exhala el cubil de los hombres.²¹

Igualmente, durante las exequias del tirano desfilan todos los arquetipos que dominan las tres obras: el militar, el político, el representante de la Iglesia, el terrateniente, etc. Al mismo tiempo que se van manifestando los pormenores del estado servilista y de represión en que el caudillo mantuvo siempre a su pueblo. Según Calviño Iglesias: "La fábula ceremonial y la liturgia desmitificadora recorren

21

Jorge Zalamea, El gran Burundún-Burundá ha muerto, Literatura, política y arte, ed. J. G. Cobo Borda (Bogotá: Colcultura, 1978)

la trama [del cuento de Zalamea] en cuanto trasunto de la historia de Colombia desde la época de los 30 y 40" (67). Y más adelante agrega: "El motivo que traspasa medularmente la diegésis es del sentimiento (individual y colectivo) derrotista ante el marasmo de la sociedad colombiana y la cúspide política" (70), sentimiento que comparten los personajes de las otras dos obras.

Sin embargo, el manejo del lenguaje como el de la fábula en Buenaventura se aproxima mucho más a las narraciones de García Márquez que al de su antecesor. En la siguiente escena entre Nicanor y su hermano, el Coronel, la sombra de otro coronel, el Aureliano Buendía de Cien años de soledad, se cruza en el ambiente:

Nicanor: Traéle un pañuelo empapado en agua de colonia. Eso refresca. (Pausa) Tienes el uniforme salpicado de sangre.
Coronel: Desde que me fusilaron los conservadores por primera vez en el 75.
Nicanor: ¡Ah, es cierto! Me había olvidado.
Coronel: La sangre nunca se lava. Aunque esté 100 años bajo la tierra en contacto con las fuentes y manantiales. Por eso yo les fusilé a ellos tres generales en el 79 y ellos me volvieron a fusilar en el 84.
Nicanor: Recuerdo ese fusilamiento. Fue en este mismo sitio. (Señala el fondo) Allá. (6)

1.3 La audiencia, La orgía, La tortura y El menú: Las formas concretas de la violencia

Trabajando de nuevo con las modalidades propuestas por Dorfman para el estudio de la novela hispanoamericana actual, pero que se prestan asimismo para el género dramático, tenemos cuatro formas de violencia. A saber,

- 1) La violencia vertical y social;
- 2) La violencia horizontal e individual;
- 3) La violencia inespacial e interior; y
- 4) La violencia estética, la creación artística como un acto de agresión. (18-19)

En el primer grupo se trata de una violencia, muchas veces inconsciente, dirigida "hacia arriba," en algunas instancias como un acto de liberación aislado o a través de organizaciones políticas. En estos casos, los individuos involucrados casi siempre pagan su audacia con la vida. La reguisa, como vimos, ilustra esta modalidad que también encontramos en La audiencia. Aquí el acusado tras haber sido torturado toda la noche y ante la insistencia del encapuchado juez y su encapuchada corte para que firme su supuesta confesión--que de líder campesino lo convierte en delincuente común porque el país "no necesita otro héroe"--se lanza sobre el juez desenmascarándolo. Acto simbólico y único del acusado, que, de paso, no dice una sola palabra en toda la obra. Al esconderse bajo capuchas, estos representantes de la ley pretenden legalizar su acción, justificándola por medio de conceptos gastados. Oigamos al juez hablando de la defensa que debe adoptar el acusado:

Encapuchado 1o: Yo he sido y soy un defensor incorruptible de la democracia. ¿Qué es lo que importa en última instancia? Estar vivo para seguir luchando por la causa de la libertad. La arrogancia no sirve. Contra el poderoso, el débil ha de usar la astucia. Un crimen pasional, en nuestro medio, da prestigio y una vez libre.... (120)

Además de las imágenes de extrema violencia física (los Encapuchados 6 y 7, oficiales del ejército, abofetean y patean al acusado) se produce la agresión verbal, preñada de amenazas, entre los militares y los representantes del poder judicial.

Encapuchado 4o: ¿Adónde vamos a parar con esa discusión? Señores, ese problema no lo vamos a resolver nosotros. Hay que decidir si la audiencia se lleva a cabo o se pospone... Su Señoría. A usted le corresponde decidir.

Encapuchado 1o: (Refiriéndose a los militares) Mientras esos señores permanezcan en el recinto, no decido nada. Me siento presionado, violentado.

Encapuchado 6o: Tenemos orden de no abandonar el recinto.

Encapuchado 3o: Nosotros nos encargamos del acusado.

Encapuchado 6o: Tenemos órdenes de vigilarlos a ustedes.

Encapuchado 7o: Y las vamos a cumplir. (Se levanta la capucha y enseña una pistola)

Encapuchado 1o: ¡Esto es inadmisible! ¡Llame al señor Ministro por teléfono ahora mismo!

Encapuchado 6o: Llame al Presidente si le da la gana.

Encapuchado 7o: O llame a Dios (Risas).

En un régimen totalitario se hace acopio de todos los atributos del terror como recurso de dominación. Desde el temor a perder el puesto:

Encapuchado 1o: ¿Qué es lo que busca? [habla el juez refiriéndose al fiscal].

Encapuchado 2o: (En secreto) Su puesto, Doctor. Eso es lo que busca. (118)

hasta el temor factual de perder la vida por hablar demasiado. Miedo del que ni siquiera el juez se siente a salvo.

La violencia horizontal o individual representa la lucha entre hombres que están en un mismo nivel social, cuyas vidas han sido infiltradas de tal modo por la violencia que

la agresión forma parte integral de su comportamiento cotidiano. Este tipo de violencia deviene común en un estado represivo en el que el individuo "termina por ser el accidental intermediario entre la violencia que flota en el aire y el objeto contra el cual esa violencia se desata, pasa a ser un apéndice de esos actos, que casi no puede calificar de suyos, como si existiesen más allá de su voluntad..." (Dorfman 35). La orgia ejemplifica mejor que ninguna otra obra este tipo de violencia.

En una casucha de arrabal vive una vieja, que en sus tiempos mejores fuera cotizada meretriz, acompañada por su hijo mudo, al que explota robándole dinero y chantajea moralmente negándole su amor. La Vieja pasa la vida esperando el treinta de todos los meses, fecha en que contrata, por una cantidad irrisoria, a mendigos de la vecindad para "ensayar el juego imposible de reproducir sus mejores épocas,"²² mediante lo que ella llama una orgia. Orgia del "arte y del recuerdo" en la que se "bebe mucho, pero se come con mesura y distinción" (174). Carlos José Reyes introduce la obra de la siguiente manera:

Un grupo de mendigos "representa" los recuerdos, y estos recuerdos son las fuerzas dominantes: la enana que encarna al obispo, el cojo al militar, otro mendigo al político. Las fuerzas son máscaras que la vieja quiere conservar, pero el hambre, la necesidad de la paga y el olor a comida en una olla (epicentro de La orgia) arrebatan las máscaras.

22

Carlos José Reyes, "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo," 11.

ras de las instituciones, dejando ver el transfon-
do del hambre y violencia que contiene. (11)

Es evidente que para la Vieja, quien representa la alta burguesía decadente, el ritual de los treinta afirma un status quo, una estructura jerárquica a la que se afianza aunque de ella no queden sino meros símbolos. Unos trapos viejos que indican el nivel social del individuo que los lleva sin que importe, en realidad, quién esté dentro; hasta unos mendigos pueden dar la medida. La apariencia en esta sociedad anacrónica es lo que cuenta. Por lo demás, los disfraces están usados de forma iconográfica para representar lo que se pretende ser en un doble juego de ilusión y realidad, en el que el espectador forma parte integral del mismo. Para los Mendigos, la violencia dirigida a la Vieja con el fin de apoderarse de la olla resulta en un cambio favorable de situación. La muerte de la Vieja significa la posibilidad de comer. Es, pues, un asesinato también simbólico por el que se elimina la "representación" burguesa con sus convencionalismos y, sobre todo, su reclamo de superioridad intelectual y cultural sobre el pueblo.

De esta forma, el conflicto central de la obra--la lucha de clases--se objetiviza descarnadamente. La tensión entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, en este caso totalmente afectadas por la escasez, se identifican con la dialéctica de la violencia. Por otro lado, desde el inicio de La orgía el sentido popular de la vida, por así decirlo, manifestado en la carencia de todo y en especial de

la comida, está en completa desarmonía con el supuesto idealismo de los antiguos acompañantes de la Vieja, que "eran caballeros de poco comer" (162).

Además, la perspectiva cómica implícita en la irreverencia y la inversión, como, por ejemplo, la Enana representando el papel del obispo, sirve para subrayar aún más la diferencia entre los valores suscritos de los personajes representados y la realidad de los Mendigos cuyas impertinencias pos-rituales comparte el público. No está por demás añadir que estas imitaciones irreverentes destruyen cualquier ilusión mítica, en este caso la visión utópica de la Vieja.

Los diferentes puntos de vista de la acción, la multiplicidad de los niveles de ilusión/realidad, convergen sobre todo a través del lenguaje realista de los Mendigos integrado en la misma acción ritual. Los personajes, en realidad, confrontan constantemente la actuación y los discursos representacionales y no-representacionales. De ahí, por ejemplo, el desequilibrio entre la forma, modelo de oratoria de los políticos clásicos, y el contenido de sus discursos:

Vieja: Jacobo, di tu discurso....

Mendigo 1: Deberíamos comer a gusto en las malditas orgías de los treinta. ¿Por qué no se puede comer?, pregunto yo, señores. ¿Por qué estando allí la comida, tenemos hambre? ¿En qué consiste señoras y señores, este enigma? ¿Quién lo habrá de resolver? Tengo el estómago pegado al espinazo, tenemos un hambre de perros, la comida está a mano y no podemos estirar la mano. Que se nos dé de comer en las orgías de los 30. (Le da tos)

Vieja: Uno de los mejores discursos de uno de los mejores gobernadores en una de las mejores orgías. (176)

En la obra distinguimos por lo menos cuatro niveles de ilusión/realidad: a saber, 1) el de los actores que representan una obra, 2) el de los personajes dentro de la obra que representan otra, el ritual impuesto por la Vieja y sus recuerdos, 3) una vez investidos por su rol, los metapersonajes dentro de la meta-obra transgreden el espacio escénico convirtiéndose, a su vez, en el auditorio del mismo público, y 4) el público, en carne y hueso, al que se dirigen constantemente los personajes. Ahora, todos estos niveles están yuxtapuestos, por medio del diálogo, operándose la transición entre un nivel a otro dentro de una misma acción. No podemos dejar de obviar aquí uno de los momentos brillantes de la misma en el que se encuentran entretnejidos los cuatro niveles mencionados de ilusión/realidad:

Vieja: Querido Jacobo, acomódame la silla. Recoge esa cortina que no veo bien. Dame los binóculos (Mirando al público con unos destartados binóculos que le pasa el mendigo) Mira, allí están. Cada uno con su vidita privada bien cerrada con llave... Han venido a no ver. No quieren ver. Por eso vienen. Si vieran se asustarían. ¿Estarán muertos? No. Allá hay uno que se mueve. Es fulano de tal, lo mantiene fulana de tal que es amante de tal por cual. Mira esa. (Le murmura infinidad de cosas al oído al mendigo. Los dos ríen) Mira la otra. (Le pasa los binóculos. El mendigo mira. Le devuelve los binóculos y le dice una sarta de cosas al oído. Tantas que ahora tose) Viejo puerco de mierda, tose para el otro lado. (Mira con los binóculos) Y aquél, aquél, Oh, aquél. (Le dice cosas al oído al mendigo. Los dos empiezan a reír cada vez más alto....

El juego continúa acelerándose el movimiento de los binóculos, los cuchicheos y las risas de ambos hasta que entra

otro mendigo en escena:

Mendigo 2: Buenas

Vieja: No interrumpas. Estamos en el teatro.
(El mendigo 2o. finge enterarse. Mira al público)

Mendigo 2: ¿Qué están representando?

Vieja: La vida de ellos (Señala al público)

Mendigo 2: ¿Y qué tal?

Vieja: Aburrida. Vistète. Hoy te toca de Pedro. (157)

La orgía es una sátira en la que se combinan lo grotesco, el esperpento, con el carnaval y el ritual. Sucesora de una larga cadena de obras que tienen sus antecedentes más lejanos en las representaciones medievales conocidas como las Fêtes de fous "cuyos fundamentos básicos eran la parodia de la liturgia y el levantamiento satírico de la clase baja al lugar de los poderosos."²³ Más adelante, las ya renacentistas sotties heredaron ese aire irreverente y la misma actitud de invertir el orden de las cosas de los festejantes de las fiestas de los locos. Según la investigadora H. Arden, "the ritualized satire of the sottie can best be understood in terms of the class antagonisms, anxieties, and attitudes it was developed to express" (137). Por lo demás, toda la tradición del teatro popular durante la época medieval, tal como se desarrolló en el viejo continente, fue un traducir "en términos representacionales las formas rituales,"²⁴ o viceversa; o sea, el darle forma ritual a términos representacionales. En cuanto a lo grotesco, el

23

H. Arden, A Study of Satire 19.

24

R. Weimann, Shakespeare and the Popular Tradition 70.

citado crítico Weimann señala:

The grotesque imitation of reality complemented the acting out of biblical myth. As in Breughel and Bosch, blasphemy contrasted with piety, heretical parody with Christian pathos, reverence with irony. (73)

En el siglo XVI, Rabelais fue el depositario y el continuador de esta tradición en sus cuatro libros sobre Pantagruel Rois de Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua y Gargantua, père de Pantagruel, publicados en el lapso de 20 años, de 1532 a 1552. Obras que en nuestro siglo Mikhail Bakhtin ha reevaluado en su trabajo seminal Rabelais y su mundo²⁵. En su esclarecedor estudio, Bakhtin identifica los dos subtextos o sea, el carnaval como institución social y el realismo grotesco como forma literaria,²⁶ siendo este último el receptáculo artístico del primero.

El lingüista ruso identifica el carnaval o el espíritu del carnaval, como atañe a nuestra obra, como el modelo de un mundo que está organizado horizontalmente. Las principales armas de este mundo en su arremetida contra la "cultura" oficial son precisamente la "inversión de jerarquías," como sucede cuando nuestros Mendigos imitan los modales y el comportamiento de las clases altas, y el nivelar todas las formas de expresión por medio del lenguaje y del arte.

La orgía, igual que el carnaval, es una celebración de la

²⁵ Mikhail Bakhtin, Rabelais and His World, trad. Hélène Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968).

²⁶ Katerina Clark y Michael Holquist, Mikhail Bakhtin (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984) 299.

victoria sobre el miedo. Como en cualquier carnaval que se respete, la obra termina con la destrucción del opresor, sea física o simbólica y el consiguiente banquete. Hay una relación directa de la comida con la forma carnavalesca: "la lucha del pueblo contra la naturaleza hostil se celebra con la comida, ya sea al final de la cacería o al concluir la cosecha" (Clark y Holquist 301). El carnaval, por otra parte, permite una "transferencia temporal a un mundo utópico"--el de la Vieja--e introduce un humor negro que le da un "nuevo sentido a las palabras, cosas y conceptos viejos... al librarlos temporalmente de sus nexos semánticos y recrearlos libremente" (Bakhtin, citado por Clark 317), como vimos en el discurso del político.

Otros estudiosos del carnaval han señalado precisamente la risa como un instrumento invaluable para revelar la "relativa debilidad de la estructura social y la facilidad con que se la puede violar," ya sea "en el movimiento hacia arriba, en la forma de pretensión social, o en el movimiento hacia abajo en la forma de 'destronamiento'".²⁷

En el presente siglo se vuelve a encontrar esta doble fórmula del espíritu del carnaval y lo grotesco en los esperpentos de Valle Inclán, autor "trabajado" por Buenaventura por esta misma época, como vimos. El escritor español utiliza una "nueva" forma de realismo en sus "esperpentos"--

27
Michael D. Bristol, Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England (Nueva York: Methuen, 1985) 137.

cuatro en total: Luces de Bohemia (1920), Los cuernos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926) y La hija del capitán (1927)--en los que destaca los aspectos deformes de la realidad a través de unos personajes un tanto mecanizados, pero que conllevan toda las contradicciones de la época que los engendra. Curiosamente para Carlos José Reyes, los personajes de La orgia se acercan a los de Valle-Inclán más por "la mueca que por el gesto" ("Prólogo" 11). Además, el uso que hacen del lenguaje - la frase corta, el giro localista, la mezcla de expresiones cultas interrumpidas por modismos populacheros - y la ironía tan marcada de sus imágenes, son compartidos por los dos autores.

Pero es tal vez el francés Jean Genet con su llamado teatro del absurdo el antecedente más cercano de La orgia, específicamente nos referimos a su obra Las sirvientas, montada por el TEC en 1966, con dirección de Edilberto Gómez y escenografía de Pedro Alcántara.²⁸ En la obra, dos criadas representan un ritual imitando a la Señora. De repente, "su acto de veneración se convierte en un acto criminal, con el último crimen como una forma de canonización,"²⁹ al aceptar una de las criadas la muerte, se podría decir de forma casi desafiante, que le tenían reservada a la Señora.

²⁸
Este nombre le da el TEC a la obra Les bonnes de Jean Genet que generalmente ha sido traducida al español como Las criadas.

²⁹
Christopher Innes, Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde (Londres: Cambridge University Press, 1981) 156.

Es curiosa la referencia puesto que en una versión posterior de La orgia,³⁰ la obra termina con la canonización de la Vieja por los vecinos del barrio. Deificación que está muy de acuerdo, por lo demás, con el tratamiento que tradicionalmente se le ha dado en la América Latina a las figuras del poder que mueren en pleno uso del mismo, y que³¹ como el resto de la obra cobra visos de liturgia macabra.

De toda la producción dramática de nuestro autor, La orgia es, sin duda, una de las obras más logradas de su cosecha y probablemente la que más producciones ha tenido. En pocas ocasiones, antes o después, logra Buenaventura de manera tan eficaz conjugar los diferentes niveles de la representación con el ritual de forma ceremonial y la traducción de una realidad que asoma, con grandes dosis de ironía, a través del enunciado.

Volviendo a las demás formas de violencia, estipuladas antes, tenemos un tercer grupo que representa la violencia inespecial e interior. Esta clase de violencia se busca "en las ambiguas raíces de la interioridad" (Dorfman 23). El personaje es visto desde dentro, siguiendo el proceso interior, sobre todo el de los que hacen uso de la violencia para darle continuidad a un estado represivo. Son, estos

30

Presentada durante el Festival Latino de Nueva York, agosto de 1982.

31

Para algunos críticos "la obra es casi una antítesis de la misa," Patricia González, "El Evangelio, la evangelización y el teatro: el Nuevo Teatro Colombiano." Conjunto 61/62 (1984): 49.

personajes, en cierto modo, las metonimias del paradigma cuya irracionalidad se hace evidente a medida que su propia enajenación sale a flote. Pero también el caso contrario se contempla aquí, el de los que permanecen inactivos, indecisos, ante la violencia hasta que ésta finalmente se los lleva por delante.

La pieza más adecuada para ilustrar este punto es La tortura. Un Verdugo y su Mujer comparten una cena. Desde el principio la sombra de una amenaza se cierne en el ambiente por el tono inquisitivo del marido:

El verdugo: Confiesa simplemente cuántos pares de medias gastas al día. Confiesa eso sin evasivas.

La mujer: Gasto las que cualquier señora. Si quieres ando sin medias. No van a hablar mal de mí sino de ti.

El verdugo: No le des vueltas. ¡Confiesa! (105)

La incomunicación entre la pareja se hace más aguda a cada momento como constatamos en el diálogo que más bien parece un monólogo a dos voces:

La mujer: Si salieras un poco más conmigo, podríamos repetir la luna de miel.

El verdugo: Pero a mí me entregan un tipo para hacerlo hablar.

La mujer: Al fin y al cabo no llevamos tanto tiempo de casados.

El verdugo: Y yo tengo que hacerlo hablar. ¿Sabes lo que es eso? Tengo que hacerlo hablar.

La mujer: ¿Es que no te gusta?

El verdugo: Si el tipo habla, quedo todo loco. No sé qué hacer. Habla... habla.. y yo le digo que hable. Y él habla y habla, y yo le digo que hable y él habla y habla...(107)

El trágico final es absolutamente predecible. El Verdugo ya ha convertido su oficio en algo mecánico. Según sus congéneres parecía estar acostumbrado, pues "aguantaba cua-

tro y cinco sesiones y quedaba tan fresco: Salía diciendo chistes" (110). Sin embargo, en un momento dado cede el piso bajo sus pies, y creyendo ver en los ojos de su mujer los de su última víctima, desplaza el escenario de su ignominiosa tarea a su propio hogar, y termina sacándole los ojos al tiempo que repite: " Por qué no confieras? Habla, habla!" (109). La violencia no conoce límites y sus efectos son absolutamente reversibles.

La cuarta y última forma de violencia es el "acto estético" mismo como "una protesta contra un mundo que trata de negar esa violencia, esperando tal vez que en el bombardeo de bofetadas lingüísticas, alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma" (Dorfman 41). Ninguna obra más apropiada que El menú para graficar esta última modalidad. Es un verdadero acto de agresión contra el espectador en todo sentido. Ya la "Canción de la muñeca" con la que abre la obra, lo anuncia:

A la muñeca le falta
la cabeza,
¡Pobrecita la muñeca!
sin manitas
sin patitas
sin cabeza
¡Pobrecita!
¡Pobrecita!
¡Pobrecita! (182)

Para empezar, los personajes son deformes o lisiados. De los mendigos, uno es ciego y otro, el del carrito, no tiene miembros inferiores. Uno de los criados es mudo y lleva una chaqueta salpicada de sangre. Las cinco señoritas, además de estar visiblemente borrachas, se distinguen por sus defectos

físicos; a saber, la Enana, la Gorda, la Mujer-Hombre, la Manca y la Tuerta. Aspecto que, de paso, ya ha sido comentado por otros críticos.³² Aunado esto a las crueles y absurdas burlas que se hacen entre ellos respecto a sus defectos físicos.

El del carrito: ¡Si no fuera por la comida me metería la solemnidad por el culo!

El ciego: No eres más que una boca y un culo con brazos.

El del carrito: No me desafíes, tinieblas, no me desafíes. (184)

Abundan las "bofetadas lingüísticas" y la acción se torna realmente violenta en numerosas ocasiones, en tal medida que es a veces absolutamente gratuita, una violencia que se respira en el aire. El Criado 1o., por ejemplo, "sin apurarse" se le acerca al Criado 2o. y "le da una bofetada" sin ninguna razón. El Cocinero maltrata igualmente al Pinche, "lo zarandea," y "lo pateo en el trasero" (192). Hay dos matones en escena que "por momentos se tornan siniestros" (185). En un momento dado agarran a un fotógrafo que anda tomando fotos, del público y del acontecimiento que se lleva a cabo en escena por igual, y le "arrebatan los aparatos, lo inmovilizan y lo golpean por turnos, luego arrojan el cuerpo a la parte trasera donde lo recoge el criado 2o. y lo lleva a la cocina" (203). Los mendigos se golpean entre sí y el Candidato desde que entra en escena es recibido por

32

Nora Eildelberg, "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas," LATR 13/1 (1979): 33.

el Secretario, "sacudiéndole brutalmente la mano." Luego, "lo arregla rápidamente, zarandeándolo con disimulada violencia..." (229). Al final los mendigos lo cogen por su cuenta:

Caen sobre el candidato y en un instante saltan los cojines y las ropas por el aire, el candidato queda en el suelo reducido a una masa oscura, encogido sobre sí mismo. (251)

Pero no sólo las escenas violentas agreden al público, hay otras verdaderamente grotescas que, como bien indica N. Eidelberg, nos traen a la mente el humor negro de un Fellini o el Buñuel de Los olvidados y Viridiana. El Candidato es llevado entre todos al centro del escenario para que diga un discurso y lo que hace es "inclinarse para vomitar," dos veces.

Como ya se ha podido traslucir, la trama de la obra se centra en un banquete dado anualmente por el Circulo, del cual las "señoritas" son dueñas, para "lanzar" a alguien a la fama, este año le tocó al Candidato. En estos banquetes se trae a una "representación simbólica de pordioseros," a los que se desinfecta rutinariamente en escena, para que así la gente "pueda olvidar esas cosas el resto del año" (198).

Las similitudes con La orgía saltan a la vista. Por un lado continúa la tradición carnalesca iniciada en aquella con su libre juego con lo sagrado, como veremos. Por el otro nos presenta un ambiente de feria, de circo.

Los mendigos, después del ritual de la limpieza, quedan todos disfrazados pues las ropas que les dan "les quedan

grandes de modo que, sin darse cuenta, son convertidos prácticamente en unas especies de payasos, pues los zapatos tampoco les quedan, ni mucho menos, a la medida" (203). En realidad desde un principio se establece esta relación:

El Fakir: ¡Fuera! Las señoritas escogieron
cuatro payasos.
La Iniciada: El escogió doce apóstoles.
El ciego: ¡Más respeto! ¡No es un circo es un
acto solemne! (184)

El sentimiento anti-religioso popular también se hace presente al trazar el autor un paralelismo entre la última cena/el sacrificio de la eucaristía con este banquete grotesco. Los mendigos cantan un "distorsionado canto gregoriano mientras que el metre llena, al mismo tiempo, las copas de las señoritas que las alzan como cálices. Empieza el apoteosis que es, al mismo tiempo, el sacrificio del Candidato. La Mujer-Hombre hace sonar la campanilla acompañando los gestos como en la misa" (232).

Por otra parte, como en La orgía, las referencias constantes a la realidad le dan una dimensión metateatral acercándolo, sin duda, al drama social del que se deriva la obra. Según el antropólogo Victor Turner:

The stage drama (beyond its mere entertainment function) is a metacommentary on the major social dramas of its social context. Also, its message and rhetoric feed back into the latent processual structure of the social drama and partly account for its ready ritualization. 33

33

Victor Turner, "Are there Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?," On the Edge of the Bush (Anthropology as Experience) (Tucson, Univ. of Arizona Press, 1985): 301.

En este caso el ritual organizado estrictamente según las reglas del Círculo (léase la Alta Burguesía) y supervisado por el Secretario, está dirigido a "educar" al Candidato. Este debe personificar, como bien señala Buenaventura al principio de la obra en las ricas acotaciones que realmente constituyen un metatexto, "algo así como la doble forma de ser de los políticos que representan los intereses de la burguesía, no importa la clase a que pertenezcan" (181).

Esta intención está enfatizada por la misma presencia incolora del Candidato, pues ni tiene rasgos propios, ni se sabe cómo es:

La Enana: Es una cara fría
La Gorda: Lleva máscara
La Tuerta: ¿De qué color es realmente?
La Manca: No se sabe. (231)

Su color se discute constantemente en diálogos macabros que dan cuenta de los tantos y tantos muertos no identificados durante la Violencia. El Secretario dice que es negro o que es verde, "verde mohoso como los cadáveres que aparecen después de varios días entre la hierba y que son descubiertos por los gallinazos." El Metre cree que es azul "como los cadáveres que se quedan demasiado tiempo en la Morgue porque no aparecen los parientes o allegados." Por último, el Criado lo piensa que es rojizo, "un color amoratado, como el de los ahorcados que se quedan demasiado tiempo expuestos al aire" (189).

Como en La orgía es el "hábito el que hace al monje," devolviéndonos al mundo de las apariencias. Una vez despro-

visto de su ropa por los mendigos, el Candidato es sólo una masa amorfa mientras que los primeros se convierten en señores con el mero uso de esta misma ropa.

El Fakir: (Poniéndose el sacoleva) Y ahora ¡Hacia las altas esferas!

El del
carrito: (Poniéndose el sombrero) ¡Salud señores, nos veremos en el Club.

El ciego: (Poniéndose los pantalones) ¡Yo quiero ver cómo se para un candidato! (252)

También aquí, como en la obra anterior, el pueblo está estrictamente dividido entre los que tienen y los que no tienen, siendo el conflicto mayor la comida. Las señoritas no comen durante el banquete, ya comieron en otro, en cambio los mendigos lo único que piensan es en comer:

El ciego: ¡Me volvieron a cantar las tripas!

Secretario: Esa es la única canción que saben ustedes.

El ciego: ¡Con esa me arrullaron! (216)

Finalmente, la multiplicidad de los niveles de ilusión/realidad también juega un papel importante aquí por cuanto el público está siempre presente para los personajes. En la mejor tradición brechtiana se dirigen directamente a la audiencia. Los mendigos, por ejemplo, "se esconden de los curiosos que miran desde el público" para poder comer (242), y llegan hasta conminarlo a que empiece a cuestionar la validez de lo presente:

El Fakir: Guardemos compostura. El público está mirando.

El del carrito: ¡Que aprendan! (184)

Es con el público donde se refugia el niño de la voz rota, vestido de negro, que canta la "Canción del vengador" al inicio y al final de la obra, símbolo quizás de un futuro

mejor, pero también de los huérfanos de la Violencia. Víctimas inocentes, que desde su más tierna infancia aprenden a odiar, a compartir los odios de sus padres y en un futuro no muy lejano serán los encargados de sustituir la violencia presente con ... más violencia.

1.4 Conclusión. Se hizo justicia o la reconciliación nacional

Es evidente que Los papeles del infierno estaban, y siguen estando, a la orden del día en el momento de su estreno. Pues la situación colombiana respecto a la violencia sólo ha variado en cuanto a que los protagonistas son otros. Específicamente a mediados de los años 60, durante la presidencia de Guillermo León Valencia (1964-68), "nace otra violencia," como vimos en nuestro análisis de La trampa. Nuevas formas delictivas de represión surgieron en nombre de la "pacificación del territorio nacional," a la que se dedicaron los primeros gobiernos frentenacionalistas; convirtiendo así las luchas campesinas en movimientos de liberación nacional, las guerrillas, durante los años 60. Asimismo, los problemas que aquejan a esta sociedad de los

Para P. Wallace el niño representa la clase baja en la que el autor pone toda su esperanza. El hecho de que el niño esté vestido todo de negro en vez de blanco como los héroes de las historias en los libros, según la crítica: "This may suggest that the answer for Colombian society is a political system usually thought of in unfavorable rather than ideal terms--perhaps a marxist system favored by Buenaventura where the class structures as presented in Los papeles del infierno do not exists." (45)

años 50 no difieren en mucho a los de la década de los 60 y así sucesivamente. Su vigencia, desafortunadamente, se sigue activando. Oigamos la lista que ofrece uno de los mendigos de La orgia cuando la Vieja lo interroga acerca del gobierno:

Mendigo 1o: Deudas, empréstitos, inversiones extranjeras, banquetes de la austeridad, desfalcos, conspiraciones, prisiones... cárceles, calabozos, embajadores, reinas de belleza, ministros, actos de caridad, gerentes, obispos, empresas privadas, jerarquías, impuestos, huelgas, atentados, mayorías silenciosas, minorías bulliciosas, bancos, bancos....(176)

Sin ser un teatro historicista en el sentido estricto de la palabra, las resonancias actuales surgen de las coyunturas históricas, poniendo en evidencia no sólo las contradicciones del momento presente, sino el escaso nivel de conciencia social y política.

Buenaventura cierra este ciclo de piezas en un acto sobre la violencia con broche de oro: una obra corta titulada Se hizo justicia (1968, 1969 y 1977).³⁵ En ella apela abiertamente a una reconciliación nacional, aceptando, de paso, la responsabilidad que cada protagonista tuvo en el susodicho derrumbe parcial del Estado. Al contrario de El menú, en donde el niño vestido de negro era la sombra vengadora de un futuro, es la mujer aquí la que parece llevar a cuestas el porvenir de la nación.

35

E. Buenaventura, Se hizo justicia, Publicación de la Universidad del Valle. Depto. de Letras, Cali, 1977.

Dos mujeres vecinas de una colonia de invasores, Petra y Juana, se encuentran efrentadas momentos antes de que la tropa trate de dasalojarlas por la fuerza. La primera, fue la esposa de un lider campesino asesinado por el marido de la segunda, quien viene a pedir clemencia en su nombre:

Petra: Qué Junta Comunal ni qué niño muerto. Era un asesino. En Quebradaseca hizo desnudar ocho campesinos, los hizo abrir sus propias sepulturas y los mató.

Juana: Los bandoleros le habían matado la familia. Chispas y Cara de Angel le mataron el padre, los hermanos y le violaron la hermanita. Después le pegaron fuego al rancho.

Petra: Mi marido no tenia nada que ver con Chispas ni con Cara de Angel ni con Care Diablo, ni con ninguno de esos, era un pacifico trabajador del campo.

Juana: Y la gente de esos campos protegió a Chispas y a Cara de Angel para que lo sepa.

Petra: No, señora. Chispas y Cara de Angel nos tenían amenazados que es distinto.

Juana: Y ahora mi marido dice que se arrepiente, que toda esa violencia no hizo más que enfrentarlo con su propia gente.

La reconciliación llega cuando Juana en el momento del desalojo esconde a los nietos de Petra con los suyos, poniéndolos a salvo. La lucha de clases es más fuerte que la lucha civil, desencadenada por los odios políticos manipulados desde arriba. Cuando se llegue a tener una verdadera conciencia de clase, fomentada entre otras por las asociaciones de los trabajadores como en este caso la Junta Comunal, la matanza entre hermanos cesará y el verdadero enemigo quedará al descubierto. Sólo así, parece decirnos el autor, se logrará una verdadera reconstrucción nacional y se "hará justicia."

2. Soldados o la amnesia por decreto

Soldados representa otro de los temas "modulares" en la trayectoria del grupo, así como del teatro colombiano contemporáneo, alcanzando hasta la fecha cinco versiones, con fechas de 1968, 1970, 1971--tercera y cuarta versión--y 1982, la quinta y última.¹ Es indudablemente una de las obras más trabajadas, como veremos, de una versión a otra en el campo del análisis y de la investigación, iniciándose con ella los primeros intentos de dramaturgia colectiva del grupo.

El primer montaje que de Soldados se hizo en Colombia lo efectuó, en 1966, La Casa de la Cultura (actual teatro La Candelaria), con textos originales de Carlos José Reyes, que adaptó varios capítulos de la novela La casa grande (1962), de Alvaro Cepeda Zamudio. Considerada una de las tres novelas claves que abren el camino para la nueva novela en Colombia,² la obra de Cepeda Zamudio inaugura también una serie de piezas alrededor del acontecimiento más sangriento en la historia de la clase obrera del país, conocido como la masacre de las bananeras en 1928. Entre las obras más notables del Nuevo Teatro sobre este evento, en una búsqueda

1

El texto que usaremos aquí corresponde a la cuarta versión publicado en la colección de Teatro con prólogo de Carlos José Reyes, (Bogotá: Colcultura, 1977).

2

Las otras dos, según el investigador Raymond Williams en La novela colombiana contemporánea (Bogotá: Plaza y Janes, 1976), son La hojarasca (1955) de García Márquez y Respirando el verano (1972) de Hector Rojas Erazo.

histórica de temas nacionales, tenemos La Huelga (1970), de Jaime Barbin con el colectivo de Teatro Acción; El sol subterráneo (1975) de Jairo Anibal Niño⁴ y la próxima del TEC, La denuncia (1973), escrita por Buenaventura, que comentaremos más adelante. En otras obras como La huelga, de Sebastián Ospina, el fantasma de la masacre de las bananeras se cierne amenazador sobre sus personajes.⁵ En el campo de la novelística, la obra más importante que abarca el tema es, sin duda, Cien años de soledad de García Márquez.

Según Carlos José Reyes:

La idea de adaptar unas partes de la novela de Cepeda Zamudio nació de la admiración por su diálogo concreto, por la sequedad e intensidad de su ritmo, que hace sentir un ritmo dramático desde su primera lectura, y desde luego, el interés mismo por los propósitos generales de estos diálogos, que considero de intensa actualidad no sólo en nuestro país, sino en el mundo entero.⁶

El respeto a los diálogos de Cepeda Zamudio, que el mismo García Márquez ha calificado de "magistrales,"⁷ ha hecho que se preserven en casi toda su totalidad en las versiones

³ Jaime Barbin, La Huelga, Teatro 7, Revista de teatro. Medellín (1971).

⁴ Jairo Anibal Niño, El sol subterráneo (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978).

⁵ Sebastián Ospina, La Huelga, Antología colombiana del teatro de vanguardia (Bogotá: Colcultura, 1977).

⁶ Carlos José Reyes, Letras Nacionales 24 (1974): 94.

⁷ En una nota a la edición argentina de la novela (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967) escribe García Márquez: "Los diálogos magistrales, la riqueza viril y directa del lenguaje, la compasión legítima frente al destino de los personajes, la estructura fragmentada y un poco dispersa que

siguientes, trabajadas por Buenaventura y el TEC: "Es una pieza cuyos textos son los diálogos de Cepeda Zamudio igualitos, y lo demás son textos históricos, telegramas, cartas del general Cortés Vargas, los decretos, etc."⁸

Pero antes de proseguir, con nuestro estudio de las versiones de la obra, es imprescindible enmarcarla en su referente histórico.

Al salir los países latinoamericanos de la época de las luchas emancipadoras, económicamente pasaron de la "primera fase de la dependencia," iniciada en el momento mismo en que los países ibéricos impusieron una estructura socio-cultural basada en una economía de explotación, a una "segunda fase de dependencia" que se extenderá hasta la Gran Depresión en los años treinta del presente siglo.⁹

tanto se parece a la de los recuerdos. Todo en este libro es un ejemplar magnífico de cómo un escritor puede sortear honradamente la inmensa cantidad de basura retórica y demagógica que se interpone entre la indignación y la nostalgia."

⁸

E. Buenaventura, "Teatro y literatura," Ponencia leída en Cornell Univ. 25 abril 1987.

⁹

Jon V. Kofas, Dependence and Underdevelopment in Colombia (Tempe: Arizona State University, 1986) 2. Kofas distingue otros dos periodos en el desarrollo de la economía y la dependencia latinoamericana; el que va desde los finales de la década de los 20 hasta la Segunda Guerra Mundial al entrar en decadencia la política exportadora, debido en parte a la Depresión, y haberla reemplazado por la sustitución de importaciones. A partir de la Segunda Guerra Mundial, Latinoamérica entró en una "nueva fase de dependencia," a la que llama "dependencia tecnológica-industrial" en la que las corporaciones multinacionales penetraron en los países periféricos dominando el sector manufacturero y

Según J. Kofas, esta etapa estará caracterizada por la adopción de un plan de acción orientado hacia la exportación, basado en la creencia de que el cubrir las necesidades de las economías más avanzadas abasteciéndolas de productos primarios agrícolas y mineros, generaría a la larga un crecimiento económico local (2). Creencia totalmente desacreditada hoy en día. El plan sumió a las nacientes repúblicas en una dependencia todavía mayor al estar supeditados sus propios mercados, incluyendo las condiciones de compra y venta y el precio de los productos, a las exigencias particulares de las naciones desarrolladas con el beneplácito, por supuesto, de las clases dirigentes cuyos intereses ya estaban íntimamente ligados con las economías capitalistas extranjeras más avanzadas.

Estas economías, europeas y norteamericana, a partir de la llamada Segunda Revolución Industrial (1870-1914) estaban ávidas de nuevos mercados de donde extraer sus materias primas y principales productos de consumo. La América Latina se vio durante estos años prácticamente acosada por inversionistas extranjeros, apurados por establecer su supremacía sobre los demás en todos los campos, especialmente el agrícola, el minero, el de transporte y el de los servi-

terminando con cualquier posibilidad de desarrollo potencial. Para un estudio sobre estas dos últimas etapas en Colombia, ver Jesús Antonio Bejarano, "Industrialización y política económica," en Colombia Hoy (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1978) 221-270.

cios públicos.

Colombia, cuyo legado de las luchas independentistas fue la deuda externa más grande de la América Latina, pronto volcó su interés en el desarrollo de un comercio exterior basado en la producción agrícola.¹⁰ De hecho, este sector se convirtió en la base de la economía colombiana. El café como producto básico en primera plana, representaría desde finales del siglo pasado la principal entrada de divisas al país, seguido por el algodón, el tabaco, y más tarde el banano.

A partir de 1860, el gobierno empezó a preocuparse por incrementar el desarrollo rural económico por medio de la creación de un Ministerio de Agricultura, enactando las primeras leyes proteccionistas de los colonos: la ley 61 de 1874, y la 48 de 1882, en las que prácticamente se cedia la tierra a quien la cultivara exitosamente (Legrand 14). Sin embargo, y a pesar de los numerosos intentos por parte del cuerpo legislativo colombiano para proteger al pequeño agricultor (nuevas leyes en 1905, en 1926, etc.), los grandes terratenientes lograron apropiarse de las tierras públicas usando cualquier recurso que tuvieran a mano, legal o no, para desalojar a los colonos y agrupar las tierras en exten-

10

Catherine Legrand, Frontier Expansion and Peasant Protest in Colombia, 1830-1936 (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1986) 11. Ver también Hermes Tobar, El movimiento campesino en Colombia (Bogotá: Ediciones Libres, 1975). Nos apoyamos en el trabajo de la Prof. Legrand para redactar parte de este resumen histórico.

sos latifundios. Algunas veces lo hacían por el simple prestigio social de poseer cuantiosas haciendas aunque no dieran ningún rendimiento; otras veces, para forzar a los colonos establecidos en la tierra a trabajar gratuitamente a cambio de su permanencia en la misma y, en última instancia, a especular con la tierra haciendo jugosos negocios con compañías extranjeras.

De esta manera, y unida a las concesiones del gobierno, la compañía norteamericana exportadora de banano United Fruit Company, con base en Boston, llegó a poseer 256,000 acres de terreno en la Costa Norte de Colombia (Legrand 55), como certifica, además, uno de los documentos insertados en la obra (Soldados 166-167).

Así pues se fueron congregando grandes extensiones de terrenos en pocas manos reforzándose el sistema de latifundios que ha prevalecido hasta nuestros días y que según algunos estudiosos, ha sido la razón principal de la relativa escasa utilidad que se le ha dado a la tierra en Colombia.¹¹

Es evidente que una de las consecuencias de esta apropiación sistemática de las tierras públicas, y el desalojo de los colonos, ha sido el deterioro de la población rural y su constante movilidad desde mediados del siglo XIX. Hecho que

11

A. Eugene Haven, S. William Flinn y Susana Lastarria Cornhill, "Agrarian Reform and the National Front: a Class Analysis," Politics of Compromise. Ed. R. Albert Berry & Mauricio Salaun (New Brunswick, N.J.: Transactions Books, 1980).

contradice, como la misma Legrand indica, la imagen estática del campesino tradicionalista, apegado a su terruño, que permea casi toda la literatura latinoamericana de la época (31). Igualmente, estos movimientos migratorios internos tuvieron su origen en los innumerables conflictos y guerras civiles en las que se había visto involucrado el campesinado durante todo el siglo XIX. Movimientos que, a su vez, iban alertándolo sobre las posibilidades de trabajo en otras regiones, diferente de las propias, como sucedió durante la sangrienta Guerra de los 1000 días (1899-1903) que precipitó un importante movimiento colonizador hacia la Costa Atlántica.¹²

De modo que cuando se instaló la United Fruit Company cerca al puerto de Santa Marta, y empezó a tomar forma el cultivo del banano, fueron muchos los trabajadores y colonos que se presentaron atraídos por la posibilidad de mejora económica a través de contratos de trabajos.

Este es a grandes rasgos el telón de fondo en el momento en que irrumpen en la escena los personajes de Soldados:

Soldado 2: (al público) Yo nunca había oído hablar de la United ni había salido nunca de la finca de mi padre. Pero un día la finca amaneció con dueño: el Señor Próspero Terreros mostró un título y los colonos fueron desalojados. Mi padre se enterró en otro monte para hacer otra finca. Andaba ilusionado con una nueva siembra: el café. Pero yo me fui al pueblo. Yo quería andar mundo.

¹²
Gabriel Fonnegra, Bananeras: testimonio vivo de una epopeya (Bogotá: 1980).

Soldado 1: (al Boga) Y el viejo, y la vieja...

Boga: A ellos los enterrarán en la hacienda, pero a mí no. (al público) Teníamos un pedazo de tierra en una gran hacienda y pagábamos el derecho a ese pedazo de tierra trabajando de lunes a jueves para el patrón. Viernes, sábado y domingo nos quedaba para trabajar la tierra que nos había dado en préstamo. (al soldado 1) Ahí no hay como prosperar hermano. Uno es igualito a una bestia de carga.¹³

Por otra parte, la clase trabajadora colombiana recién estaba empezando a organizarse. Los antecedentes más antiguos de agrupación sindical, de que tenemos noticia, fueron las llamadas Sociedades Democráticas de Artesanos al mediar el siglo XIX en Bogotá, alrededor de las cuales se agruparon los artesanos con el fin sobre todo de protegerse contra los comerciantes, al parecer sin ninguna orientación ideológica o política.¹⁴

Hacia finales del siglo se dan las primeras huelgas obreras en el país: la del ferrocarril del Pacífico en 1878 y la de los trabajadores del Canal de Panamá en 1884 (Tirado 136). Pero no fue sino hasta el comienzo del siglo XX, con el crecimiento de una modesta industria manufacturera, que surgieron algunos sindicatos, esporádicamente, con el mero

13

La situación desventajosa de los colonos, base de los conflictos rurales en los campos colombianos, será tratada con éxito por otros dramaturgos como es el caso de Estavan Navajas en su obra La agonía del difunto (1976). Publicada en la antología Teatro colombiano contemporáneo (Bogotá: Tres Culturas Editores, 1986).

14

El cariz apolítico de las susodichas Sociedades Democráticas no está tan claro si se tiene en cuenta el testimonio que dejó José María Samper en su novela Historia de un alma (1844) en la que asegura que las tales Sociedades fueron una "invención de varios Lopistas entre ellos José

propósito de prestar ayuda mutua en caso de necesidad.

Hacia 1924 tiene lugar el Primer Congreso Obrero que coincidió con la formación del llamado Grupo Comunista. Era una época de gran agitación social, influida notoriamente por las revoluciones mexicana y rusa. Un círculo de intelectuales y activistas políticos de izquierda, junto con elementos socialistas y anarco-sindicalistas--entre los que se destacaban Ignacio Torres Giraldo, Francisco de Heredia, Tomás Uribe Vargas, Guillermo Hernández Rodríguez y María Cano--, se debatían por ejercer su predominio sobre el naciente movimiento de los trabajadores. Por otra parte, los líderes del partido liberal, que debido al ostracismo en que los había mantenido la "república conservadora" desde 1885, cuya hegemonía comenzaba a resquebrajarse, se habían aliado a los sectores populares. Estando así las cosas, en este mismo año de 1924 tiene lugar la primera huelga obrera contra la Tropical Oil Co. en Barrancabermeja. En ella se

María Vargas Tenorio y Fernando Conde, que redactaban el Aviso; Ricardo Vanegas, redactor de la América y otros liberales entusiastas a quienes pareció conveniente mover las masas populares por medio de los artesanos, con el fin de hacer triunfar la candidatura [presidencial] del general José Hilario López." Jaime Duarte French, Las Ibañez (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1981) 225.

15

Miguel Urrutia, The Development of the Colombian Labor Movement (New Haven: Yale University Press, 1969) 51. Para la formación del movimiento obrero ver también Edgar Caicedo, Historia de las luchas sindicales en Colombia (Bogotá: Ediciones CEIS, 1971).

pedia básicamente un aumento de salarios y mejoras sanitarias. El gobierno se alió con la compañía que despidió sin dilación a 1,200 obreros y procuró el encarcelamiento de Raúl Mahecha, uno de los dirigentes de la huelga.¹⁶

Durante el Segundo Congreso Obrero en 1925, se creó la Confederación Obrera Nacional, la cual sería reemplazada, un año más tarde, por el Partido Social Revolucionario (PSR). A este partido se le acredita si no la organización, por lo menos el apoyo, de las dos grandes huelgas que se llevaron a cabo durante la época. La primera, en 1927, otra vez contra la Tropical Oil Co., resuelta por la policía a balazos, tal como se menciona en nuestra obra (Soldados 165) y, la segunda, en 1928, de la que nos ocupamos aquí.

En la obra hay referencias claras al papel que cumplieron los dirigentes Raúl Mahecha y Tomás Uribe Márquez, afiliados al PRS. El primero, al parecer, tenía una imprenta clandestina y repartía hojas entre los soldados y los trabajadores, a veces firmadas por el segundo, conminándolos a una unión fraternal, a un reconocimiento mutuo de intereses de clase. En una de las hojas se leía: "No temáis a las bayonetas, no temáis a los fusiles, pues están en manos de vuestros hermanos de clase y ellos no dispararán sobre vuestros pechos" (175).

En cuanto al memorial de peticiones de los trabajadores,

16
Jorge Orlando Melo, "La república conservadora,"
Colombia Hoy 96.

lo encontraremos en la obra misma:

- Boga: 1. Que se nos reconozca como trabajadores de la compañía por medio de un contrato de trabajo y se termine con los capataces, de acuerdo con las leyes colombianas.
2. Que se nos pague el descanso dominical, se nos reconozcan los accidentes de trabajo y el servicio médico, tal como exigen las leyes de Colombia.
3. El salario mínimo, que en la actualidad es de 80 centavos, pedimos que se aumente en un 50 por ciento.
4. Que se construyan escuelas de acuerdo con las leyes colombianas, ya que la única escuela que había se ha convertido en un bar.
5. Que se acabe con los comisariatos de la compañía y el pago en vales y se permita abrir tiendas y comprar lo que uno pueda donde uno quiera.

La Ciénaga, octubre 6 de 1928. Firmado por todos los representantes de la Unión Sindical de Trabajadores de la Compañía (170-171).17

A lo largo de la obra se irán rebatiendo una a una las peticiones; a saber,

Tamborillero: En lo referente al aumento de salarios... no pudo ser aceptado por la compañía por no ser un problema de ella sino de los contratistas. Es algo que está sometido a la ley inexorable de la oferta y la demanda y ni la compañía, ni el presidente de la República, ni Dios, ni el diablo pueden hacer nada contra esa ley. (173)

17

Tal parece que para que los barcos no se devolvieran desocupados, la compañía abastecía a los empleados con productos que ellos tenían que comprar en sus comisariatos mediante el sistema de vales o bonos que les pagaban en vez de dinero. Como antecedente literario, en Colombia, tenemos la novela *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustacio Rivera (1889-1928). En ella, denuncia el autor la explotación de los trabajadores del caucho en las selvas amazónicas por las empresas extranjeras cuyas prácticas incluían asimismo esta compra/venta obligatoria en sus comisariatos, gracias al sistema de vales (Medellín, Editorial Bedout, 1963).

Más adelante, el mismo Tamborillero que también hace de Sargento, señala:

(al público) En lo referente a los comisarios de la compañía ... fue rechazada porque atenta contra la misma ley que invocan los peticionarios, o sea, la ley inviolable de la libertad de comercio. (174)

Y así sucesivamente. La compañía esquivó toda responsabilidad para involucrarse en problemas laborales. Es más, bajo la amenaza de un posible desembarco norteamericano, dejó que el gobierno del conservador Miguel Abadía Méndez arreglara el conflicto como mejor le pareciera. Este habiéndose aconsejado por el general Carlos Cortés Vargas, comandante de la región, denunció la huelga como un "complot subversivo," a los huelguistas como a "una cuadrilla de malhechores" y le dio carta blanca al general para que tomará "la medida que considere necesaria" (185). La situación evidentemente empeoró. Después de cinco semanas de paro se concentraron en la plaza de Ciénaga, el 5 de diciembre de 1928, una multitud de huelguistas, incluyendo mujeres y niños, en espera de un tren que supuestamente traía al gobernador, con el cual se esperaba llegar a un acuerdo. El tren llegó espinado de ametralladoras. Cortés Vargas acordonó la plaza con su tropa, dispuso a sus oficiales en las azoteas aledañas, y ordenó tirar sobre la muchedumbre. Pero dejemos hablar a nuestros personajes:

Soldado 1: Disparé hasta que el fusil se recalentó.... Después nos obligaron a calar bayoneta y a recorrer las calles. Los oficiales iban adelante alumbrando con focos de mano. Algunos remataban a los heridos a bayoneta.

Habla que hacerlos desaparecer. Nos obligaron a irlos arrumando en los vagones como racimos de banano. Los trenes los llevaban al mar y los echaban al agua como banano de rechazo. Otros fueron echados en zanjias largas que estaban listas. Esos trenes de la muerte siguieron pasando y pasando hasta que amaneci6 (188-189).18

El n6mero de v6ctimas ascendió a m6s de 3,000. Despu6s de la denuncia que hizo, el entonces joven abogado liberal, Jorge Eli6zer Gait6n ante el Congreso y del sucesivo ensayo de reivindicaci6n, como veremos en la pr6xima obra de Buena-ventura, La denuncia, el episodio cay6 en el olvido. No se volvi6 a mencionar, convenientemente, ni en los programas de educaci6n nacional. El periodista Alvaro Caicedo en un articulo, publicado en el diario El pueblo de Cali, titulado: Soldados: No hay mal que por mal no venga," a raiz del estreno de la misma por el TEC en 1968, reprocha:

Las nuevas generaciones... desconocen aun el terrible episodio que culmin6 con la muerte a balazos de quien sabe cuantos trabajadores de la zona bananera del Magdalena Medio y, posiblemente (la vida da tantas vueltas) conocer6 el asunto con el tiempo por medio del teatro. M6s aun: no tienen la menor idea acerca del lugar en el cual est6 ubicado el Magdalena Medio ni creer6n que un general de la rep6blica, borracho, fue quien impartió la orden para asegurarse de que el genocidio fuera posible. Porque los profesores, alternando una historia oficial ciertamente falseada, ponen a sus alumnos las tareas m6s inverosímiles, como averiguar el nombre del alcalde de Coconuco.

18

Esta imagen del tren interminable va a ser definitiva, "adquiriendo magnitud de personaje," en la obra sobre el tema, de Jairo Anibal Ni6n, El sol subterr6neo. Ver Patricia Gonz6lez, "Jairo Anibal Ni6n, un dramaturgo colombiano." LATR 15/2 (1982): 35-44.

"Lo que pasa es que en la América Latina [afirma más adelante Caicedo citando a García Márquez], por decreto, se olvida un acontecimiento como 3,000 muertos."

El TEC estrena Soldados bajo la autoría colectiva de Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Jacqueline Vidal, Jorge Herrera, Sergio Gómez, Gilberto Ramírez, y Guillermo Piedrahita. Como ya señalamos anteriormente, fue el primer ensayo de escritura colectiva en el que participaron los cuatro actores, el director y la ayudante de dirección a lo largo de todo el proceso de la obra. Aunque Buenaventura fue quien finalmente le dio forma escrita a las estructuras propuestas.

A los dos personajes originales de la adaptación de Carlos José Reyes--los soldados que a veces se convierten en obreros--el TEC le añade "un tamborillero," que presta múltiples servicios: hace las veces de sargento, de narrador omnisciente, de presidente del país, de gerente de la United y de general Cortés Vargas, y "un boga" que representa a los trabajadores de la compañía.

La primera versión una vez presentada al público se iría enriqueciendo con los debates y sugerencias que resultaban de los foros después de las representaciones. Pero no fue sino hasta que la presentaron ante los viejos obreros de las bananeras, testigos de la huelga, que la pieza sufrió cambios trascendentales. El mismo Buenaventura relata el efecto que les produjo esta confrontación:

La reacción de ellos fue negativa. "Pero sí está

bien, están los soldados, pero ahí no está la huelga." Y nos quedamos pensando. Si es verdad, en la pieza los soldados hablan de la huelga, pero no hay huelga... Entonces nos dedicamos a ir a las bibliotecas, a investigar cómo había sido esa huelga. Y descubrimos una cantidad de documentos en las bibliotecas, los desempolvamos, los sacamos; hoy en día están publicados estos documentos... Y entonces montamos la segunda versión. Pero como esta segunda versión los elementos de la primera y la segunda no casaban bien hicimos una tercera y así hasta que hicimos cinco versiones de Soldados.¹⁹

De la mera "esencia mítica" del acontecimiento, sin muertos, que dejaba traslucir los diálogos originales de los soldados de Cepeda Zamudio/Carlos José Reyes, pasamos al verdadero teatro-documento. Evidentemente bajo el mencionado influjo de Weiss, se insertan en la obra documentos tomados supuestamente de las fuentes originales como los discursos de Abadía Méndez;²⁰ la correspondencia telegráfica entre éste y el general Cortés Vargas; el edicto promulgado por el primero condenando a muerte a los huelgistas; los comunicados oficiales de la compañía, firmados por Thomas Brandshaw, gerente de la United; las "memorias del general Cortés Vargas," etc. Sin embargo, la transmutación poética de los diálogos originales no se alteró, pues el nuevo material se fue tejiendo de manera orgánica alrededor de los hechos. El mismo Carlos José Reyes comenta, en el prólogo a la versión del TEC:

19

E. Buenaventura, entrevista personal, 1983.

20

A modo de anécdota, relató Buenaventura, en una charla sobre las características del texto teatral del "que se sirve cualquier texto," cómo durante el proceso de la

Frente al gran personaje colectivo, trabajadores de la zona, huelguistas, recolectores de banano, aparecen los mascarones del poder, las voces convertidas en virulento discurso, decreto y proclama. El país verbal enfrentado al país de carne y hueso que lucha arduamente por fijar su voz en el tiempo, negado y ocultado en los libros tradicionales de historia, irrumpe con fuerza, con violencia, en el escenario del Nuevo Teatro colombiano. (17)

No nos sorprende la cálida recepción acordada a la obra durante la época en que se estrenó si tenemos en cuenta que el país atravesaba otra racha de grandes conflictos sociales, como fue la década de los 60. Sin ir más lejos, en el campo laboral, Pablo Azcárate registra para el año de 1968, 41,500 huelguistas en Colombia y, en el de 1969, entran 58,000 obreros en huelga. Al comenzar los 70, la situación empeora notablemente. En 1970 se cuentan 143,000 huelguistas; en 1971, 125,000, y en 1972 la cifra asciende a 162,000. En fin, 231 huelgas estallan entre 1969 y 1973.²¹

Soldados, como es evidente, no podía tener más vigencia en un medio tan apropiado.

Por otra parte, para Arcila, en su comentario a la obra

obra encontraron un discurso de Abadía Méndez que figuraba en una obra anterior [La huelga de Jaime Barbin]: "Los compañeros nos dijeron que el discurso era auténtico. Nosotros lo metimos en la obra y después vinimos a comprobar que no, que no era auténtico, que lo habían inventado." Y al minuto, añadió nuestro autor enfáticamente: "Pero da lo mismo, no tiene nada que ver con el arte. Si entra dentro de la escritura artística da lo mismo." (Cornell University, Ithaca, N.Y., 25 abril 1987.)

²¹

Pablo Azcárate, "El Nuevo Teatro y la CCT," Materiales 442.

de Carlos José Reyes, el drama actualizaba una sensibilidad particular de los soldados, quienes en todo momento vacilaban y cuestionaban su rol ante los huelguistas. Esta sensibilidad, según el crítico, era en ese entonces "expresión de las vicisitudes de la oligarquía criolla para formar un ejército profesional" (76).²² Para María Mercedes de Velasco, la obra "es una radiografía de la corrupción de las Fuerzas Armadas colombianas que están al servicio de intereses foráneos, que alienan al campesino destruyendo en él su identidad y su fuerza productiva."²³ En este sentido los diálogos de los soldados no pueden ser más explícitos:

Soldado 1: He estado pensando en lo que nos puede pasar.
Soldado 2: ¿Tienes miedo? El teniente dijo que tenían armas, pero yo no creo.
Soldado 1: ¿Pero por qué nos mandaron?
Soldado 2: ¿No oíste lo que dijo el teniente? No quieren trabajar. Se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.
Soldado 1: Es una huelga.
Soldado 2: Si, pero no tienen derecho. También quieren que les aumenten los jornales.
Soldado 1: Están en huelga.
Soldado 2: Y nos mandaron para acabar con la huelga.
Soldado 1: Eso es lo que no me gusta; nosotros no estamos para eso.
Soldado 2: ¿No estamos para qué?
Soldado 1: Para acabar huelgas.
Soldado 2: Nosotros estamos para todo. (168-169)

Los soldados están totalmente humanizados. El grupo usó la "condensación" y el "desplazamiento" para lograr este

²² Sobre la formación del ejército, ver Richard Maulin, Soldiers, Guerrillas and Politics (Lexington, Mass: Lexington Books, Heath, 1973).

²³ María Mercedes de Velasco, "La proyección teatral de la masacre de las bananeras," LATR 23/1 (1989): 95.

efecto. El soldado primero busca afanosamente a su hermano que se vino a trabajar a las bananeras, y el segundo está más preocupado en comer y en "ver mujeres" que en resolver huelgas. Al final, este último evade la masacre escondiéndose en un prostíbulo. En realidad, el conflicto central de la obra se encuentra en esta confrontación, soldado/obrero, como tardamente se daría cuenta el grupo:

El hecho de que los mismos actores que interpretarían los soldados, hicieran de obreros, era una imagen profunda significativa en el texto, porque el soldado es un obrero disfrazado y el disfraz lo hace cometer barbaridades. Esto lo advertimos mucho tiempo después.²⁴

Así que la relación dialéctica de estos personajes escindidos entre el deber a una patria, a sabiendas de que "sus leyes se compran" (186), y su afiliación natural con la clase campesina/trabajadora de la cual proceden, es el núcleo de la pieza. En ellos se encarnan las contradicciones de su época histórica que siguen siendo en muchas instancias las contradicciones del presente. En este sentido, la pieza se acerca a la obra colectiva del grupo La Candelaria, Guadalupe años sin cuenta (1976). En ella, los soldados y los guerrilleros llaneros, específicamente el soldado Robledo y el campesino Jerónimo Zambrano, encarnan a su vez esa "doble condición" de ser soldado y campesino a la vez.²⁵

24

E. Buenaventura, "La creación colectiva como una vía al teatro popular," 7.

25

Ver el análisis hecho por los miembros del grupo La Candelaria de esta confrontación dialéctica de los personajes de Guadalupe años sin cuenta en "The use of

Igual que en Guadalupe, la influencia de Brecht es notoria en Soldados. Fuera de la dualidad de los personajes que son, a la vez, opresor y oprimido--uno de los usos más difundidos del efecto Verfremdung o de distanciamiento-- el énfasis de la obra está puesto en el profundizar, en llegar al fondo de una problemática causal del estado actual de las cosas, evitando, en todo caso, el reproducir un hecho del pasado con el mero propósito de informar a un público. Por otra parte, el autor emplea varios artificios épicos como: el dirigirse constantemente los actores al público en medio de la acción; el uso del narrador omnisciente; las interrupciones y saltos temporales, para cubrir todo un proceso que cronológicamente sería imposible de acaparar; y la presentación de la obra y el epílogo a cargo de los personajes. Por otra parte, según E. Kopperman, que vió la obra en Nancy durante el VIII Festival de Teatro Universitario en 1971, "los pocos cambios de vestuarios, realizados a la vista del espectador, de los cuatro actores que se distribuyen los papeles, sin afectación alguna, quiebran las secuencias, las detienen," creando un efecto de distanciamiento.²⁶

Brechtian Techniques in the Process of Creating and Staging a Play, Part II" durante el Simposio de ATINT: "Brecht in Latin America," en el Shakespeare Public Theatre, Nueva York. 16-17 agosto, 1984. Publicado en el Brecht Yearbook 13. 1984 (Detroit: Wayne State University Press, 1987) 111-125.

26

Emile Koppermann, Teatro 8, Medellín (1972): 1. Citado por González Cajiao 335.

En cuanto al aspecto visual, se hizo con un mínimo de recursos dentro del "marco de austeridad" que parecía una de las características del Nuevo Teatro en el momento, según lo previsto en el II Festival de teatro de Manizales en 1969. Interrogado por J. Monleón al respecto, Buenaventura comentaría: [En Soldados] "hay un verdadero despojo de todo lo decorativo, de todo lo ornamental. Hay también un rigor grande en la elección de los objetos de tal forma que un objeto son muchos a la vez y un personaje son muchos personajes, etc."²⁷

Alvaro Caicedo nos deja un vívido testimonio de una de las representaciones, que ilustra pertinentemente los comentarios de Buenaventura:

Llama la atención el hecho de que los actores dominan el escenario en casi toda la peripecia humana que se narra mediante el empleo de una tarima que representa el tren, una barca, el embarcadero de banano y hasta un prostíbulo desde cuyos interiores sale una sigilosa prostituta que se lleva a la cama a un soldado hambriento, en un pueblo callado y bajo el imperio de la calma tensa. También sirve de tribuna al presidente Miguel Abadía Méndez. También entusiasma la utilización de recursos: un casco hace las veces de mapamundi, sobre el cual el representante de la compañía bananera hace malabares para explicar que el complejo puede montarse en cualquier otro país. (II)

Soldados es considerada ya un clásico del repertorio colombiano y es, sin duda, una de las obras más representadas dentro y fuera del país.

27

E. Buenaventura, entrevista de José Monleón, Primer Acto 145 (1972): 27.

3. La denuncia o la parodia de un estilo

De forma paralela, con la última versión y a raíz de Soldados, surge La Denuncia:

Nos habíamos metido en los documentos, habíamos buscado en la historia y el mensaje era más denso, más rico en datos, pero el problema de las causas y las implicaciones, seguía allí. Era necesario, pues un cambio sustancial en la forma, de modo que forma y contenido constituyeran una nueva estructura. Simultáneamente con este trabajo, el estudio de documentos aumentó considerablemente. Otros compañeros de teatro que a su vez habían recopilado documentos, nos ayudaron y la documentación por ella misma, exigió un trabajo distinto de Soldados. Fue así como nació nuestro nuevo trabajo, La denuncia. ("El teatro y la historia" 29)

Así, pues, el exceso de documentación, sirvió de propuesta textual para otra pieza que tomó dos años en prepararse estando ya el grupo en plena capacidad de manejar e incrementar sus hallazgos teóricos en cuanto al método de creación colectiva. La obra, dirigida por Helios Fernández, se estrenó en 1973, en Bogotá, durante la Primera ¹ Muestra Nacional organizada por la CCT.

La denuncia fue una de las obras más documentadas por el grupo, quizás por haber sido realmente la segunda creación colectiva que produjo el grupo, o por la importancia histórica del tema, o por su novedosa estructura. El caso fue que ocasionó varios ensayos escritos por Buenaventura que tendrían gran acogida en el medio. Nos referimos al citado "El teatro y la historia" y sobre todo a "Cómo trabajamos en

1

E. Buenaventura, La denuncia, Primer Acto 163-164 (1973/1974): 40-59. También en Conjunto 19 (1974): 40-80. Usaremos en este ensayo el texto de Primer Acto.

2

La denuncia",² reproducido en el programa de la misma. En este último, señalaba nuestro autor la confrontación de textos como el origen mismo de la obra:

La idea del espectáculo surgió al leer un resumen del debate de la Cámara de Representantes sobre la huelga, resumen casi exclusivamente dedicado a los discursos de Gaitán. Comparar las ideas expuestas en ese debate con los testimonios que hasta nosotros han llegado de la huelga había sido la "motivación" original. La Comisión de Dramaturgia permaneció fiel a ese impulso. (36)

Así que tenemos dos tipos de texto: el texto "histórico" oficialista, escrito por los "terratenientes historiadores," a los que Buenaventura nomina apropiadamente los "historiotenientes," y el texto oral, la relación de los hechos sacados de los documentos, de las declaraciones de los testigos, por supuesto no registrados en los libros de historia y hallados durante las pesquisas que desencadenó la búsqueda de la documentación para Soldados. La confrontación de estos textos llevó al grupo a elaborar una obra cuya forma se transformó irremisiblemente en contenido. Es muy probable que solamente con una estructura de cuadros yuxtapuestos podría conseguirse un efecto dialéctico del proceso histórico. La obra se divide en dos partes, cada una con 18 y 14 cuadros respectivamente en los que se van desarrollando las relaciones polémicas de los tres momentos históricos que se quieren plasmar aquí. De esta manera, se

2

Publicado asimismo en Primer Acto 163-164 (1972/74): 36-39; Textos iii.12, Manizales (1974): 6; Letras Nacionales 24 (1974): 87-91, y Conjunto 19 (1974): 81-86. Para nuestro estudio usaremos el publicado en Primer Acto.

van haciendo evidentes las contradicciones operantes en cada momento y su relación efectiva con el presente.

Detengámonos en esta cuestión de la forma, a la que Victor Fuentes denomina "estructura asimétrica y descentrada," que según el pensador francés Louis Althusser es típica de "toda tentativa teatral de carácter materialista-dialéctico."³ Sucede que la fusión de las convenciones teatrales con la realidad histórica posee la habilidad de convertir al público en testigos y jueces del proceso histórico que se está desarrollando. Así, lo que empieza como un desentrañamiento de la realidad termina por poner en evidencia la relatividad de todo hallazgo jurídico, y por ende de cualquier solución final. Al mismo tiempo se ponen en tela de juicio "los mitos espontáneos de la ideología" (Fuentes 347), que cobija por igual a los personajes, a los actores y al público.

Por otra parte, el material se canaliza de manera funcional por el modo en que se ha dividido el espacio escénico con el que se ha ligado el público al escenario. Este representa una sala de congreso en cuyo centro se encuentran los "curules" de los representantes coronados por el "curul" del presidente. Detrás de éstos, se hallan los sitios de

3

Louis Althusser, "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht," La revolución teórica de Marx (México: Siglo XXI, 1967): 107-125. Citado por Victor Fuentes, "La creación colectiva del TEC," Popular Theatre for Social Change in Latin America, Ed. Gerardo Luzuriaga (Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978) 344.

las "barras" formados por otros actores e inmediatamente después viene el público, el cual es al mismo tiempo una prolongación de las barras (41). De modo que hay tres audiencias: los representantes, las barras y el público propiamente dicho, unidos entre sí por el mismo acontecimiento.

Como sus antecedentes dramáticos más notables--El caso Oppenheimer (1964) de Heinar Kipphardt y La Indagación de Peter Weiss que llegó a ser montada por el grupo y retirada del repertorio después del estreno--La denuncia utiliza el documento no solamente como material desmitificador sino como material analítico. Esto posibilita, de paso, una reacción más rápida y eficaz del público ante los eventos que se están re-presentando en escena. Sin embargo, y a diferencia de las obras citadas antes, enmarcadas también en el formato del debate/juicio, estructura tal parece preferida por el teatro documental (Lindenbergen 21); los personajes, empleados en función del modelo actancial a lo que volveremos luego, sí dramatizan el texto y no se limitan a exponer simplemente su caso. De aquí, el elemento paródico que permea la obra y que se efectúa sobre todo a nivel paralingüístico, kinésico y proxémico. Al enfrentarnos al texto escrito este aspecto fundamental de la obra, que evidentemente se usa para crear un "distanciamiento" crítico con el documento, sale a flote en algunas escenas de innegable comicidad como la que reproducimos a continuación. También, se destaca la parodia sobre todo en los elementos reiterati-

vos que abundan en la obra, como la imagen del rimero de papeles que "ahogan prácticamente a la señora secretaria," (41) que se la pasa la mayor parte del tiempo buscando documentos extraviados entre ellos, cual símbolo de la ineficacia burocrática de esta justicia a debe:

Actor 6o: (Mr. Herbert) Esta banana, sin embargo, es una simple banana criolla, hija natural de la que vino de las remotas selvas del Asia legendaria... hija raquítica, pálida sobreviviente en medio de las enfermedades tropicales.. (Guarda el banano que acaba de enseñar y saca otro) Miren uds. esa maravilla! Su nombre es: la Grosse Michelle.. para producirla se necesita mucho dinero...

Actor 4o: (Cesar Riascos) (Tomando en sus manos la Grosse Michelle) Es una verdadera reina.

Actriz 2a: (Vda. Dávila) Tiene lindo nombre! (Se le cae, todos se precipitan a recogerla. Mr. Herbert la recibe y la limpia). (44)

Actor 6o: (Mr. Herbert) Delicada como una princesa es esta Grosse Michelle y caprichosa como ella.. Pronto se madura y más pronto se marchita.

Actriz 2a: (Vda. Dávila) Con la ayuda de uds. y para bien de nuestra patria, produciremos esa fruta. (44)

Este aspecto paródico-irónico, además de salvar a la obra de ser un "inventario de argumentos" por más debatidos que estén, se sostiene a lo largo de la pieza hasta en las situaciones más serias. Oigamos, por ejemplo, las manipulaciones demagógicas de los representantes al Congreso, enmarañadas con referencias cultistas y, por demás, populistas:

Los fenicios eran comerciantes porque habitaban las riberas del mediterráneo e industriales los griegos a quienes la naturaleza dotó de todo. ¡Aquí se pretende celebrar una especie de rito bárbaro! ¡Una alianza entre el liberalismo civilizado, educado en Oxford y el bolchevismo disfrazado con toga romana, vestido de Catón moralizador y todo eso pagado con empréstitos en dólares! (59)

Este mismo efecto se logra al introducir el autor sus allegadas ceremonias litúrgicas, como la bendición en latín a la dorada fruta por el Arzobispo, en presencia del primer mandatario y su señora esposa (46).

El referente histórico, como en Soldados, lo surte la huelga de las Bananeras. Sólo que, en esta ocasión, se mantienen tres niveles de realidad histórica, que el texto denomina escuetamente "Congreso," "Progreso" y "Huelga," representando respectivamente:

- 1) La "denuncia" encabezada por Jorge Eliézer Gaitán ante el Congreso en 1929 que culminó con la destitución del general Cortés Vargas como Comandante de la Policía y la revisión de las sentencias dadas a los huelguistas sobrevivientes al finalizar la misma. Esto además, precipitó la caída de la desprestigiada hegemonía conservadora en el país, logrando los liberales llegar al poder en 1930 con Enrique Olaya Herrera.
- 2) El momento en que el capital inglés empieza a ser desplazado por el norteamericano, representado en Colombia por la United Fruit Company. En 1905, la susodicha compañía logra del entonces presidente general Rafael Reyes toda clase de concesiones, como: el control del agua, del ferrocarril, de las comunicaciones (telégrafo, teléfono y el puerto de Santa Marta), en nombre del "progreso" y a cambio de "empréstitos en dólares para financiar estas benéficas innovaciones" (45). La defensa de los intereses norteamericanos era fundamental para la élite si

tenemos en cuenta que las inversiones norteamericanas aumentaron de \$4 millones en 1923 a \$280 millones para 1929.⁴

- 3) Y por último, la misma huelga de 1928. Si en Soldados se "vivió" la huelga a través de los personajes casi subjetivamente, corroborando sus puntos de vista a través de los documentos insertos en la misma; aquí se expone el conjunto de procedimientos que llevaron a los huelguistas a declararla, de manera por demás objetiva, y a sus represores a ultimarla. De paso, queda claro el conflicto central de la obra: la lucha inicial del proletariado contra el igualmente naciente capitalismo colombiano.

Este enfrentamiento se lleva a sus límites, en la obra, al querer ver los representantes del poder, a toda costa, el paro laboral como un "complot subversivo." El general Cortés Vargas es el que lleva la voz cantante:

Actor 2o: (Gl. Cortés Vargas) Aquí lo que hay es una conjura contra el Gobierno y las instituciones. Veamos a que obreros representa la Comisión negociadora. (Toma un papel del archivo de la secretaria. Lee) Erasmo Coronel, Pedro del Río y Nicanor Serrano... delegados de los sindicatos, ligas y comités de braceros, obreros, campesinos, colonos, tenderos, carniceros, pequeños comerciantes... Cuales son entre toda esa maraña los verdaderos obreros de la Compañía, los que pueden aspirar, legítimamente a ese título...

Actor 1o: (Montenegro) Las múltiples violaciones de la ley, por parte de la compañía han creado esa

4

J. Fred Rippy, The Capitalists and Colombia (New York: Vanguard Press, 1931).

solidaridad de los diversos sectores..

Actor 2o: (Gl Cortés Vargas) Eso hace parte de la misma conspiración... Y yo me voy a encargar de que eso se aclare. Voy a separar obreros de agitadores. A los agitadores los encierro, a los que puedan aspirar a ser obreros les oímos las peticiones que sean justas.

Por otra parte, las tensiones entre las dos fuerzas opositoras, las dos clases en que prácticamente se polariza el pueblo colombiano, el campesinado/proletariado y la oligarquía, se refleja en las discusiones de los huelguistas con sus intermediarios:

Actor 1o: (Montenegro) ¿Ud. se hace responsable de lo que pueda pasar? ¡Va a correr la sangre!

Actor 3o: (Castrillón) No vamos a entregar la huelga. Eso es lo que sé.

Actor 1o: (Montenegro) ¡Eso es lo que uds. quieren! ¡Que corra la sangre! ¡Uds. ponen el interés del comunismo internacional por encima del interés de los trabajadores!

Actor 5o: (jefe of. trabajo) Y de ese modo se colocan en el campo de la subversión (Salen)

Actor 3o: (Castrillón) (Nota que la discusión ha confundido a los obreros y que estos guardan un difícil silencio) Por qué no dice que el Gobierno pone el interés del capitalismo internacional por encima del interés de todos los trabajadores del mundo y el interés de ellos es el interés de todo los capitalistas del mundo. ¿Está claro?

La huelga, como ya sabemos, terminó en masacre. La compañía aceptó, al final de cuentas, el cambio de contratos individuales por contratos colectivos y el seguro médico obligatorio. Pero, por su parte, exigió que los trabajadores regresaran inmediatamente al trabajo antes de que se firmaran los contratos y de que la casa matriz en Boston los corroborara.

Sin embargo, al decir del mismo Buenaventura, "no todos

los resultados fueron negativos para la clase obrera:"

Los obreros--en la medida de sus posibilidades históricas--aprenden la lección. La organización espontánea y caudillista empieza a ser reemplazada por la organización leninista. La lucha sindical empieza a ser diferenciada pero al mismo tiempo ligada dialécticamente a la lucha política y en 1930 se funda el Partido Comunista. En 1931 el Congreso Nacional aprueba la ley 83 que reconoce a los trabajadores el derecho a asociarse libremente en defensa de sus intereses, formando sindicatos, asociaciones profesionales, etc. ("El teatro y la historia" 36-36)

De todas maneras, todas estas primeras luchas de la clase obrera de los años 20 fueron "absorbidas por el movimiento reformista de la burguesía industrial" que produjo no sólo la llamada "Revolución en Marcha" de López Pumarejo sino un caudillo populista en Jorge Eliézer Gaitán, destinado a intervenir activamente en la historia de su patria. Consideración que nos lleva al referente real de la obra.

Los acontecimientos históricos que desarrolla la obra están enmarcados por un periodo definitivo en la historia de Colombia: "la muerte de un país y el nacimiento de otro" ("Teatro y la historia " 31). Buenaventura lo denomina como la transformación del país "aldea" al país "ciudad," lo que equivaldría al cambio del sistema económico basado en las exportaciones por el de sustitución de importaciones, que inició a su vez una etapa reformista, como señalabamos en el capítulo anterior.

Esta época reformista, al finalizar la década de los 20, coincidió en toda la América Latina con el surgimiento del "populismo." Históricamente se ha detectado su vigencia de

1930 a 1960 aunque, como veremos más adelante, en Colombia alcanzó a llegar hasta la década del 70. El estudioso en la materia, Michael Conniff, ha señalado el crecimiento urbano, la industrialización y el surgimiento de los estados reformistas como las condiciones previas que permitieron su desarrollo. Como antecedentes inmediatos tenemos: el deterioro del poder económico y político de las masas, unido a las promesas de mejora social que la llamada "Revolución Metropolitana"--el movimiento migratorio de los campesinos a las ciudades--parecía traer consigo.⁵

Según Conniff, en el "populismo" latinoamericano, se han distinguido dos fases: una primera, de cariz reformista, que llega a realizar algunas reformas sociales y políticas, sobre todo respecto a la legitimidad y representación de las clases trabajadoras. Reconocemos fácilmente esta fase inicial en la primera administración de A. López Pumarejo, en la que se produjeron las innovaciones mencionadas por Buena-ventura anteriormente. La segunda fase del populismo se ha designado como un movimiento policlasista, cuyo fin era el "desarrollo nacional" con el apoyo decidido de las masas.

⁵
Michael Conniff, "Introduction: Toward a Comparative Definition of Populism," Latin American Populism in Comparative Perspective, Ed. M. Conniff (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1982). Ver también Richard M. Morse, Michael L. Conniff y John Wibel, eds. The Urban Development of Latin America: 1750-1920 (Stamford: Center for Latin American Studies, 1971). Sobre el populismo en la América Latina ver Mabel Moraña, Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica 1910-1940 (Minneapolis: Institute of Ideologies & Literature, 1984).

En Colombia, esta fase la representan los abortados esfuerzos de Jorge Eliézer Gaitán, en los 30, y de Alfonso López Michelsen, en los 70, respectivamente.

La comparación entre estas dos "personalidades" de la política colombiana es inevitable en cuanto liga con más de un nexo las dos épocas en cuestión, la del contexto histórico de la obra y la de 1973, cuando ésta se estrenó. "Polemizar sobre el mito de Gaitán"--como dice V. Fuentes--equivale ni más ni menos que cuestionar, enfrentar al público al otro mito que estaban viviendo en ese momento en la figura del que iba a ser el próximo mandatario de la nación:

The purpose of the play is to make the spectators aware that they, too, like the congressmen, may be living the myths of the ruling ideology which do not match reality. ("prólogo" al ensayo de Fuentes 338)

Gaitán, como todos sabemos, se apoyó en la huelga bananera y la situación de los colonos para lanzarse como líder de la izquierda por medio de discursos pomposos en el Congreso. Hacia 1933, rompió con el partido liberal y formó su propio partido, la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR), cuya filosofía se basaba en un cambio social paulatino en el que se fundían lo tradicional con lo progresista. Su estrategia nunca estuvo muy clara pues al mismo tiempo que rechazaba y denunciaba a la oligarquía, por medio de discursos revanchistas e incendiarios, tampoco aprobaba una revolución socialista radical. Al contrario, parecía inclinarse más bien por una forma de gobierno capitalista, con-

trolada por un estado reformista. Su retórica populista, unida a su carismática personalidad, atraía a las multitudes que al parecer no se inmutaron cuando dos años más tarde volvió al partido liberal, disolviendo la UNIR, por razones que a todas luces parecían indicar su propia conveniencia política pues de representante pasó a ser alcalde de Bogotá, y candidato por el partido liberal a la presidencia en 1946. Su trágica muerte en 1948, como ya vimos, desató el periodo de "la violencia."⁶

Uno de los aportes más significativos del populismo, señala Conniff, es que contribuyó a forjar una nueva visión de la cultura en las masas. Alentó el estudio de las formas populares en el arte y la literatura largamente desdeñadas por la clase "culta" (20). En el teatro, esto se hizo evidente en la mencionada dramaturgia de Luis Enrique Osorio, que Buenaventura y Vidal califica de "gaitanista." Modalidad, según la cual, hay que "corregir y divertir, predicar una moral y hacer toda clase de concesiones, en otras palabras coordinar la moral y el negocio, principio burgués para la vida y el teatro."⁷

Herederero político de Gaitán, López Michelsen irrumpe en

⁶ Sobre Gaitán y el populismo, ver Daniel Pécaut, L'ordre et la violence: evolution socio-politique de la Colombie entre 1930 et 1953 (París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1987).

⁷ E. Buenaventura y Jacqueline Vidal, "El debate del teatro nacional." Ponencia leída en el Seminario sobre Teatro e Ideología. Sin publicar. Septiembre de 1980. Archivo del TEC.

el ámbito político del país, después de haber vivido varios años en exilio voluntario en México, como disidente del partido liberal del cual su padre, López Pumarejo, era un preclaro patriarca. Al igual que su antecedente histórico, López forma el Movimiento Revolucionario Liberal, el MLR, con el que recorre todo el país, prometiéndolo a sus compatriotas una revolución pacífica, desde el gobierno. Como el mejor de los populistas, López se aprovecha de una temática que era de uso corriente en la vida política latinoamericana, tal como la dominación extranjera, la explotación de la oligarquía, el subdesarrollo económico, la injusticia social, etc.⁸ Como el resto de sus congéneres latinoamericanos, tuvo tratos con la oposición: los laureanistas conservadores, los rojistas e incluso con los comunistas. Sus moderadas intenciones reformistas, si las tuvo, las anunciaba usando una retórica revolucionaria que sin duda surtió gran efecto, a juzgar por su meteórica carrera política. En 1966, en Medellín, prometía: "Haré una oposición responsable para que no fracase el implantamiento de un gobierno de izquierda en Colombia."⁹

Por esta misma época, al igual que Gaitán y por razones similares, López unió el MRL al liberalismo y bajo su bande-

⁸ Paul W. Drake, "Conclusion: Requiem for Populism?" Latin American Populism 226.

⁹ J. J. García, Un prestigio internacional, una frustración política, un escándalo nacional (Bogotá: Tercer Mundo, 1981) 95.

ra se "candidatizó" para las elecciones presidenciales de 1974, que ganó con una mayoría de votos imprecendente en la historia del país. Una vez en el poder, tal como asegura el historiador Mario Arrubla, López al verse impedido por los "mecanismos económicos" vigentes para realizar cualquier reforma, simplemente aplazó la prometida revolución para después de su mandato.¹⁰

Por otra parte, las similitudes entre los dos líderes ya ha sido advertida en su medio. El congresista J. J. García anota en su citado libro:

Las tesis de López eran idénticas a las de Gaitán. La diferencia era que los delirantes discursos de Jorge Eliézer Gaitán suscitaban fervorosas adhesiones revanchistas. López conocía muy bien la historia del caudillo y tuvo buen cuidado de que sus discursos no fueran demagógicos sino fríos, académicos, razonadores. Con esa estrategia y con un pueblo y una clase media con mayor madurez que la de 30 años atrás, avasallaba intelectualmente al auditorio que creyó en una pacífica revolución que haría de Colombia otro país. (94)

La referencia de la obra con el presente no podía ser más directa. La denuncia cubre un periodo de transición política, el paso de la hegemonía conservadora, que llevaba 30 años en el poder, al liberalismo, singularizado en la imagen cuadillista de Jorge Eliézer Gaitán. Asimismo, la década de los 70 marca otro periodo de transición, el paso del riguroso turnismo liberal/conservador del Frente Nacional que duró 20 años, a las elecciones libres, cuyo primer resultado llevó a otro "caudillo" de la democracia al poder.

10

Mario Arrubla, "Síntesis de historia política contemporánea," Colombia Hoy 215.

Finalmente, nos atrevemos a afirmar que La denuncia es una obra de síntesis. Síntesis de una época, de un estilo, de un proceso, de una forma, que marca decididamente el final de una etapa y anuncia la próxima. Con respecto a la forma, fuera del influjo de Weiss que permea la producción de este periodo, como vimos anteriormente, se hace evidente la referencia brechtiana. La denuncia, por su misma estructura--el proceso judicial--presenta quizás el mejor ejemplo de distanciamiento posible. El espectador tiene conciencia en todo momento de que lo que está pasando en escena es una "representación" de un evento, siempre pasado, y no el acontecimiento mismo. Y a pesar de que los supuestos personajes están confeccionando ellos mismos la materia histórica, en el transcurso de la pieza, este efecto inmediateista se pierde puesto que el público ya sabe de antemano el desarrollo de la misma. Por lo demás, Fuentes señala en su ensayo otros usos del distanciamiento épico como son:

El uso de las narradoras que continuamente enfrentan a la falsa conciencia las condiciones reales de su existencia, los cortes de acción, algunos de los más radicales acompañados con música y canciones, la precisión en la demarcación de los espacios y, sobre todo, el hecho de que todos los actores--con excepción del que representa a Alberto Castrillón, personificación de la conciencia obrera--hagan dos o tres papeles y ninguno definido. (346)

Nosotros añadiríamos el ya señalado uso de la parodia, de la ceremonia, y de la confrontación sucesiva y simultánea de diferentes niveles de lenguaje, dialectal, coloquial y oratorio, a lo largo de la obra.

En cuanto al tratamiento de los actores y los personajes, la obra inicia la aplicación y el manejo de ciertos fundamentos semióticos en la práctica teatral. Pues los personajes funcionan de acuerdo al modelo actancial en cuanto a que cada uno de ellos representa el sujeto/objeto, destinatario/destinatario, o ayudante/oponente de la acción. Hasta el punto que el conflicto se resume en un enfrentamiento a muerte entre estas parejas posicionales y oposicionales.¹¹

Por otra parte, la diferencia entre el actor y el personaje está marcada. Cada actor o actriz representa uno o varios personajes pero siempre cubriendo la misma función actancial. Así, por ejemplo, el actor 4o. hace el papel del representante 2o. en el congreso; de César Riascos, empleado de la Compañía; y de Arzobispo, representando los tres personajes el elemento oponente. En tanto que el Actor 1o. hace de representante 1o., identificado como Jorge Eliézer Gaitán; de comerciante que apoya la huelga y de José Montenegro, el asesor jurídico de los huelguistas, todos funcionando como ayudantes. Por lo demás, teniendo en cuenta que un "actante no es ni una substancia, ni un ser, sino un elemento de una relación" (Ubersfeld 79), al efectuar todos estos personajes la misma función de ayudantes/opponentes, y compartir los mismos "rasgos característicos," en términos

11

Anne Ubersfeld, Lire le théâtre (Paris: Editions Sociales, 1978). Ver también el análisis que hace de La denuncia el crítico Fernando de Toro en su libro, Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo (Ottawa: Girol, 1984) 157-180.

dramáticos son el mismo "actor" (110). Lo que en la obra se hace evidente al ser, en efecto, representados por el mismo intérprete.

Ya veremos cómo en la etapa que se inicia a partir de esta obra, Buenaventura va a ahondar en sus estudios del signo teatral, de los códigos que integran el texto teatral, de la función dramatúrgica del actor, etc., a través de la historia del teatro, de la lingüística y, sobre todo, de la semiótica y de qué manera el resultado de sus especulaciones teóricas se verá reflejado en su práctica teatral.

Tercera Parte: Hacia un teatro totalizante. La síntesis dialéctica de la oposición escena/público

I. Tercera Etapa. El teatro como acontecimiento: (1979-)

Al finalizar la década de los 70 nos encontramos con un TEC fortalecido por sus giras nacionales e internacionales que le han merecido un notable prestigio en el ámbito teatral, no sólo del país sino de todo el continente. En realidad, desde sus comienzos el grupo se preocupó por llevar sus obras a gran parte del país, en giras y temporadas, que lo ha mantenido en contacto con un extenso público. A partir de 1971, el TEC empieza a salir regularmente. Durante ese año regresa a Francia a representar a Colombia, junto con La Casa de la Cultura y La Mama, en el VIII Festival de Teatro de Nancy, seguido por una gira en Italia y una temporada en el Teatro Recamier de París, invitado por Jean Louis Barrault.

Al año siguiente, el TEC participa en Festivales realizados en Quito, San Francisco, y México. En San Juan Bautista, California, colabora en un seminario con el Teatro Campesino que dirige Luis Valdez. Experiencia que, como vimos, se cristalizó en la versión que hizo Buenaventura de Las dos caras del patrón del director chicano. En el 73, participa en los Festivales de Puerto Rico y Caracas. Y así sucesivamente el TEC ha llevado su arte a gran parte del viejo (Polonia, Francia, Italia, España) y el nuevo continente, participando, durante casi todas sus estadias, en talleres y seminarios sobre su quehacer teatral. Una gira

de gran importancia para el grupo fue la realizada en 1980, por Cuba y Nicaragua, organizada esta última por el Ejército Popular Sandinista. En el país centroamericano tuvieron la oportunidad de presentarse en cuarteles de varias ciudades, mostrando su trabajo ante gente que poco o nada había visto de teatro pero que se sintió tan aludida en obras como Soldados y La orgia que las tomaron como un puro "testimonio social de Colombia."¹

Por otra parte, las obras más importantes de Buenaventura, como por ejemplo A la diestra de Dios Padre, se han presentado en casi todos los países americanos, incluyendo los Estados Unidos, en inglés y en español. También han sido traducidas a los idiomas más importantes. Como dato curioso, la citada obra se tradujo al checo y se la llevó a escena en Checoslovaquia.

En el campo local, tanto el TEC como su director fueron fundamentales para el surgimiento y desarrollo del gremio de teatristas, la Corporación Colombiana de Teatro, iniciada en 1969. Para el año de 1978, del 24 al 27 de agosto, la CCT realizó su Primer Congreso Nacional con participación de delegados de todo el país e invitados especiales del extranjero. Entre los puntos que se propusieron fue el de seguir "vinculando el trabajo teatral a la clase obrera mediante convenios firmados con la Confederación Sindical de

1

Luys A. Díez, "Entrevista con Enrique Buenaventura," Latin American Theatre Review 14/2 (1981): 49-57.

Trabajadores de Colombia (CSTC) y con el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS).² Estos convenios tuvieron carácter de "acontecimiento histórico" en el teatro latinoamericano, según anota el mismo Buenaventura:

Profesores e investigadores científicos estuvieron de acuerdo en que se trata de un punto de partida hacia la transformación de la práctica y de la organización cultural en general en nuestro país. En qué reside la importancia de este acontecimiento? Reside en que tanto artistas como obreros debemos empezar a considerar de una manera nueva el papel que juega el arte y consecuentemente la cultura en la lucha de liberación nacional.³

Por otra parte, el aspecto formativo y de organización de los grupos también tuvo gran consideración en este Primer Congreso, proveyéndose para un futuro la preparación de talleres nacionales, regionales, y especiales que, efectivamente, pese a grandes trabas sobre todo económicas, se han dado con regularidad. Asimismo, se planteó la tarea del asesoramiento e impulso de nuevos grupos por los elencos más experimentados. Tarea que el TEC ha llevado a cabo de manera solidaria, tanto a nivel individual como colectivo. Antiguos miembros del TEC han colaborado o dirigido otros grupos como, por ejemplo, el de la Universidad Santiago de Cali, que ha sido dirigido por Danilo Tenorio, Helios Fernández y Diego Vélez; Luis Fernando Pérez, ya fallecido, dirigió el grupo de Teatro TELECOM a partir de 1978 y Guillermo Piedra-

2 E. Buenaventura, "El movimiento teatral colombiano en 1978," El Pueblo, Cali, 24 diciembre 1978.

3 E. Buenaventura, "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro," Documentos Políticos 134 (1978): 30-43.

hita actualmente está a la cabeza del Grupo Taller de Cali. Otros actores, entre ellos Jorge Herrera, C. Bernal, Jacqueline Vidal, Jaime Cabal y Gabriel Uribe, han dirigido montajes con otros elencos como La Máscara, TEOPAL, Comunes y el Grupo del DANE, entre otros. Y se da el caso de que una integrante del grupo, Liber Fernández, haya sido invitada por el Ministerio de Cultura de Nicaragua (1981) para colaborar en la formación de nuevos grupos en ese país. Labor⁴ que ha desempeñado desde entonces.

En cuanto a la docencia, igualmente los miembros del TEC han desempeñado una tarea seminal en la formación de las nuevas promociones de actores, sobre todo a través de la Universidad del Valle pero también en otros centros de capacitación, como la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura y la Escuela de Teatro del IDAC.

1. Buenaventura, el maestro

No sería completo nuestro estudio sin hacer, en este justo momento, hincapié en su papel de educador y formador de futuros teatristas. Incansable maestro, desde su primera juventud le dedicó tiempo a la docencia; cursaba 5o. año de Bachillerato en el Colegio de Santa Librada y ya daba clases⁵ en un plantel educativo. Poco después, durante sus años de viajero por el continente redactó un manual de literatura en

⁴
Estos datos están recopilados en la Hoja de Vida del TEC: Por la vía del TEC. Archivo del TEC, Cali, (s.f.).
⁵

E. Buenaventura, entrevista personal, Cali, mayo 1988.

la Guayana Holandesa, en Brasil dio conferencias de literatura en el Colegio de Artes y, asimismo, en Chile dictó cursos universitarios de danza y literatura. Ya de regreso a su patria, entró a formar parte del profesorado de la Escuela de Bellas Artes, que llegó a dirigir en breve tiempo. A su salida (expulsión) se integró a la Universidad Santiago de Cali como profesor de literatura.

Pero es en la Universidad del Valle, a la que se vincula en 1975, donde Buenaventura desempeñará una labor renovadora, dejando una huella indeleble, fundamentalmente por haber colaborado en la creación de la Escuela de Teatro en el Departamento de Letras de la Universidad y por haber auspiciado la fundación de Talleres de Teatro en los que regularmente montó varias obras suyas. Cabe agregar que su labor no ha sido desapercibida: en 1977 la Universidad le otorgó el Doctorado Honoris Causa.

En una entrevista dada al profesor Carlos Vásquez Zawadzki, a raíz del homenaje recibido, Buenaventura enfatiza la necesidad de fomentar el estudio de teatro a nivel superior en Colombia, al tiempo que nos brinda una reseña de las funciones que corrientemente desempeñaba durante el año académico:

Se han implementado diferentes cursos teóricos. De igual manera, dos niveles de Talleres, que están en la base de los montajes producidos: dos obras en los últimos dos semestres: El que dijo sí y el que dijo no, una adaptación mía de dos obras de Brecht, y La excepción y la regla, del mismo Brecht: en este momento preparamos el montaje de El menú. A nivel teórico, estamos trabajando la segunda parte del Seminario sobre Bertolt Brecht

al cual asisten diversos estamentos de la universidad y numeroso público de la ciudad. Por otra parte, hemos comenzado un trabajo muy amplio entre teatro y televisión, en una fase experimental, con dos realizaciones hasta el presente: La autopsia y El que dijo si y el que dijo no; la primera, con actores del TEC, la segunda con estudiantes de la Universidad del Taller.⁶

Aunque ya se encuentra retirado de la Universidad, Buenaventura continúa compartiendo sus conocimientos con las nuevas generaciones, en talleres y conferencias, tanto en el país como en el exterior, durante festivales, encuentros y simposios. Para no ir muy lejos, durante el VI Festival de Teatro Nacional, realizado en Bogotá, en mayo de 1988 después de seis años de receso, nuestro autor dio un taller diario sobre los "Actos del Habla," de los que hablaremos más adelante.

Hay realmente dos aspectos de su imagen que impactan a todos aquellos que en una u otra ocasión hemos tenido la oportunidad de observarlo en función de su trabajo. En primera instancia, el de maestro, que Luys A. Díez en breves palabras supo captar tan bien, con ocasión del II Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York (1980):

Con sus sandalias abiertas, rústico atuendo tropical, ralo cabello ondulado hacia el frente y concentrada expresión Enrique Buenaventura emergiendo cada atardecer por entre los arcos de entrada al Public Theatre de Lafayette Street o conversando en la gran ágora de su vestibulo entre actos, parecía evocar la imagen de un malévolo

6

E. Buenaventura, "Teatro y universidad," entrevista de Carlos Vázquez Zawadzki, Folleto publicado por la Universidad del Valle, Depto. de Letras, 1977: 13.

senador romano en trámites conspiratorios. En realidad, la analogía que mejor le cuadra..... es la de magister ludi, un nuevo Seneca o Eurípides rodeado de discípulos pendientes de su palabra. (Entrevista, LATR)

Buenaventura siempre será, y de hecho lo es, recordado por sus alumnos como un profesor que insta al estudiante a cuestionar la validez de la sociedad que genera su trabajo, desafiándolo tanto en sus conocimientos como en la apreciación de la vida cotidiana. Quizás es indicativo de su actitud hacia la enseñanza la anécdota con la que cierra un programa de televisión dedicado, entre otras cosas, a su labor docente que bien vale la pena traer aquí:

Yo siempre he dicho que enseño lo que no sé, lo que estoy investigando, lo que estoy buscando, enseño aquello sobre lo cual tengo dudas y por eso ando con mis cartapacios de libros, de papeles, y recuerdo que una vez unos niños que debían estar en la primaria, estaban sentaditos en un andén con sus libritos, y me vieron pasar a mi con los míos y el uno le dijo al otro y en qué año estará éste y el otro le contestó: ese debe estar en el año 1000.7

La otra imagen impactante a la que nos referimos anteriormente es la ya legendaria del director paseándose en escena, con un puro en los labios, antes de comenzar los espectáculos del TEC, y saludando de forma casual al público al tiempo que le indica los lugares vacíos. Su presencia en el escenario, como la del otro gran director Tadeusz Kantor, al decir del crítico Keir Elam refiriéndose

7

"Buenaventura: la vida es muy dura," Programa de Televisión para la serie Rostros y rastros, Realización: Nicolás Buenaventura, Carlos Alberto Fernández y Julio González, UniValle T.V., 1988.

al director polaco, hace explícito su rol de fuente y de controlador marginal del espectáculo.⁸ Lo que el mismo Buenaventura afirma en su constante revaluación crítica de los diferentes roles, dentro de la práctica teatral:

El rol de la dirección no es otro que el de crear las condiciones propicias a esa creación [la del actor], condiciones objetivas, es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras y el de estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad.⁹

Rol de la dirección que en Buenaventura ha sido realmente dual, pues además de ser el "organizador" de los diferentes códigos de casi todos los espectáculos del TEC, ha estado hasta el año en curso de 1989, a la cabeza del grupo desde sus comienzos. Esto ha implicado su involucración diaria en tareas administrativas, por demás engorrosas, que él mismo equipara a "llevar adelante una empresa que no tiene dinero."

2. Aproximaciones semióticas al hecho teatral

Ya cimentado el grupo en su modo de producción, analizado y desarrollado en el Método, y consagrado su trabajo con galardones tan prestigiosos como el Ollantay, que confiere el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), en 1978, y el de Casa de las Américas de

⁸ Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama (London: Methuen, 1980) 43.

⁹ E. Buenaventura, "Dramaturgia del actor," Publicaciones del TEC, No. 7 (1985): 6.

Cuba, otorgado a la obra Historia de una bala de plata, en 1980; Buenaventura dirige su atención a la búsqueda teórica, al apoyo conceptual, de lo que será una etapa no conclusa aún de reflexión sobre el hecho teatral. Reflexión que lo encaminará al estudio del texto teatral y sus relaciones con los demás códigos, a la esencia misma de la representación y su función, o sea el teatro como acontecimiento inacabado, que se produce en relación con "otros acontecimientos políticos, culturales, históricos, etc." Nuestro autor elaborará sus propias teorías, apoyándose, sobre todo, en la semiótica y la lingüística, como iremos señalando a lo largo de este apartado.

Por otra parte, la ausencia de lo que Buenaventura llama una "estética regional," aún más notoria en el campo del teatro, lo lleva a afrontar la necesidad de buscar nuevos términos conceptuales para que "la práctica no camine a oscuras." Es para él fundamental el desarrollo de una base teórica que le dé validez tanto al movimiento teatral como a su propia producción: "Es una tarea absorbente, compleja y urgente y es la que, para nosotros, da un verdadero sentido a nuestro trabajo, la que justifica años de dedicación, con un mínimo de beneficios materiales."¹⁰ Posición que, por lo demás, comparten los otros teóricos del Nuevo Teatro. Santiago García, por esos mismos años, escribe:

¹⁰
E. Buenaventura, "Sobre Dramaturgia," Publicaciones del TEC, 1981.

La gran cantidad de obras y de grupos que han aparecido en nuestro continente donde las condiciones lo han permitido en estos últimos diez años, es incomparablemente superior a todo lo realizado en los 50 años anteriores. Pero a esta cantidad de producción no podemos presentar sino un escasísimo material teórico y de investigación... Y en la relación de estos dos elementos, el práctico de producción y el teórico, está la clave de un futuro desarrollo de nuestro arte.¹¹

Hay que tener en cuenta también que, unido a este afán de darle trasfondo teórico al movimiento del Nuevo Teatro, se encuentra la convicción de estar viviendo una época de transición, de profundos cambios, de replanteamientos, de destrucción y reconstrucción. "Existe una relación entre los momentos de auge de las luchas sociales y los replanteamientos de la estética," nos dice Buenaventura en uno de sus ensayos de la época ("Artistas y obreros" 40). En otro, del mismo año, después de hacer una breve reseña histórica de las luchas sociales en el Occidente, termina señalando las propias luchas de liberación del llamado Tercer Mundo:

No estamos asistiendo, pues, solamente a la transformación de un modo de producción en otro. Estamos asistiendo--y felicitémonos por ello--a uno de los cambios más radicales y profundos en la historia humana: por todas partes están resurgiendo las formas de pensar, de comportarse, de vivir, de sentir y--por qué no--hasta de morir que parecían definitivamente enterradas bajo una forma única, bajo una forma modelo, bajo una multiforme estructura cosmopolita.¹²

11

Santiago García, Teoría y práctica del teatro (Bogotá: Ediciones CEIS, 1983) 93.

12

E. Buenaventura, "El Nuevo Teatro y el movimiento de liberación cultural," Manuscrito, s.p. Archivo del TEC. Mayo 1980, 20.

Buenaventura no es el único en detectar esta relación intrínseca y paradójica entre los momentos de crisis y de transformación en la vida de un pueblo y el surgimiento de una fecunda actividad teatral. Carlos José Reyes, en su discurso de posesión ante la Academia Colombiana de Historia, identifica "dos momentos cruciales y definitivos" en la historia del país, gestadores de "los instantes más fecundos de nuestra actividad teatral:"

Los años posteriores a la guerra de Independencia, en medio de las guerras civiles, durante la ardua y dolorosa formación de nuestra vida republicana, y mediando el siglo actual, luego de las profundas consecuencias generadas por la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.¹³

Así, pues, paralelamente a la práctica teatral desarrollada durante los primeros 20 años del movimiento, surge la necesidad de construir un adamiaje teórico rechazando inicialmente todos los pre-conceptos derivados del teatro anterior. "No hay nada que no debe ser destruido y rehecho--arguye Buenaventura en la ponencia presentada ante el citado 1er. Congreso de la CCT--asuntos, actuación, dirección,¹⁴ relaciones internas y externas, espacio escénico, etc.," que en efecto realizó en parte, como vimos, en su etapa anterior, para concentrarse en ésta en los nuevos elementos

13

Carlos José Reyes, "Aspectos del teatro colombiano en los siglos XVIII y XIX," El teatro colombiano (Bogotá: Ediciones del Alba, 1985) 61.

14

E. Buenaventura, "El Nuevo Teatro y sus relaciones con la estética," Ponencia presentada ante el I Congreso de la CCT, agosto 1978. Comisión Publicaciones TEC - IV, 1979.

conceptuales que le permitieran "demostrar la eficacia del proceso teatral."

Es precisamente en la mencionada ponencia en donde nuestro autor señala el derrotero que seguirán sus investigaciones, ubicando la cuestión de la estética definitivamente en el campo semiótico, sin por esto dejar a un lado el materialismo histórico:

Entendemos por estética una reflexión tan rigurosa como sea posible sobre los sistemas de signos llamados "obras de arte" (en este caso sobre los sistemas de signos llamados "espectáculo teatral") que los analice en relación con otros sistemas de signos de una formación cultural dada, inscrita en unas relaciones socio-económicas históricamente determinadas. ("El Nuevo Teatro y sus relaciones" 1. El subrayado es nuestro)

De paso, su posición historicista lo llevará a rechazar el estructuralismo, o mejor dicho el análisis estructuralista de la obra teatral, por su incapacidad para tener en cuenta los cambios operados en el "sistema signifiante," a raíz de los "significados sociales."

Por lo demás, fuera de la semiótica y de las "nuevas teorías de la comunicación y de la información," nuestro autor se apoyará en una "sociología marxista de nuevo tipo, liberada del materialismo mecanicista, así como en una antropología libre de la servidumbre colonialista." Además, reconoce que "la lingüística salta del estructuralismo formalista a la gramática generativa y el psicoanálisis vuelve por sus fueros científicos con un Jacques Lacan." Todo este bagaje lo asesorará en la nueva observación "de lo cotidiano. Lo conocido podrá ser desconocido y re-conocido de otro

15
modo."

En cuanto a la semiótica en sí, en un esclarecedor artículo de Desiderio Navarro, "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria," el crítico divide su práctica en tres dimensiones:

- a) la semántica, o sea la relación de los signos con los objetos a que los signos son aplicables,
- b) la sintáctica, o sea la relación formal de los signos entre sí, y
- c) la pragmática, o sea la relación de los signos con los intérpretes.¹⁶

Es en este último campo en el que insertamos el trabajo de nuestro autor. Profundizando un poco en la materia, esta última dimensión de la semiótica que investiga las relaciones entre los signos y los hombres que producen, emiten y reciben los signos del lenguaje, enfatiza necesariamente el carácter multifacético de cualquier texto:

Sea que aborde su objeto desde el ángulo del emisor o desde la perspectiva del receptor, no hablará de las obras como de estructuras semánticas fijas, sino como de textos en los que se cruzan múltiples códigos o textos. (122)

De aquí la noción de la "intertextualidad" que elaboró Julia Kristeva y a la cual Buenaventura alude numerosas veces en sus escritos. En la citada ponencia, sin ir muy lejos, afirma que "en cualquier representación más o menos

15
E. Buenaventura, "El descubrimiento de lo cotidiano," Archivo del TEC, 1980, 7.

16
Desiderio Navarro, "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria," Revista Casa de las Américas 143 (1984): 119.

compleja que pueda ser catalogada como sistema signico, hay elementos de otras representaciones." Para Kristeva todo texto es una práctica semiótica "en curso de producción" y como tal,

- 1) su relación con la lengua en que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva) y resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas, y
- 2) es una permutación de textos, una intertextualidad; en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.¹⁷

Muy de acuerdo a la época contemporánea dominada por el sistema del intercambio, la obra de arte deviene propiamente un "objeto de intercambio" en el que se mezcla el enunciado oral con las citas, ya sea de proveniencia escritural o simplemente "huellas mnésicas" (como llama Kristeva a los recuerdos). Ahora bien, la cita puede ser directa o indirecta, parodia o rechazo, o punto de partida de nuevos textos. De modo que el clásico concepto de la "originalidad," así como el de la "inspiración genial," se caen por su propio peso. Ya no se puede hablar realmente de plagios, sino de "préstamos," convirtiéndose la obra de arte en una elaboración en el sentido de trabajo, con respecto a otras obras.¹⁸

"La palabra literaria [seguimos con Kristeva] no

¹⁷

Julia Kristeva, Semiotica 1. Trad. José Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978) 147.

¹⁸

Esta "nueva" forma de encarar la obra de arte tiene su origen asimismo en los escritos de pensadores marxistas como L. Althusser, que entiende por "práctica artística... todo proceso de transformación de una materia prima dada

es un punto (un sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje) del contexto cultural anterior o actual" (1,188).

Ninguna obra en su conjunto o particularmente, como ya hemos visto, se presta mejor que la de Buenaventura para ilustrar este concepto. El mismo lo elabora, extendiendo la relación intertextual entre el texto del espectáculo y el texto literario a una estructura anterior al espectáculo o sea, a otras representaciones y a otros textos, proponiéndose como ejemplo:

En los inicios del Nuevo Teatro, Santiago Garcia pone en escena Un hombre es un hombre de Brecht que influirá en la gestación del texto La trampa.... Ecos de este espectáculo resonarán luego en Guadalupe y si hicieramos un examen más minucioso podríamos ver esas relaciones intertextuales como típicas de todo movimiento teatral. ("Sobre dramaturgia" 5)

En este sentido, su enfoque se aproxima más al del crítico J. Culler cuando establece que:

Intertextuality thus becomes less a name for a work's relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of a culture: the relationship between a text and the various languages or signifying practices of a culture and its relation to those texts which articulate for it the possibilities of

determinada, en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de producción) determinados." (L. Althusser, Pour Marx Maspero, 1965, 167. Citado por Kristeva, Semiotica I,95.)

that culture.

Keir Elam, a su vez, pone el peso de la balanza sobre el público, señalando que la decodificación del texto del espectáculo dependerá también de los conocimientos que éste tenga de otros textos, de otras representaciones, de otras actuaciones, del estilo de la obra, etc., o sea de las convenciones en uso (93).

Por otra parte, si el fenómeno de la intertextualidad ayuda a contribuir significativamente a la lectura que se hace de una obra, el otro punto establecido por Kristeva, o sea el principio de que todo texto teatral simultáneamente niega o afirma otro (destruye y reconstruye) no es menos importante. Al decir de Anne Ubersfeld, es precisamente "esa percepción de todo el conjunto de signos teatrales como marcas de negación," una de las claves de la recepción del público (Lire le théâtre 45).

Denegación que está sostenida por el carácter de ficción que permea todos los elementos teatrales, desde la fábula que se cuenta, o representa, hasta los mismos objetos en escena empezando por los personajes--y de paso los actores que, como señala Buenaventura, "por encima y por debajo de la ficción están ahí en el escenario, produciendo una anti-ficción ("La metáfora y la puesta en escena" 6)--y demás signos que contribuyen al acontecimiento teatral.

En este sentido, como bien afirma la misma Ubersfeld, todo signo teatral "tiene el doble status de conjunto semiótico y de referente construido del texto teatral" (Lire 123). Dualidad que han explorado estudiosos como Patrice Pavis, en su libro Voix et Images de la Scène, cuyo punto de partida es la premisa de que el teatro es percibido "según dos modos distintivos que interfieren sin cesar." De un lado, como ya vimos, está la ficción, la fábula,--"la illusion et donc un système sémiotique formé par des ensembles cohérents des signes." Del otro, está lo que él llama el "modo real" o sea, la conciencia de estar presenciando un espectáculo teatral con actores que están representando un papel, en un espacio físico determinado, que compartimos con ellos (16).

Es hacia la síntesis dialéctica de esta dualidad/oposición, obviando la lógica más que la lingüística, a la que Buenaventura apunta apoyándose, a su vez, en las teorías expuestas por Ferruccio Rossi-Landi, que enfoca el hecho teatral en forma eminentemente dialéctica:

El teatro se presta particularmente bien a una interpretación dialéctica porque se constituye precisamente con una oposición fundamental, la de escena y público, pero es esta oposición la que debe ser superada como oposición (vale decir, sin destruir los dos objetos opuestos) para que se de el espectáculo o el teatro en sentido pleno. Es preciso que escena y público se compenetren recíprocamente, formando una totalidad o síntesis que los engloba.²⁰

20

Ferruccio Rossi-Landi, "Acción social y procedimiento dialéctico en el teatro," Semiótica y Estética (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976). Reproducido

Así, tomando el teatro como totalidad, usando el símbolo T, Rossi-Landi le antepone el símbolo NT, el no-teatro, o sea:

una negación determinada: un modo genérico de decir que frente al teatro existen situaciones sociales y políticas, condiciones humanas individuales y colectivas, maneras comunes o singulares de comunicar y representar, teorías filosóficas, religiones o científicas, obras artísticas y literarias, técnicas de todo tipo, para terminar también la escena y/o el público, o los dos, en la medida en que no constituyen, o todavía no, aquella particular síntesis que es el teatro. (15)

La síntesis final, o sea el teatro, vuelve a retomar el símbolo T, resultando el siguiente esquema: $T \rightarrow NT \rightarrow T$. Esta "triada dialéctica" como la llama Buenaventura - tesis, antítesis y síntesis que resulta de la oposición escena/público en el espectáculo teatral - es fundamental porque de ella "se parte para nuevas triadas," como hemos visto a través de su producción:

El procedimiento tradicional no se transforma... sino enfrentando el teatro--es decir las estructuras que se van logrando a través de las triadas--con la problemática social que nos constituye como sujetos. ("El Nuevo Teatro y sus relaciones" 5)

En cuanto al esquema de Rossi-Landi que, de paso, él llama la "tesis centripeta," es importante por cuanto nuestro autor va a retomarlo para trabajar en su práctica teatral, a través de los llamados "Actos del Habla" (Speech

por CEDRA (Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana), Bogotá. Publicaciones Teatrales. Serie B, No. 2. 1988: 11.

Acts) que ha incorporado, tanto él como otros teatristas colombianos, a sus labores docentes y a sus montajes. Prestados de la lingüística, los "Actos del Habla" tienen que ver más con la intención que se trata de comunicar: "la emisión de una instancia de comunicación lingüística." Por lo tanto, como señala Santiago García, son los aspectos informativos (illocucionario) o imperativos (prelocucionario) los que le prestan al teatro, en este caso, su característica social, además de darle peso a la significación del texto.²¹

La importancia de este "descubrimiento lingüístico" para el teatro ha sido ampliamente reconocida asimismo por Buena-ventura que lo ha aplicado a "la imagen fónica, la kinesis o gestualidad, la proxemia (movimientos, desplazamientos, distancia, grupos. etc.),²² poniéndolo en práctica a través de talleres que han servido sobre todo de entrenamiento a los actores.

Así que partiendo del esquema de Rossi-Landi, Buenaventura toma una propuesta, T, "incompleto, lleno de posibilidades, de expectativas, de vacíos que exigen ser llenados, que expresan una 'ausencia significativa' perturba-

²¹ Santiago García, "El Acto de Habla en el teatro," Conjunto 77 (1988): 27-39. García se basa en los trabajos de John R. Searle, El acto de Habla (Madrid: Ediciones Cátedra, 1980); T. Van Dijk, La ciencia del Texto y J. L. Austin, Palabras y acciones (Buenos Aires: Paidós, 1971).

²² E. Buenaventura, "Taller sobre 'Los Actos del Habla'," Archivo del TEC, 1988, 2.

dora, la cual pide, justamente, 'algo' que vuelva manifiestas las latencias que se agitan en el límite entre actuación y observación." A la representación en escena del Acto del Habla o sea "la emisión de determinados enunciados pre-establecidos" ante un público, al NT, le sucede irremisiblemente el T.

El NT, se caracteriza como tal, porque involucra "el paso del actor al personaje, el paso del espacio físico del escenario al espacio imaginario construido, al espacio de ficción.... la transposición de unos referentes puramente virtuales a unos referentes internos y externos explícitos." En otras palabras se va produciendo un sentido. La diferencia básica entre el Acto de Habla y la Acción Teatral es que el primero se limita a una lectura de los enunciados por el actor, "la materia prima significativa" a partir de la cual²³ se elabora un objeto artístico. y el segundo viene a ser ya una lectura de la imagen escénica, de la imagen del actor en escena.

Los Actos del Habla allanan el camino del discurso de la puesta en escena, hacen más comprensible el salto del proyecto a la realización y destacan la interrelación, por demás dialéctica, entre el primero y la segunda. Además de participar en la "coherencia--como estipula el mismo Buena-ventura--de cualquier obra de arte."

23

E. Buenaventura, "Sobre la Coherencia: en el trabajo sobre los Actos del Habla," Archivo del TEC, 1988, 2.

Y aquí vamos a tocar otro punto culminante del desarrollo teórico de nuestro autor que sirve en realidad de base para varios de sus ensayos de esta época: la oposición texto/representación. Para él, y se ha cansado de repetirlo en numerosas entrevistas y ensayos, el texto verbal no es teatro y la representación teatral no es un género literario. En la Conferencia que dio en la Universidad de Cornell (Abril 1987), "Teatro y literatura," abordó el tema directamente apelando a otra ocasión ya lejana, durante un Festival de Caracas, en el que causó gran polémica al afirmar lo siguiente:

Tuve que explicar que el teatro es una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro pero no es, como suele creerse dentro de una cierta tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos el que otorga sentido a los otros. La tradición a la cual me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes en el teatro.

Supremacía que, según el autor, explica en parte la crisis del teatro actual y el escaso número de dramaturgos contemporáneos. El espectáculo, lejos de ser, la mera "puesta en escena" de un texto literario, es un proceso de producción en el que se mezclan por igual el texto literario con los otros textos: "sonoros, musicales de carácter orgánico, de carácter aleatorio, los textos visuales entre los cuales está el actor en cuanto a ritmo... el espacio, la escenografía, los objetos, las imágenes visuales..." En fin,

se trata de una dramaturgia dinámica en la que la relación de los textos, aun cuando el escrito pueda establecer una "organicidad discursiva" sobre los otros, sea de carácter dialéctico. Esta posición permea casi todos sus ensayos de esta época. En "El Nuevo Teatro," por ejemplo, afirma:

La puesta en escena no es una representación, ni una traducción, ni una "materialización" en imágenes, a través de actores, de un texto escrito. La puesta en escena produce significación, es ella misma un texto verbal y no verbal, que establece una relación dinámica y dialéctica con el texto escrito.²⁴

En un marco mucho más amplio, esta "teoría de los textos diferentes," como la llama A. Ubersfeld, es la sola ayuda que tiene el receptor para comprender el trabajo de discontinuidad típica de las representaciones modernas que rechazan el centralizarse alrededor de un sujeto transcendental del discurso, creador y productor de un texto totalizante.²⁵

Por otra parte, el texto literario, según Buenaventura, está mucho más cerca de la poesía que de la prosa, pues ambos son orales y presentan semejanzas estructurales como "el paralelismo y la reiteración." "En la poesía--dice citando a Pope--el sonido debe parecer un eco del sentido" y en el teatro, el texto escrito premeditadamente para ser representado se convierte, al ser efectivamente llevado a

24

E. Buenaventura, "El Nuevo Teatro," Publicaciones del CEDRA (1988): 2.

25

Anne Ubersfeld, L'école du spectateur: Lire le théâtre 2 (Paris: Editions Sociales, 1981) 31.

escena, en "una connotación del mismo" (Cornell, 1987). En su ensayo "El enunciado verbal y la puesta en escena," de este mismo año, vuelve al tema poniendo de manifiesto "la imagen fónica teatral" cuyas "relaciones sonido-sentido" le interesan muy especialmente. Citando, esta vez, a Jakobson aclara: "...la equivalencia de sonido, proyectada sobre la secuencia como su principio constitutivo, implica inevitablemente la equivalencia semántica." Siendo para este efecto fundamental en el teatro la "oralidad del lenguaje verbal escénico."²⁸

En cuanto a la "escritura" misma del texto teatral, aquí entra en función el tan citado concepto del "geno-texto," originado asimismo en Kristeva, y trabajado por casi todos los semiólogos, incluyendo a Buenaventura.

Ligado íntimamente al concepto de la "intertextualidad," el geno-texto es la matriz de la que se deriva todo texto teatral. Matriz que está formada "por textos que los preceden o le son contemporáneos, textos artísticos y extra-artísticos que entran en la constitución del nuevo texto artístico, incluyendo en ese texto matriz las relaciones convencionales entre emisores y receptores y, en fin, todas las condiciones de producción de textos en un contexto dado."²⁹

Para Kristeva, el geno-texto genera un significante, o

²⁸ E. Buenaventura, "El enunciado verbal y la puesta en escena," Conjunto 77 (1988): 40.

²⁹ E. Buenaventura, "Actualidad de los clásicos," Charla dictada en la Cámara de Comercio de Medellín en octubre de 1981.

sea opone la producción del significado a la función comunicativa del feno-texto, los dos elementos que componen el texto.³⁰ El geno-texto es, según J. Lacan en cuyo trabajo se apoya la citada investigadora, el anticipador del sentido, lo que conceptualiza "de manera radicalmente nueva la relación significante/sentido como una relación de insistencia y no de consistencia."³¹

Pero es realmente Freud, a través del mecanismo del sueño, quien indica por primera vez en su ensayo "El trabajo del sueño" cómo al "discurso representativo" le precede el "trabajo constitutivo de la significación," abriendo caminos insospechados en el área de la investigación, como bien señala Kristeva:

"El trabajo del sueño" se convierte en un concepto teórico que desencadena una nueva investigación: lo tocante a la producción pre-representativa, a la elaboración del "pensar" antes del pensamiento.³²

En su estudio sobre la interpretación de los sueños de Freud y su aplicación a la improvisación teatral, Buenaventura va mucho más lejos hasta aventurar "quizás con

30

J. Kristeva, Semiótica 2. Trad. José Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978) 103.

31

En una nota al pie de la página, Kristeva cita a Lacan aclarando esta relación, que nos parece pertinente traer aquí: "De donde se puede decir que es en la cadena del significante donde insiste el sentido, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de que es capaz en el momento mismo." (Jacques Lacan, "L'insistance de la lettre dans l'inconscient," 502. Semiótica 2, 113.)

32

Sigmund Freud, L'interpretation de rêves (Paris: PUF, 1967). Citado por Kristeva, 1, 49.

precipitación" que "el texto de una pieza es un intento de interpretación del contenido latente que el autor realiza durante la elaboración de la pieza misma."³³

La aplicación de estos conceptos freudianos en el campo de la semiótica ha tenido repercusiones variadas y profundas, siendo una de ellas el rechazo a las premisas de la gramática generativa de Chomski.³⁴ Comúnmente aceptada hasta ahora, sobre todo por los estructuralistas, la gramática generativa se basa en el principio, simplificándolo notoriamente, de la estructura frásica lineal profunda que genera otra superficial. La falla, según Kristeva, es que no se remonta "a las diferentes etapas posibles de estructuración anteriores a la estructura frásica lineal" (Semiótica 2, 99).

A partir de Kristeva la noción del geno-texto ha sido desarrollada por otros críticos que le han dado nombres diferentes. J. Culler, por ejemplo, se refiere a un "horizonte de expectativas," como una especie de marco referencial sin el cual nuestras experiencias u observaciones no tendrían sentido.³⁵ Según Culler:

³³ E. Buenaventura, "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral," Materiales 305.

³⁴ Noel Chomski, Syntactic Structures (La Haya: Mouton, 1957).

³⁵ Culler presta el término "horizonte de expectativas" a Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," New Directions in Literary History, ed. Ralph Cohen, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1974) quien, a su vez, lo toma de Karl Popper, "Naturgetetze und theoretische Systeme," Theorie und Realität, ed. Hans Albert (Tubingen: Mohn, 1972) 49.

The meaning of a work is its answers to the questions posed by a horizon of expectations. To understand the interaction between a work and the reading public we must reconstruct this horizon, which at a given moment is the result of three principal factors: previous understanding of the genre in question, the form and theme of earlier works assumed to be known, and the distinction between poetic and practical language, which will be differently situated in different periods. (54)

A. Ubersfeld lo lleva al campo teatral señalando que no solamente hay una especie de geno-texto anterior al texto escrito sino también a la primera representación:

...Le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant. D'une certaine façon la "représentation" au sens le plus large du mot préexiste au texte... (Ecole 14)

Con esta cita de Ubersfeld, Buenaventura inicia su ponencia ante el XIV Congreso Internacional de la Latin American Studies Association en Nueva Orleans (marzo 1988), "Apuntes sobre dramaturgia," en la que trata una vez más la relación del texto verbal y los textos no verbales, encarándola desde el punto de vista del actor. Al enunciar ambos textos, de por sí ya el intérprete cuestiona el sentido de los mismos dado por los primeros autores: el dramaturgo y el director.

Es algo que tiene que relacionarse con la verosimilitud de su enunciación y la versomilitud es una relación con el público, es ya una lectura desde el público, lectura que él [el actor] ya tiene que adelantar en los ensayos porque él y sólo él la va a producir ante el público. No se trata de una reivindicación colectivista sino de un problema de sentido.

Pero es el público en última instancia quien asume a través de su lectura el sentido de la obra y como tal forma

parte intrínseca del geno-texto teatral:

Nosotros en el Nuevo Teatro planteamos [que] el público es tan creador de cultura como los artistas, él hace parte de esa matriz generadora de textos y la relación viva con él es la única razón de ser de la producción artística. ("Actualidad de los clásicos")

En cuanto al problema del sentido, o sea "el funcionamiento de la representación como mecanismo de producción de sentido" ("El Nuevo Teatro y sus relaciones" 2), una de las nociones más ampliamente estudiadas en la semiótica teatral es la de las funciones de los signos del texto, desarrolla-
36
das por Roman Jakobson. Noción que tiene que ver en el proceso de la comunicación, como Buena Ventura indica, con "la dirección, con el objetivo de la representación como medio de comunicación," y sobre todo con la manera como el público la percibe. De las seis funciones: emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística y poética, es quizás ésta última la que, por medio del análisis del discurso teatral, aclara la tensión entre los dos sistemas
37
en juego aquí: el del texto y el de la representación.

36

Roman Jakobson, Essais de linguistique generale (Paris: Editions Minuit, 1966).

37

Ubersfeld, Lire 42. La crítica francesa resume las seis funciones, como sigue: la emotiva, tiene que ver con la caracterización de los personajes por los actores y la manera como el director "dramatiza" los elementos escénicos; la conativa conmina al destinatario/actor a tomar una decisión, a dar una respuesta; la referencial no deja olvidarse del contexto y lo alude constantemente; la fática básicamente trae a la mente del destinatario las condiciones de la comunicación y su presencia de espectador en una sala; la metalingüística funciona auto-reflexivamente, especialmente en el caso del teatro-dentro-del-teatro; y la poética envía al mensaje, al análisis del discurso teatral.

Para Buenaventura, "la verdadera dimensión de la función poética se produce en el proceso de la puesta en escena y en su relación con el público" ("El enunciado verbal," 43). Aunque también considera la referencial de capital importancia para la comunicación:

Es esta [la referencial] la que transmite el 'contenido' del mensaje, la que realmente informa, mientras que la función expresiva o emotiva tiene carácter 'espontáneo' es casi comparable a "los ruidos" que molestan la comunicación, a las impurezas y tiene más relación con una teoría de las actividades humanas que con una teoría de los signos. ("El descubrimiento de lo cotidiano," 6)

Otro de los aspectos del texto literario, estudiado por nuestro autor, es su dualidad. No solamente nos referimos a los puntos de vista: el sujeto del enunciado inmediato, las acotaciones e indicaciones escénicas de todo tipo o sea el autor, y el sujeto del enunciado mediato, del diálogo, o sea el personaje (Ubersfeld, Lire 250). Sino también se trata de los dos sistemas semánticos que operan dentro de un mismo enunciado: el discurso denotativo y el discurso connotativo.³⁸ Este carácter polisémico del signo teatral también ha sido un foco de estudio para los semiólogos, K. Elam, por ejemplo, lo hace extensivo a toda la producción dramática:

Every aspect of the performance is governed by the denotation-connotation dialectic: the set, the actor's body, his movements and speech determine and are determined by a constantly shifting network of primary and secondary meanings. (11)

En una charla dada en Nueva York, durante un encuentro de

38

L. Hjelmslev, Essais Linguistiques (Copenhague: Nordick Sprag of Kulturferlag, 1959).

teatristas, a raíz del Festival Popular de Teatro Latinoamericano (agosto 1983), sobre "Convención, percepción y connotación en el Nuevo Teatro;" Buenaventura señala las diferencias entre un discurso y el otro, en vista a la recepción del texto:

En la connotación es indispensable la participación creadora del receptor del mensaje. Sin la participación creadora del receptor, el mensaje no existe. Mientras que en la denotación el mensaje es teóricamente transparente. Teóricamente el receptor recibe exactamente el mismo mensaje que el emisor envió.

El lenguaje teatral es, pues, evidentemente connotativo y como tal hace vasto uso de las llamadas figuras del lenguaje, entre las que descuellan la metáfora, la metonimia, el simbolo y el oximorón. En cualquiera de sus obras, especialmente de esta época, se destaca el uso metafórico del lenguaje en el texto verbal. Igualmente sobresale la manera cómo nuestro autor emplea el lenguaje popular, que es un lenguaje metafórico, connotativo, o el modo metonímico con que utiliza el vestuario, los utensilios de trabajo, los objetos, indicando por su contigüidad la clase a la que pertenecen (el poder, el campesinado, etc.) en el discurso escénico.

No cabe duda de que hay una evolución en la dramaturgia de Buenaventura hacia el uso cada vez mayor de un lenguaje poético, metafórico. Tanto el enunciado como el discurso del montaje mismo se ha limado de excesos verbales y no verbales. No otra cosa afirma G. Antei, que vela específicamente en Historia de una bala de plata este desarrollo

como un impedimento hacia una lectura referencial: "La acentuación, en la práctica significativa de la dimensión mítica, de la figuración retórica y del 'decor' formal implica, por cierto, el peligro de desperdiciar el nivel denotativo referencial del mensaje."³⁹ Lo que, según el crítico, contradecía una supuesta "tradición" impuesta por el Nuevo Teatro.

Esto es, sin ir muy lejos, un problema de encasillamientos fáciles, de rótulos chatos que asocian, por ejemplo, un supuesto teatro épico con la épica en general, y a veces con la misma historia, que sí utiliza un lenguaje obligatoriamente denotativo, objetal, y por cierto unívoco. Por lo demás, el uso cada vez más acentuado del lenguaje connotativo en Buenaventura no quiere decir, como algunos han querido ver, que haya cambiado el transfondo ideológico de su trabajo. Pues como bien afirma Umberto Eco, al fin de cuentas..."l'idéologie sous le profil sémiotique se révèle être la connotation finale de la chaîne des connotations ou la connotation de toutes les connotations internes."⁴⁰

La reacción negativa que parte de su producción de esta época ha despertado se agudiza a medida que asume nuestro autor, en su práctica artística, una actitud en contra de la

39

Georgio Antei, "Un paradigma teatral," en Dramaturgia. Comisión Publicaciones del TEC, Cali, 1979, 15.

40

Umberto Eco, La structure absente: Introduction a la recherche sémiotique. Trad. Uccio Esposito-Torrigiani (Paris: Mercure de France, 1972) 163.

comúnmente aceptada "verbalidad" de nuestra cultura. Cultura, cuyos grandes éxitos están basados en los excesos verbales, como bien dice el dramaturgo Luis Britto García, en un artículo sobre "La función del texto teatral:"

Para bien o para mal somos una cultura permeada de verbalidad. Nuestro fenómeno cultural más importante es la canción popular. Nuestro segundo movimiento ecuménico es el boom. Nuestros estratos cultos se dan cita en C. Fuentes, V. Llosa, García Márquez. Ello no es accidental. La herramienta que permite pensar a la América Latina como una unidad, es la relativa comunidad lingüística, que a su vez sustenta un acuerdo sobre valores esenciales.⁴²

El Buenaventura de esta época buscará la ambigüedad, la relación connotativa del espectáculo con el público, al que se le presentarán obras inscritas en contextos que ya no se cifran solamente en "la situación, el conflicto, los sentimientos de los personajes, sino también en el silencio, el espacio, el tiempo, el gesto, la música, el ritmo, el tempo, la luz y los objetos" ("El enunciado verbal" 41). No hay

41

Entre las opiniones más autorizadas traemos aquí la de Carlos José Reyes, en una entrevista dada a José Monleón, que consideramos un tanto prematura pues la ausencia hasta ahora de una crítica especializada en Colombia, que valore la práctica artística de nuestro autor a la luz de sus especulaciones teóricas, ha sido nefasta para el autor y su grupo: "En el caso particular del TEC y de Enrique Buenaventura hay una disociación entre la producción teórica de Enrique, el discurso incluso de carácter epistemológico y semiótico en que él se ha embarcado, que es de una gran complejidad y su obra teatral práctica. El ha tratado de hacer un estudio de los signos con una complejidad tal que el trabajo de producir obras que equivalgan a ese discurso no es igual. Hay un desfase entre las dos cosas...." (Primer Acto 203/204, 1984, 43).

42

Luis Britto García, "La función del texto teatral," Tablas 1/84 (enero-marzo):40.

que olvidar que, como señala A. Ubersfeld, "el teatro es visto antes de ser comprendido" (Lire 39).

En este sentido, Buenaventura invoca a Artaud deseando el regreso a la vía ceremonial, "a las fuentes respiratorias activas del lenguaje:"

... que uno reconcilie las palabras con los movimientos físicos que las engendraron, y que ese aspecto lógico y discursivo de la expresión verbal desaparezca bajo su aspecto físico, afectivo, es decir, que las palabras, en lugar de ser tomadas por lo que quieren decir gramaticalmente hablando, sean entendidas bajo el ángulo sonoro, percibidas como movimientos. (43)

Con este pensamiento entramos en uno de los campos fundamentales en el desarrollo de la teoría y práctica del Nuevo Teatro, al que han contribuido no sólo Buenaventura sino muchos otros teatristas e innovadores del teatro colombiano: la dramaturgia del actor, que bien merece considerarse detenidamente.

3. La dramaturgia del actor

Ya habíamos visto, tanto en Soldados como en La denuncia, y por supuesto en el Método, cómo el actor había empezado a tomar parte activa, directa, en todo el proceso de la obra, desde la dramaturgia colectiva hasta la re-escritura de la misma en el escenario, a través de la improvisación, durante la elaboración del texto representacional. Es quizás sintomático de esta época, y de la relevancia que va adquiriendo el actor, el hecho de que uno de los montajes mayores de la misma sea la obra El maravilloso viaje de la mentira y la verdad (1986), escrita colectivamente por los miembros del

TEC: Aida Fernández, Helios Fernández y Nicolás Buenaventura. La pieza se basa en un cuento africano del francés Blaise Cendrars en la que se exploran elementos afro-antillanos de la Costa del Pacífico. Como dato interesante, nuestro autor regresó físicamente a las tablas en uno de los papeles protagónicos después de dos décadas de ausencia.

Es en esta época cuando Buenaventura trabaja con más ahínco por una reconquista del espacio escénico por el actor, "requisito indispensable para el desarrollo de una verdadera dramaturgia nacional." Es por esto que subraya constantemente la importancia, decisiva para el actor, del momento en que éste deja de ser "histrión" para participar e intervenir "metodológicamente" en el proceso de producción ("Dramaturgia del actor" 5). El momento en que el intérprete pasa a ser un representante del público, lo que en términos prácticos no es tan fácil, tal como señala S. García:

La gran dificultad del actor de nuestro tiempo es desarrollar su capacidad de observación, que desde el punto de vista de una nueva clase le permita ver con una nueva perspectiva la realidad y mostrar esa visión desde el escenario.⁴³

Ya rezagada la disyuntiva Stanislavski-Brecht, en cuanto a la formación del actor, estos trabajadores del teatro se encaminan hacia otras direcciones para encauzar sus inquietudes más apremiantes. Se trata ahora de explorar más profundamente sus relaciones con el texto, con los personajes, su gestualidad, su relación con el espacio, con los

43

Santiago García, "Dramaturgia nacional y público," Separata 1, Actuemos III.17, (1985): 11.

objetos, la integración, por ejemplo, cada vez mayor del aspecto musical de las obras, etc. La semiótica se prestará más que ninguna otra materia para el desarrollo de la dramaturgia actoral.

El actor representa la sola "unidad lexicalizada: un lexema"--análogo al fónema--que los semiólogos han podido deslindar del sistema de signos teatrales. Y como tal, según Ubersfeld (Lire 109), se caracteriza por dos cosas:

- 1) por un proceso en el que él juega el rol de sintagma nominal en relación al sintagma verbal fijo, y
- 2) por un cierto número de rasgos diferentes que funcionan binariamente o sea que en escena, cuando asume su personaje, se define siempre en oposición a otro; así, el dictador es dictador en cuanto ejerce el poder sobre otro o el pobre es pobre en cuanto hay otro que es rico, para citar tan sólo dos ejemplos.

El resultado de esta oposición, que puede ser ternaria, es lo que Lévi-Strauss llama "mitema" (Antropología 139). Término adoptado por Buenaventura, para quien esta tensión entre las funciones que el relato o las piezas asignan a los personajes es como una "bisagra que articula este nivel [de los personajes] con el de la historia que se narra en primera instancia, y en una segunda con los conflictos escogidos en el problema."⁴⁴

44
E. Buenaventura, "'Problema,' 'Tema,' 'Mitema' y 'Conflicto'," Dramaturgia. Comisión Publicaciones TEC, 1979: 29.

De este modo, nuestro autor pasa a utilizar esta categoría en calidad de núcleo en piezas como Soldados, en la que, como ya vimos, los mismos soldados son al tiempo pueblo y representantes del poder. El mitema, según Buenaventura, ha contribuido, sobre todo en la dramaturgia colectiva, a "no caer en la 'dramatización' de los materiales investigados. Con el mitema el proyecto del espectáculo encuentra aquello específico de lo cual habla, aquello que no está ya dado en los materiales."⁴⁵

Años más tarde, Buenaventura se verá en la necesidad de abordar el tema de nuevo y ampliar un poco su interpretación, apoyándose en Lévi-Strauss. Esta vez empieza por aclarar la diferencia que hace el antropólogo francés entre mito y mitema en un relato mítico.⁴⁶ Usando uno de los conceptos de base de la lingüística, según el cual todo discurso consta de dos ejes: uno sintagmático linear, horizontal, en el que se encadenan los acontecimientos del relato y otro paradigmático, vertical, en el que se insertan las sustituciones posibles; mito sería la "mediación" linear "entre los extremos u oposiciones," mientras que mitema sería las "asociaciones paradigmáticas." Al reducir estas asociaciones a un solo acontecimiento paradigmático, el mitema para Buenaventura se convierte en un eje pivotal que

45

E. Buenaventura, "Ensayo de dramaturgia colectiva," Dramaturgia 6.

46

E. Buenaventura, "Notas sobre Dramaturgia (tema, mitema y contexto)," Publicaciones del TEC No. 7, 1985, 2.

que desata los conflictos, "pone a funcionar las Fuerzas en Pugna," y vuelve a aparecer "en el desarrollo de esos conflictos y en las oposiciones entre personajes." Entre los ejemplos ilustrativos de mitema que propone el autor destacamos: 1) Jesús escoge a Peralta, en A la diestra de Dios Padre; 2) la Vieja escoge unos hambrientos para celebrar sus orgías en La orgía; y 3) la aldea expulsa a la Verdad y la Mentira en el Maravilloso viaje de la verdad y la mentira (3).

En cuanto a la utilidad del mitema:

... destaca, pone de manifiesto, de manera sencilla, las relaciones entre acontecimientos y personajes (así como con los otros códigos o lenguajes) que sirve de "motor" y "amarre" a la narración. Motor en cuanto a su condición de acontecimiento "pivote," que abre un abanico de alternativas vivas y muertas a la narración y amarre en cuanto a su carácter iterativo o redundante, es decir, en cuanto a su condición paradigmática. En otros términos, en cuanto a su funcionamiento tanto en el plano de la expresión como en el de los contenidos. (4)

La cuestión es saber elegir el acontecimiento que se convierta en mitema y a través de él ver "la función paradigmática, función mitemática" de los otros acontecimientos.

Otro de los conceptos lingüísticos que se ha aplicado ampliamente al área teatral, y que también tiene que ver con las relaciones entre los personajes, es el llamado modelo⁴⁷ actancial de Greimas. Según el mismo, el personaje asume

47
A. J. Greimas, Semantique Structural (Paris: Larousse, 1966).

una función sintáctica en la obra que lo identifica como el sujeto, el objeto, el destinador, el destinatario, el opositor o el ayudante de la acción. Este modelo actancial no se limita a un sólo personaje, puede ser colectivo o también puede ser una abstracción, dependiendo de la función que cumpla o cumplan en la estructura de la obra. En una misma obra puede haber varios modelos actanciales. Ya vimos en La denuncia cómo se manifestaron los modelos actanciales de los personajes divididos en tres grupos, según su función, e interpretados cada uno por un sólo actor.

Es evidente que uno de los propósitos del uso de los modelos actanciales es evitar que el actor caiga en la trampa terrible de identificarse psicológicamente con el personaje ya que el personaje, como bien ha indicado Buena-ventura en varias ocasiones, es una entidad ficcional y no existe sino en función de una virtualidad escenificada.

A la noción del modelo actancial se le une la del rol. El rol tiene que ver con el sentido que se da a una "función determinada," impuesta por un código limitador a un personaje:

Come l'acteur, le rôle est l'une des médiations qui permettent de passer du "code" actantiel abstrait aux déterminations concrètes du texte (personnages, objets)" (Ubersfeld, Lire 113).

Entre los ejemplos clásicos de rol que tenemos a mano figuran los personajes de la Commedia dell'Arte, los graciosos de la Comedia del Siglo de Oro, etc. Una buena parte de los personajes dentro del Nuevo Teatro funcionan en calidad

de rol, v. gr., los mendigos en A la diestra de Dios Padre.

Vladimir Propp, que fue quien dio origen a la visión dialéctica del personaje activo (1928), ha ejercido notoria influencia en la semiótica contemporánea. El dividió los personajes de los cuentos maravillosos por sus funciones dentro de la narración ("la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga"), haciendo notar que a partir de estas funciones se podrían estudiar los cuentos reemplazando el acercamiento, hasta entonces vigente, de los "motivos" de Veselvoski⁴⁸ o los "elementos" de Bédier. Las funciones de los personajes, según Propp, son 31 y un mismo personaje puede desempeñar varias funciones. Así, por ejemplo, el héroe puede alejarse, puede reaccionar ante la prueba, puede entrar en combate y puede obtener una victoria, cumpliendo cuatro funciones dentro del cuento.

El ruso destaca también los "atributos" de los personajes ("el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc."), los que considera de particular importancia, pues, además de proporcionar al cuento "sus colores, su belleza y su encanto," permiten a través de su análisis "una interpretación científica del

48

Vladimir Propp, Morfología del cuento (Madrid: Editorial Fundamentos, 1972). A. N. Veselvoski, Poetika sjazhetov (Poética de los argumentos) Sobranie Sochineniy, Ser 1 (Poetika, Tomo II, San Petersburgo, 1913, 1-133) y J. Bédier, Les Fabliaux, Paris, 1893.

cuento" (101).

Para Buenaventura, el aporte de Propp ha sido de suma importancia. No en una sino en varias ocasiones ha definido el personaje como "una función con atributos" y en obras como Historia de una bala de plata, por ejemplo, todos los personajes están nitidamente delineados de manera que los atributos sobresalgan:

El texto que no es estrictamente mítico... hace de la tensión entre funciones y atributos un soporte semántico extraordinariamente rico y complejo, donde se instala la subversión no solamente contra el orden "referente" sino contra el orden literario y lingüístico, contra la retórica y la gramática, como niveles que se inscriben en la simbolización social y a la vez inscriben ésta en la práctica artística literaria. ("Ensayo de dramaturgia" 28)

Por lo demás, el actor es un signo que produce signos. De modo que posee las características propias de los mismos, lo que en términos establecidos por C. Pierce, y en relación con el personaje que representa, pueden ser índice, símbolo⁴⁹ o ícono.

En el caso del índice, se establece una "asociación por contigüedad:" así un labrador con sus herramientas de trabajo, o una viajera con una maleta en la mano, a simple vista, gracias a un sistema de convenciones adquiridas, nos trae a la mente la tierra o un vehículo de transporte, como el tren, por ejemplo. Como símbolo, el actor puede encarnar una "asociación de ideas generales" que funciona también de

49

Charles S. Pierce, Collected Papers (Cambridge: Harvard University Press, 1958).

manera convencional con un público dado. El caso del personaje-rey, como símbolo del poder, puede representar muy bien a cualquier opresor/dictador de turno. Finalmente, él mismo, en esencia, es un icono. ("In the theater the basic icon is the body and voice of the actor," nos dice Jan Kott⁵⁰), en cuanto trata de parecerse/interpretar a un personaje dado, en un contexto dado. Interpretación que resulta de todos modos en la reproducción parcial de ciertas condiciones del objeto/personaje, "después de haberlas seleccionado según los códigos del reconocimiento," estableciendo un modelo que viene a ser homólogo al que el espectador reconstruye, según sus conocimientos y convenciones del día (Eco 178).

Este aspecto icónico del teatro, como señala Ubersfeld, "hace que no se pueda escapar totalmente a una mimesis ya que la realidad corporal del actor es el mimo del personaje-texto" (Lire 123). Para evitar esta "iconicidad," propia sobre todo del personaje naturalista ("el mito burgués de la persona absoluta"), es que ha surgido el uso de nuevas disciplinas en el arte escénico, como son la kinésica y la proxémica. Así que es contra "el concepto de verosimilitud que los naturalistas llaman 'verdad escénica' basado en la transmisión al espectador, ante todo de una intensidad emotiva," que el estudio de estas disciplinas "se plantea, como

50

Jan Kott, "The Icon and the Absurd," The Drama Review 14 (1969): 19.

una forma práctico-teórica de cuestionamiento de esta estética teatral."⁵¹

Como pioneros del estudio de la kinésica y de la proxémica, señala nuestro autor a los artistas teatrales de los años 20, los cuales empezaron a rechazar los fundamentos del naturalismo, especialmente Eisenstein y Brecht. Ellos "señalaron las fallas epistemológicas de esta estética y echaron a la vez, las bases epistemológicas de una estética nueva para las artes representativas, en especial el teatro y el cine" (3). A estos primeros esfuerzos se unen el aporte de Charles Chaplin como uno de los "últimos reductos anti-naturalistas del Music-Hall" (4), los formalistas rusos y, sobre todo, la semiótica contemporánea.

Mas a quienes generalmente se acredita el haber articulado de manera elaborada estas nuevas materias es a Ray L. Birdwhistell y Edward T. Hall, respectivamente.⁵²

La kinésica estudia todos los movimientos del cuerpo--la gestualidad--involucrados en el acto de la comunicación, brindándole a la misma su aspecto polivalente y multiforme. Esta gestualidad está determinada por su propio contexto socio-cultural, lo que implica que no hay un sólo gesto que tenga valor universal. Birdwhistell divide los gestos en

51

E. Buenaventura "Notas sobre Kinesis y Proxemia," Actuemos III.17 (1985) 1.

52

Ver Ray L. Birdwhistell, Kinesics and Context (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1970) y Edward T. Hall, The Hidden Dimension (Garden City: Doubleday, 1969).

dos grupos. Los primeros, denominados macrokinésicos, tienen que ver con los gestos que acompañan la comunicación (con o sin habla) o sea que "son comparables a las palabras, a las proposiciones, a las frases y a los párrafos" (Kristeva 1, 141). Los segundos, llamados kinemorfemas segmentales, están relacionados directamente con el habla y se usan para acentuar lo dicho (fruncimiento de cejas, de labios, etc.). Hay un tercer grupo, las marcas kinésicas, que se diferencia de los anteriores por no estar supeditado al habla, pero sí a un "comportamiento en un entorno particular." Así tenemos marcas kinésicas pronominales, de pluralización, de tiempo, de área, de modo, de demostración, etc.

La proxémica estudia la percepción y el uso del espacio en la comunicación. Igual que en la kinésica, la utilización espacial de cada individuo está determinada por su medio. Hall divide las relaciones espaciales en cuatro categorías que van desde el contacto físico hasta la separación escena/público. A saber, 1) la distancia intima que podrían tener dos enamorados; 2) la distancia personal de, por ejemplo, dos camaradas; 3) la distancia social de, digamos, dos hombres de negocios; y 4) la distancia pública, como en un teatro o auditorio.

Hay que tener en cuenta que tanto los gestos como los movimientos se producen inconscientemente y, como bien dice Buenaventura, "los mensajes se intercambian en segundos y fracciones de segundos." Lo que indica que para poder elabo-

rar "el lenguaje artistico no verbal del espectáculo en relación con su lenguaje artistico verbal" habria que "desmontar de los códigos no verbales cotidianos, su carga ideológica consciente e inconsciente," y desfamiliarizarlos para crear un acercamiento critico:

Si el sujeto puede pensar, al ver la gestualidad y el manejo del espacio y los objetos en un espectáculo sobre sus propios lenguajes gestuales, espaciales y objetuales que él supone "espontáneos" y "naturales," si puede darse cuenta de cómo es manipulado inconscientemente por estos lenguajes y puede medir los límites de su libertad expresiva, no sólo tendrá nuevos parámetros para analizar su conducta cotidiana sino que podrá gozar con su propia imagen, podrá obtener un placer estético del tipo del placer estético que buscaba Brecht, el placer estético del espectador de la era científica. ("Notas sobre kinesis," 4)

En cuanto al actor, al analizar y utilizar por igual los códigos verbales y no verbales a través del proceso del montaje, sobre todo en la improvisación, se hace consciente del "carácter colectivo y totalizante" del hecho teatral. Por lo tanto, enriquece su arte y de paso le devuelve a la relación de los diferentes códigos, la complejidad que poseía antes del reduccionismo naturalista.

Hemos tratado en este apartado de dar un testimonio, por demás limitado, de la vasta como inexhausta tarea teórica emprendida por nuestro autor. Nos quedan fuera, sin duda, muchos hallazgos y aportaciones a la materia que más adelante en el tiempo será preciso volver a ellos y enfocarlos bajo nuevos parámetros que el mismo Buenaventura para ese entonces seguramente habrá señalado.

II. Producción dramática

1. Historia de una bala de plata o la ficcionalización de un mito

Al finalizar la década de los 70, por iniciativa de Nelly Garzón del Instituto Internacional de Teatro de Venezuela, Buenaventura participó en un proyecto, para crear un espectáculo con temática negra o india, con otros tres dramaturgos latinoamericanos: Emilio Carballido, Osvaldo Dragún y César Rengifo. El proyecto fracasó, pero fue muy enriquecedor para Buenaventura al menos, pues de ahí surgió una primera versión de la Historia de una bala de plata.

Ya con el tema en mente: "El Caribe. Ese mar donde ya se han dado todas las formas sociales posibles," --al ¹ que realmente llegó el grupo a través de la poesía de Nicolás Guillén con la que trabajaron en un texto, Cantaliso, que no llegó a montarse--decidieron concentrarse en un periodo histórico específico demarcado por un acontecimiento de carácter sincrónico: "la penetración de los yankis en el Caribe." A partir de esta experiencia se propuso elaborar una obra que diera entonces cauce a las necesidades del momento. Siendo, en este caso, una respuesta muy concreta a lo que Buenaventura calificó de ofensiva oficial y no oficial contra el llamado "teatro comprometido y político":

Se pide y--de cierta manera se exige--el regreso a los clásicos... hacer "un verdadero arte conservador o de vanguardia" pero no directa y "desagra-

1

E. Buenaventura, "Ensayo de Dramaturgia colectiva" 4.

dablemente" relacionado con la realidad social y política que vivimos.²

³
La Historia fue una demostración clara, en las palabras del mismo autor, "de que seguimos haciendo lo que necesitamos hacer y de que tratamos de hacerlo cada vez mejor, con una más sólida y profunda investigación en los medios expresivos, en el lenguaje artístico." Palabras que corroboró el mencionado premio Casa de las Américas 1980, a la mejor obra dramática.

La elaboración de la obra sufrió un largo proceso. En esta ocasión, el grupo se dividió en varias comisiones: la de asuntos económicos, la de asuntos socio-políticos y la cultural. Esta última, creada por primera vez, tuvo la tarea de estudiar "las culturas africanas matrices, los elementos de sincretismo, la magia y la religión vudú e investigar las fuentes literarias que tienen relación con el tema del mito del emperador negro."⁴ Una vez estudiado cada aspecto, se discutieron los resultados con todo el grupo, y se formó la llamada comisión de "texto" que se ocuparía "de desmontar el texto existente de acuerdo a las conclusiones del estudio de las comisiones." Sobra decir que el texto

²
E. Buenaventura, Entrevista de Felix Beltrán, La Nueva Gaceta. 2a. época, No. 1, Cuba (agosto 1980) 23.
³

E. Buenaventura, Historia de una bala de plata v Versión. Publicaciones del TEC, 1979. Todas las citas serán de esta misma edición.

⁴
Guillermo Piedrahita, Programa de Historia de una bala de plata, 1980.

final, el literario, o sea "la escritura de los parlamentos" fue, como de costumbre, el trabajo "relativamente libre y autónomo" de Buenaventura.

La primera versión de la Historia de una bala de plata, que sirvió de material para la nueva obra, fue representada por TEOPAL, un grupo obrero de Palmira (Valle), y discutida ampliamente con el grupo por el mismo TEC. Entre los otros textos que se contemplaron en las comisiones, y de los que obviamente encontramos huellas intertextuales, tenemos en primer lugar otra obra previa de nuestro autor, La tragedia del rey Christophe, seguida por otra pieza sobre el mismo tema y que abarca aproximadamente la misma época. El reino de este mundo⁵ de Alejo Carpentier. En ella recoge el escritor cubano la leyenda de las transformaciones de Mackandal, sacadas, como él mismo indica, de "toda una mitología" que dejó el personaje, "acompañado de himnos mágicos conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Voudú."⁶ En nuestra Historia se cuela uno que otro personaje de la obra del cubano, como el sabio Ti Guiné, al que sólo se hace referencia aunque por sus características nos trae a la mente al protagonista Ti Noel. También, algunos nombres propios encuentran sitio aquí, como la alusión a otra de las novelas de Carpentier, El siglo de las luces.

⁵ Alejo Carpentier, El reino de este mundo (Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980).

⁶ A. Carpentier, Tientos y diferencias (Montevideo: ARCA Editorial, 1967) 119.

Nombre que le pone nuestro autor al cabaret en donde se presenta un "juguete cómico-filosófico," titulado "La advertencia." En él se representa a la "llorona" isla en visperas de caer en manos del neo-colonialismo. Igualmente, comparte con Carpentier el ambiente de continua sublevación de la obra que, a su vez, empalma con otro de los textos estudiados por la comisión: Biografía de un cimarrón de Miguel Barnet.

La tempestad de Shakespeare, asimismo, cobra un lugar relevante en la génesis de nuestra obra y, según comenta Piedrahita en el programa, "el estudio de Anibal Ponce, 'Ariel o la agonía de una ilusión' de su libro Humanismo burgués y humanismo proletario, donde empezaba a verse la relación Smith-Jones: Próspero, el déspota monarca ilustrado de su época que esclaviza a Calibán, a quien pertenece la isla fantástica," también estuvo presente.

Finalmente, encontramos en el El Emperador Jones, de Eugene O'Neill,⁷ un claro antecedente de la obra. No solamente se utiliza el mito del héroe indestructible, salvo la mediación de una bala de plata, sino que la acción está polarizada ya entre la pareja que forman el blanco y el negro, Mr. Smithers y Brutus Jones en el caso del norteamericano, y Smith y Louis Poitíé/Cristobal Jones en el nuestro.

⁷ Eugene O'Neill, The Emperor Jones (Nueva York: Nelson Doubleday, 1979).

Una vez recogido el material--el referente literario--que forma parte del contexto, del campo externo, al decir de nuestro autor, "se da el salto" y se concentra en la "expresión y los contenidos artísticos," o sea el campo interno, cuyo primer lugar ocupa la fábula del texto. Trataremos de resumirla a grandes rasgos. Un negro norteamericano de Louisiana, Luis Poitié, veterano de la Guerra de Secesión, acusado de haber asesinado a un blanco por haber violado a su mujer, Martha, se salva de ser linchado por un empresario aventurero blanco de nombre Smith. El propósito de este último es llevarlo a una isla de negros, colonia francesa en la que ha fijado sus intereses, en calidad de "libertador de los esclavos," y elevarlo a emperador de los mismos, bajo el nuevo nombre de Cristóbal Jones. En la susodicha isla, mientras tanto, se encuentra un grupo de negros cimarrones rebeldes, encabezados por el rey Yoffre, prácticamente acuartelados en su Palenque. Los ingleses, por otro lado, hablan de abolir la esclavitud y quieren ayudar a los negros a que se desahagan del yugo de los franceses que, a su vez, tratan de resistir hasta el final el derrumbe de la colonia.

Ante la miopía del gobernador y en medio de múltiples conspiraciones, al igual que en La trampa ésta es una obra de sublevaciones y de conspiraciones, Smith lleva adelante su plan en el que trata de involucrar no solamente al rey Yoffre sino al que ha sido su lugarteniente, un ex-capitán de "pardos" (mestizos) de la Guardia Civil de nombre Philip Galoffe, ahora al frente de una banda de gángsteres.

Aparece también en escena Martha que se une a los rebeldes de Yoffre después de haber tratado de disuadir, inútilmente, a su marido para que no se someta a lo que él considera su "destino." De modo que Jones es coronado emperador con la aquiescencia de los franceses que esperan paradójicamente, por medio de la abolición, conservar su colonia. A todas estas, Galoffe se apodera de un cargamento de armas destinado a la "revolución" y, estando a la espera de un batallón de pardos que vengan a buscarlas, entran en escena dos hombres de Yoffre: el general Mandinga y el coronel Nanga. El primero traiciona a su jefe y se une a Galoffe en un intento desesperado por reemplazar a Jones en el poder por un "rey negro de aquí." Nanga, por su parte, se niega a estar bajo los órdenes de un pardo y traiciona a Mandinga, haciéndolo ajusticiar en compañía de Galoffe, para unirse a Jones como su lugarteniente.

Smith, por su cuenta, propone a Yoffre evitar un desembarco de marines, compartiendo con él el poder al reconocer a Jones como emperador. Yoffre casi cae en la trampa tendida por Smith, que en realidad intentaba eliminarlo y, a instancias de Martha, se une a los ingleses. Jones, ante el inminente desembarco de marines, renuncia al trono, no sin haber liquidado antes a Smith. Luego trata de unirse a las huestes de Yoffre, pero es eliminado por éste con la consabida bala de plata, pues, sin saberlo, debido a las artimañas de Nanga, estaba guiando a los marines hasta el palenque de los cimarrones.

Este es el argumento un tanto complicado de la obra. Indiscutiblemente el acento está puesto en la acción, en las peripecias de los personajes, en sus funciones en el sentido que da Propp a la palabra, más que en el desarrollo de una línea protagónica. De hecho, los personajes están confeccionados de manera que los atributos (las cualidades externas) resalten y permitan, a través de su análisis, un acercamiento crítico al texto. Esta es una de las razones por las cuales, según G. Antei, aparentemente y en primera instancia, no se puede efectuar una lectura referencial del texto; por volverse "el proceso de simbolización tan importante como el de la significación" ("Un paradigma" 20). Para otros críticos, como B. Baycroft, en la segunda parte de la obra sobre todo, "el énfasis se revertía a la referencia y a la situación, con un sobrecargo de detalles informativos."⁸ Aunque también señala Baycroft, con razón, que el "TEC ha acentuado a propósito la práctica significativa del proceso de la simbolización y de la estrategia metafórica y mítica."

La gama de personajes de la obra representa todas las variaciones de color que el Caribe pueda acoger en su seno, como lo indican los personajes al presentarse:

Smith: Los colores tienen, en esta pieza, singular significación (Se maquilla). En lo alto de la pirámide social estaban los blancos.

⁸
Bernardo Baycroft, "Brecht in Colombia: the Rise of the New Theatre." Tesis Doctoral, sin publicar. Stamford University, 1985, 126.

Galoffe: Debajo de los blancos y tratando de subir con
uñas y dientes, estaban los pardos y mulatos.
Abate: Divididos en mestizos, tercerones, cuarterones,
tente-en-pié, tente en el aire, de acuerdo a un
riguroso porcentaje de sangre negra.
Jones: Y en la base de la pirámide los negros esclavos...(1)

A este espectro de blanco, negro y café, se le unen personajes como el Petimetre, que hace las veces de narrador. Vestido todo de negro con la cara pintada de blanco, exhibe una pretendida neutralidad al estar de por sí al margen de los hechos narrados y ofrece un contraste visual inusitado que, de paso, se realza al estar en medio de los colores brillantes asociados al Caribe con que están trajeados los demás personajes.

Al vestuario, en efecto, se le presta mucha atención en la pieza, como sugiere Buenaventura:

En cuanto al vestuario vimos que el anacronismo era mucho más importante que la arqueología. Un traje de Napoleón al lado de un traje de gobernador del siglo XVIII, bien molieresco. Al lado de estos "disfraces" unos gangsters de los años 20. ("Ensayo" 9)9

El mismo Antei, en el mencionado ensayo, reconoce que "refinando los niveles de semiotización, kinésico, proxémico e iconográfico (considerése, por ejemplo, el vestuario y los elementos escenográficos); superaron de esta manera, cierta tendencia 'franciscana' del Nuevo Teatro" (14).

9

El anacronismo en el vestuario se ha usado con muy buen resultado en otras obras del Nuevo Teatro. En Guadalupe años sin cuenta del grupo La Candelaria, la burguesía capitalina estaba ataviada, por ejemplo, con trajes que parecían del siglo pasado. Contraste estético con relevante transfondo político/social, según comenta

Lo cierto es que la obra causó gran controversia en el medio teatral a raíz de su estreno, el 21 de julio de 1979 en la sala de teatro del grupo La Candelaria de Bogotá, por representar un cambio de dirección que para algunos fue considerada como una verdadera apostasia. Como ya mencionamos antes, el prevalecimiento de la peripecia, añadido a la fuerte dosis mítica con la que se enriqueció la obra, se consideró casi un desafío a las líneas tendenciales del Nuevo Teatro colombiano.

El meollo del asunto creemos que se encuentra durante el proceso de la obra con la introducción de la categoría mitema que desplazó al conflicto central como eje de la estructura y le dio un nuevo cariz al desarrollo de la pieza. Pues aunque el conflicto central de la obra sigue siendo la eterna lucha por alcanzar el poder, el mitema, alrededor del cual se organizan los acontecimientos, pasa a un primer plano. En este caso el mitema tiene que ver con la identidad, "planteada por la condición bi-polar del protagonista como Louis Poitié-Cristóbal Jones" ("Ensayo" 29):

Santiago García: "Otro de los elementos que nosotros utilizamos, fue historizar al máximo esa situación con el vestuario, mostrar como si esto hubiera pasado en el siglo pasado y no en 1953, con unas capas negras como las que se usaban antes, unos sombreros grandes, una burguesía muy añeja que está viviendo una situación muy contemporánea, con unos vestidos que no eran de la época; muy raros, pero que dan cuenta de ese añejo que tiene la burguesía." (Citado por Baycroft 169)

La relación entre color de piel y status social comprometía a todos los personajes con el mitema. Si además vemos el carácter simbólico que adquieren los colores en la pieza, convirtiéndose en una especie de tablero coloreado para el juego de Mr. Smith, juego en el cual él es también una pieza comprendemos de que manera el mitema está presente en todas las partes y partículas del espectáculo.

Es, pues, el mitema la relación conflictiva de los personajes, en términos raciales. De modo que el conflicto racial, el blanco versus el negro, y sus consecuentes reflejos, el mulato versus el negro, etc., sale a relucir a través de toda la obra, convirtiéndose asimismo en el eje sintagmático de la acción. Cada episodio o enfrentamiento racial son los paradigmas de la misma. Este es un cambio de perspectiva muy interesante, si se tiene en cuenta, como hicimos notar previamente, la ausencia de denuncia racial a favor de una reivindicación del negro como entidad social en la obra anterior, La tragedia del rey Christophe.

Desde un principio los personajes se definen en la Historia por sus prejuicios raciales. El primer contacto de Jones con los blancos, en el barco que lo lleva hacia el Caribe, como "invitado" de Smith, se resuelve en un enfrentamiento con el contramaestre:

Jones: No quisiera tener problemas con un blanco, Mr. Smith.

Contramaestre: Y yo no quiero ensuciarme las manos con un negro (5).

Y este último, más tarde, ante la insistencia de Smith para que Jones mida sus fuerzas con los tripulantes, se pregunta:

¿Usted entiende a esta nueva generación de gringos? Yo no. Negreros curtidos, linchadores fanáticos y un buen día se aparecen con un negro de quien nadie había oído hablar y humillan a la tripulación entera ¡A gente blanca como nosotros!. (7)

Sin olvidar que el Ku Klux Klan hace su aparición temática al principio de la obra:

Coro del KKK: Mantengamos el duro espíritu del Sur. Defendamos la superioridad de nuestra raza. Salvemos: patria, familia y propiedad y superioridad de nuestra raza. (3)

El pardo Galoffe se refiere a Jones como "a un mico cazado de su Luisiana ... y la mona aunque se vista de seda, mona se queda" (10). Más tarde cuando está parapetado con los fusiles y "juega" a aniquilar a los cimarrones, exclama: "Tomen negros, raza de Cain, condenados por la Santa Biblia..." Igualmente el negro Nanga decide ajusticiar al traicionero general Mandinga y al pardo Galoffe por cuestiones puramente raciales:

Yo hablé con mis hermanos mandingas. Los mandingas somos la principal nación africana de estas islas y yo les dije: el general Mandinga se ha unido a un mulato. Vamos a quedar al mando de los pardos. Y los mandigas odiamos a los pardos porque somos negros hasta los huesos y eramos una raza noble en Africa y teníamos como símbolo un león. Mis hermanos respondieron y ajusticiamos al general Mandinga y al mulato Philip Galoffe. Entonces nos pasamos al lado del general Jones que es un negro verdadero, un negro auténtico, un negro importante, un negro inmune a las balas de plomo... (40)

Es por demás un conflicto que va más allá de la muerte. Una vez eliminados casi todos los personajes, quedan el rey Yoffre de un lado y los marines del otro, como últimos contrincantes de este episodio que continuará indefinidamente.

La estructura de la obra, una verdadera saga-espectáculo, sin cortes escénicos, se apoya casi totalmente en el ritmo de la acción. Los acontecimientos se suceden rápidamente y se encadenan los unos a los otros con una causalidad que se quiere histórica, en la que se diluye lo mítico, lo mágico, incluyendo el viejo truco del teatro-dentro-del-teatro, "elemento fundamental" de la obra:

La misma conversión de un condenado a muerte en emperador de una isla era ya una historia "teatral." Creaba, por decirlo así, dos espacios. Uno "teatral" y otro de la "realidad." La creación del mito Jones era un "golpe" teatral, más aún, circense, un golpe de presdignificación. Esto nos llevó a la necesidad de crear dos niveles en el escenario, el nivel de la teatralidad (un pequeño escenario) y el nivel de la "realidad." ("Ensayo" 9)

En el nivel de la "teatralidad" tenemos el "juego cómico," "La advertencia", como ya dijimos, que sirve para anunciar lo que sucederá después. No obstante, su "autor," el Petimetre, juega irónicamente con los dos niveles espaciales, advirtiéndolo: "Los que se sientan disgustados o se consideren aludidos es porque confunden la representación y la vida y no ven más allá de las narices." En seguida, anuncia a su respetable público, compuesto de las más altas personas del gobierno colonial, así como al público de la sala en general, el futuro que les espera:

El inglés acecha, pronto liquidará la esclavitud y los cimarrones se unirán a él. ¡Pobre isla! Bella perla del Caribe que une la finura de Francia al fuego del trópico. Ingleses y cimarrones caen sobre ellos y los colonos franceses se quedan con un palmo de narices. (12)

La reacción no se hace esperar y la función termina con

la salida iracunda de M. La Fiere con el grito eterno de:

¡Basta de teatro, cretino imberbe! ¡La colonia sigue! ¡Las jerarquías se mantienen! ¡Es una pirámide inamovible! ¡Los propietarios declaramos desde hoy la guerra a los intrusos manejados por el gringo! ¡Que se atengan a las consecuencias! ¡Vamos señor gobernador! (12)

El gusto por lo ceremonial no disminuye en esta obra, trayéndonos ecos de otras obras (La diestra, La trampa) como, por ejemplo, con el juicio en ausencia de Mandinga y Nanga, suplantados por muñecos, en el Palenque de Yoffre. Los dos traidores son condenados y "fusilados" ante la presencia muda del abate y del público que, en esta instancia, juega un doble papel: de comunidad justiciera a las órdenes de Yoffre y de cómplice involuntario del abate. Al salvar su pellejo gracias a sus hábiles tretas, el religioso "mira al público, sonríe y sale" (35).

Aquí de nuevo, como en La tragedia, tenemos ensayos de coronación: la de Jones como emperador, con los concebidos latines del caso. Ceremonia que se lleva a cabo igualmente con la complicidad del público al que el Petimetre apela directamente, estableciendo asociaciones metafóricas con los elementos que tiene a mano:

Señoras y señores, apelo a la imaginación de ustedes. Imaginen que esto es el trono (señala tarima y asiento) Imaginen que esta camisola es la sutil camisa de seda natural con la cual cubren sus blancas y delicadas carnes los reyes de Francia. Imaginen que esta corona de virgen es la corona real y que este trapo rojo es la dalmática.

A lo que Smith replica: "No imaginemos más petimetre, empecemos" (25).

A lo largo de la obra los actores se salen de su papel para comentar al público algún detalle, ya sea adelantándose a la acción o criticando la misma. Se apoyan, asimismo, en las convenciones en uso, en este caso los artificios épicos brechtianos, enriqueciendo la obra de connotaciones valiosas. Smith, por ejemplo, cuando Jones en un momento dado se rebela durante la ceremonia, se dirige al público exclamando: "¡Es un emperador de verdad! ¡No es de pacotilla, ni es una marioneta manejada por mí como ustedes pensaban!" (25).

La música también contribuye a la "teatralidad," cumpliendo las mismas funciones que los apartes de los personajes citados antes con canciones, como la siguiente, a cargo de "una vieja negra:"

El viento seco de la guerra...
Por arriba,
por las praderas del cielo,
corren blancos y negros caballeros,
Todos tratan de llegar primero.

Por abajo, nosotros, harapientos,
somos arrastrados por el viento,
por el viento seco de la guerra. (32)

O "la canción del cambio de dueño" de Susana, que pasa de las manos de Galoffe a las de Smith sin transición, o "la canción de la mitra" del abate, futuro arzobispo gracias a las maniobras de Smith. El mismo Buenaventura señala que "las canciones cumplen un rol más brechtiano que en otras de nuestras piezas:"

Queremos decir con ello que funcionan a un nivel diferente del de la continuidad de la acción, producen una ruptura con este nivel y expresan una

dimensión totalizadora de la acción y de los personajes. ("Ensayo" 10)

Así que a este nivel de la "teatralidad," se superpone y a veces se confunde el nivel de la "realidad," si bien esta "realidad" escénica es ciertamente de carácter mítico. Toda la obra está impregnada de referencias míticas. Según declaraciones del autor, "se trata de una pieza de ficción que utiliza elementos de la historia pero, sobre todo, elementos míticos del Caribe."¹⁰

Entre ellos, en primer lugar, los que encarna el mito Jones. A semejanza del personaje de Christophe en La tragedia, Jones representa al héroe clásico, al elegido, al ungido. Su elección, como "libertador de los esclavos," y subida al poder son casi el producto de un acto de magia. Las referencias a personajes históricos son obvias, desde las indirectas como el mismo nombre de Cristóbal y su llegada en barco a la isla por primera vez, hasta las directas como "Napoleón negro del Caribe" y "Guillermo Tell" (6). Pero a diferencia de Christophe, Jones no es un personaje histórico. Esto importa poco, precisamente por el nivel mítico en que se maneja la historia, pues es bien sabido que la "conciencia popular"--en donde el mito funciona por excelencia--"no se interesa por la cronología, ni la exactitud

10

E. Buenaventura, "El teatro, un fin en sí mismo," Entrevista, Revista Nueva 77, Quito, Ecuador, (mayo 1981): 75.

de los acontecimientos, ni la autenticidad de los personajes,"¹¹ es la verosimilitud lo que cuenta. De ahí que el referente histórico se concentra en un contexto social determinado, como veremos, que involucra jerárquicamente al texto literario teatral.

Los mitos, como señala Buenaventura citando a Roger Bastide, "son respuestas a problemas generados por desequilibrios sociales, a tensiones que laten en el interior de las estructuras sociales, como si se tratasen de pantallas sobre las cuales el grupo proyecta sus angustias colectivas, sus problemas de existencia."¹² Por esto, mientras existan desequilibrios sociales no podrá haber superación del pensamiento mítico. El pueblo elabora sus mitos, la mayoría de las veces, para explicarse las grandes desigualdades sociales y con ello los privilegios o deberes extraordinarios de los elegidos, estableciendo asimismo una especie de confianza en el poder basado, sobre todo, en la fe.¹³

De ahí que los mitos sean del dominio del metalenguaje, como indica Lévi Strauss, o sea que hacen uso del discurso

¹¹ Mircea Eliade, Mito y realidad, Trad. Luis Gil (Barcelona: Editorial Labor, 1983) 180.

¹² Roger Bastide, El sueño, el trance y la locura (Buenos Aires: Amorrutu, 1976). Citado por Buenaventura, "Problema," "tema," 27.

¹³ Bronislaw Malinowski, Magia, ciencia, religión. Trad. Antonio Pérez Ramos. (Barcelona: Editorial Ariel, 1974) 100.

"pero situando las oposiciones significantes que le son propias en un grado más alto de complejidad que el requerido por la lengua cuando funciona con fines profanos" (Antropología 67). Observación que Kristeva aclara aduciendo que la sustancia del mito no reside en ninguna de las características del discurso o sea, su estilo, sintaxis o modo de narración "sino en la historia que se cuenta en él" (Semiotica 1.16). Es por esto que el mito trasciende la peculiaridad histórica. Pero no es el mito el que cambia sino su función la que se va transformando, siempre al servicio de los comportamientos colectivos a medida que evoluciona la sociedad en cuestión.

En este sentido, el mito Jones, según Piedrahita en el programa, fue el "medio de poner la independencia al servicio de los intereses" que representaba Smith. Por esto fue creado por él utilizando todos los medios a su alcance para lograrlo, abusando, en primer lugar, de la credulidad del pueblo. Es evidente que Smith ve el pueblo como una masa informe, siempre dispuesto a creer lo que le conviene creer, reforzado fácilmente con el hipnotismo del mito. Desde un principio durante la travesía, Smith proyecta a Jones como un superhombre rodeándolo de una aureola sobrenatural: "Si, señores, es un negro. !Pero no es un negro cualquiera! !Tiene un brillante pasado y un asombroso porvenir!" (6).

Después, a medida que avanza la obra, Smith se servirá cada vez más de la reiteración, apoyándose en el "valor apodictico del mito." Según M. Eliade: "Gracias a la conti-

nua repetición de un gesto paradigmático algo se revela como fijo y duradero en el flujo universal. Por la reiteración periódica de lo que se haga en illo tempore se impone la certidumbre de que algo existe de una manera absoluta" (147).

Smith presenta su versión moderna del héroe mitológico, hablando constantemente sobre sus facultades supernaturales que, al igual que el Mackandal de Carpentier,¹⁴ se basa en el conocimiento de los mitos y rituales del Africa ancestral y de sus poderes mágicos, como el de transformarse corpóreamente en otras especies. Mito que también nos remonta a la mitología griega-troyana de la que surge Proteo, el dios marino que tenía la facultad de transformarse en otros seres, como el león, la serpiente, la hormiga, etc.

Smith: El general es inmortal, al menos si se lo ataca con vulgares balas de plomo. Varios expertos tiradores, en un atentado cuyos móviles investigaremos (Mira al gobernador y éste asiente) dispararon sobre él y está, como lo ven, absolutamente ileso. No solamente es un héroe, señores, cierra la boca, conoce también la vieja hechicería africana. Por eso no le entran las balas de plomo. ¡Sólo una bala de plata puede alcanzarlo! (13)

Así que lo que empieza como una patraña, como el "cierra la boca" dirigido al atónito Jones indica, se convierte para los menos avisados en artículo de fe:

14

Aristofanes Cedeño, "De la esclavitud a la libertad: El mito de la transformación en El reino de este mundo," Mitos en Hispanoamerica: Interpretación y Literatura, ed. Lucía Fox Lockert (East Lansing, Michigan: Imprenta la Nueva Crónica, 1989) 1.

Abate: Un hombre de confianza de Smith, todo un ex-capitán de la Guardia Colonial, dando crédito a una superstición inventada por el gringo...

Galoffe: Si, todo está muy dudoso, señor abate, pero una cosa es cierta. Los negros tienen pacto con el diablo. Un negro puede volverse invisible, quedar inmune a las balas o convertirse en cualquier animal... (16)

Por otra parte, como señala Malinowski, "la mitología más típica y desarrollada en las comunidades salvajes es la de la magia," que a su vez está íntimamente ligada a la religión:

Tanto, la magia como la religión se basan estrictamente en la tradición mitológica y ambas existen en la atmósfera de lo milagroso, en una revelación constante de su poder de taumaturgas. Ambas están rodeadas por tabúes y ceremonias que diferencian sus actos de los que el mundo de lo profano ejercita. (104)

De esta manera, tanto las ceremonias que se llevan a cabo en escena como a las que se aluden, la coronación presidida por el abate y la bendición de la bala de plata por un hechicero, cumplen las mismas funciones "rituales que se centran en torno a la formulación del hechizo:" la supuesta inmortalidad de Jones.

Mas a diferencia del rol tradicional de la religión como fuerza neutralizadora de los fenómenos en apariencia sobrenaturales, y de apoyo a la cultura (occidental por supuesto), ante el comportamiento a nivel instintivo, el abate opta por exaltar este último movido por sus propias aspiraciones:

Abate: (a Galoffe) Cada uno de los que compró su bala de plata, tendrá que hacerla bendecir por un hechicero y Smith cuenta con esa credulidad que penetra toda la pirámide de clases sociales. Desde los

esclavos hasta el gobernador, incluyendo, por supuesto, al rey Yoffre. (Enseña la bala de plata) He comprado ésta para él. A Yoffre le gustaría que usted eliminara al negro que trajeron para reemplazarlo a usted.

De paso, las ambiciones del cura, que aparentemente está con todos, o sea, con todos los que "puedan" llegar al poder, se hacen evidentes al mancomunar sus intereses con los de Smith. Y una vez desaparecido éste, con sus sucesores los marines:

Smith: Le ruego perdonar mi desconfianza, señor abate. He estado pensando que el arzobispo de la Colonia es peligroso para nosotros... Es incondicional de Mme. La Fiere y de sus secuaces. Usted sería un arzobispo ideal, un arzobispo nuestro... Y no sólo de la colonia francesa, sino de toda la isla.

Abate: Usted y yo tenemos las mismas aspiraciones. Si Dios nos ayuda podremos hacer grandes cosas. (22)

Volviendo a Jones, quizás de los mitos que conlleva su caracterización, el más importante sea el de la renovación. Jones representa la salvación. El es un Mesías esperado que liberará a los negros de la esclavitud. Como todos los mitos de renovación, éste es de carácter cíclico, lo que implica la destrucción del ciclo anterior, que es, además, lo que pretende Smith. Asimismo, su muerte, como la de todo ser sobrenatural mítico, lleva en sí misma la semilla de una existencia superior (Eliade 111). En este sentido, podemos aducir que Jones es realmente el paradigma del falso héroe, en la acepción que Propp le da a esta "esfera de acción," en cuanto a que toda su trayectoria se basa en "pretensiones engañosas" (Morfología 92). Pero su muerte lo redime, lo humaniza, además de prever el surgimiento de un nuevo

hombre, que anuncia una nueva forma de lucha basada sobre todo en la solidaridad ante el enemigo común:

Jones: Vaya inmediatamente a buscar a Yoffre. Digale que renuncio al trono, que me uno a él como un simple soldado raso y que los dos, juntos, nos enfrentaremos a los marines. (44)

Todos estos elementos míticos empleados por Buenaventura y el TEC en esta obra, que, dicho sea de paso, empalma con la corriente del "realismo mágico," o de la ya muy discutible categoría de lo "real maravilloso," ¹⁵ --enunciada por el mismo Carpentier en su prólogo (1949) a la novela de El reino de este mundo--ha hecho que algunos críticos resuelvan "el sentido [de la obra] en término de 'estilo'" (Antei 15), dejando a un lado el contexto histórico-social. Como las demás obras de Buenaventura, en su continuo bucear histórico es este último el punto fundamental de la obra, el referente real: la coyuntura socio-política planteada y su relación con el presente. En la citada entrevista de F. Beltrán (Nueva Gaceta), nuestro autor declara: "La obra está metida en nuestras preocupaciones sociales y artísticas y responde a una lucha social en la cual estamos inscritos: la lucha por una cultura de liberación nacional."

Siguiendo con la división propuesta por José Antonio Portuondo, de la lucha de los pueblos hispanoamericanos frente a todos los imperialismos, ya utilizada por nosotros en el caso de La tragedia; la Historia se sitúa entre los

15

Angel Rama, Los dictadores latinoamericanos (México: Fondo de Cultura Económica, 1976).

años de 1845 a 1898. Epoca que corresponde, según el crítico cubano, al Imperialismo guerrero. El periodo lo inicia "la lucha de los Estados Unidos contra México, tiene en su centro mismo la invasión francesa que instaura en México el efimero imperio de Maximiliano y concluye con la Guerra Hispanocubanoamericana de 1898" (Emancipación 26).

Según el citado programa de la Historia, el grupo decidió, a partir de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos, fijar el referente histórico en el "momento en que se dan las condiciones para la penetración del capital norteamericano en el Caribe y los primeros movimientos independistas que surgen en una antigua colonia francesa." Fenómeno que se ha dado en llamar el neo-colonialismo y que difiere del colonialismo clásico, entre otras cosas, por los "diferentes tipos de aculturación" que se desarrollan en oposición al carácter uniforme que presentaba, evidentemente por coerción, la sociedad colonial. Esta distinción llevó al grupo a estudiar "de qué manera las oligarquías criollas de latinoamerica, negras, blancas, mulatas, mestizas, etc. viven el problema de identidad a niveles conscientes e inconscientes" (Buenaventura, "'Problema,' 'tema'" 30).

Ya vimos cómo las luchas raciales ocupan un sitio relevante en el desarrollo de la obra, las cuales en un momento dado, desembocan en el conflicto central o sea la lucha por el poder. En este caso, nos referimos a las luchas civiles en que se sumergieron las nuevas repúblicas una vez alcanzada la independencia. Como bien dice el abate al comandante

de los marines, "los negros tienen una ventaja para nosotros.. siempre se pelean entre ellos" (46). Ventaja que explotaron los invasores, directos e indirectos, económicos o armados (o los dos), que pasaron a disputarse las prerrogativas iniciales de estos nuevos desgobiernos. En la obra, las tres potencias del momento (la francesa, la inglesa y la norteamericana, que empezaba a perfilarse con todo su poder) se hostigan abiertamente, mientras cada cual aboga por mantener su influencia. Las dos primeras, a través de alianzas con los futuros líderes:

Martha: Majestad, no haga ningún pacto con la pandilla de Smith. Acepte las armas de los ingleses. Pacte con ellos y enfrente al gringo y al emperador.

Yoffre: Usted prefiere los ingleses.

Martha: Los ingleses quieren salvar sus colonias y sus posiciones estratégicas en el Caribe. Por eso aceptan la abolición inmediata de la esclavitud. Tácticamente es más ventajoso tratar con ellos.
(37)

La tercera, o sea la norteamericana, presenta una estructura con la que ya muchos de los países latinoamericanos están bastante familiarizados. Empieza con la entrada subrepticia de los intereses capitalistas, en nombre de los más altos designios humanos y hasta divinos:

Smith: Yo te he dado la libertad.

Jones: Para utilizarme de alguna manera que todavía no entiendo.

Smith: Nadie utiliza a nadie, Jones, y todos somos utilizados por la Divina Providencia para cumplir sus fines ... (7)

Poco a poco, siempre invocando la libertad y la integración nacional, se va develando el verdadero carácter de su interés en la región, apoyándose en gobiernos de títeres

manejados por él y en la Iglesia, que tradicionalmente ha estado dispuesta a secundar sus planes. De esta manera se va definiendo el neo-imperialismo, "el enemigo principal del desarrollo económico autónomo," que funciona siempre como una fuerza externa a la economía del país, sometiéndola y condenándola a la dependencia y al sub-desarrollo.¹⁶

Smith: ... Ahora con un hombre como tú, estoy en
(a Jones) condiciones de lograr la independencia de esta colonia. Pero no impondré la abolición de la esclavitud mediante un decreto. Montaré modernos trapiches a vapor. ¡Un trapiche a vapor no se mueve con esclavos, se mueve con trabajadores libres!

Abate: Y con el trapiche a vapor arruinará a todos sus amigos de la isla y se convertirá en el rey del azúcar. ¡Hoy coronamos, señor petimetre, al emperador negro y al rey del azúcar!

Smith: No hago nada gratis, no muevo un dedo sin buscar una ganancia. Puedes estar seguro Jones de que te saque de Galveston para que tu y yo obtuvieramos beneficios ¡Y la humanidad!

(25)

Sin embargo, como todos sabemos, la nueva represión trae consigo nuevas formas de lucha que se empiezan a adivinar en estos tempranos palenques: los futuros movimientos de liberación nacional, operando desde las áreas rurales. Movimientos que dan la impresión de ser "insurrecciones parciales, en la que una pequeña fuerza de guerrilleros regulares dirigen las acciones de grandes masas."¹⁷

16
Donald C. Hodges, Intellectual Foundations of the Nicaraguan Revolution (Austin: University of Texas Press, 1986) 201.

17
Humberto Ortega Saavedra, 50 años de lucha sandinista (Managua: Ministerio del Interior, 1979) 46. Citado por Hodges 243.

Ante la resistencia popular en la obra que, como vimos, poco a poco fue encontrando una vía hacia la unión, se pasa de la intervención indirecta al "plan ya abiertamente colonialista con el desembarco de los marines en la isla" (Programa). De esta manera queda al descubierto, de una vez por todas, las intenciones imperialistas de Smith y compañía, tal como el abate le sugiere a Yoffre:

Abate: ... Esa es la propuesta de Smith. Si queremos (a Yoffre) que el gringo no haga desembarcar a sus marines.. Si queremos que comparta el poder con nosotros y no domine esta isla en forma absoluta... hay que actuar inmediatamente. (36)

"Pero la historia continúa" y "la lucha de los pueblos no se detiene," dicen dos de los actores/narradores al final de la obra, prometiéndonos una nueva entrega. En un principio esta sería la segunda obra de La Trilogía del Caribe, pero se limitó a dos por haber la próxima obra, Opera Bufo,¹⁸
"asumido todo el tema de la misma."

¹⁸
1988. E. Buenaventura, Entrevista personal, Cali, mayo

2. Opera Bufo o la arquetipificación emblemática del caudillismo

La Opera bufo, estrenada originalmente en 1982,¹ se anuncia al finalizar Historia de una bala de plata "como hace el teatro de feria."² Dentro de este mismo formato, agudizado aún más por el carácter de sus personajes, se abre el nuevo espectáculo a cargo de dos muertes: la Criolla y la Operática que, como su título indica, cantan el tema:³

Muerte criolla: ¡El TEC!
Muerte operática: ¡Presenta!
Muerte criolla: ¡Opera Bufo!
Muerte operática: ¡Trágica, señores, yo diría, pues es la extraordinaria biografía de un extraño animal!
Muerte criolla: ¡Con su longeva corte estrafalaria!
Muerte operática: Sus apoderados, sus padrinos, y la gente interesada en mantener....
Muerte criolla: Su sanguinaria y accidentada dinastía.

Como en la Historia, el TEC partirá de un tema dado: "las dictaduras que como herencia de los marines, quedaron en el Caribe" (Historia 46), que lo llevará por caminos no transcurridos anteriormente, en términos de metodología de

¹
E. Buenaventura, Opera Bufo. Manuscrito, sin publicar y sin fecha, aunque se trata de la versión de 1986 que ya ha sufrido algunos cambios con respecto a la original. Archivo del TEC. Todas las citas de esta obra serán tomadas de este manuscrito.

²
E. Buenaventura, Entrevista de Jorge Cornejo Polar, Expreso, Lima, 13 enero 1980, 24.

³
La música, aunque no es ni remotamente una opera en el sentido estricto de la palabra, sí forma parte integral de las imágenes, profundizando en el significado de la acción como, por ejemplo, con el uso reiterativo de la Adelita en las escenas del pueblo levantado en armas, o el ritmo popular caliente como de mambo que acompaña a la

trabajo. Según J. Vidal, durante el proceso se "transformaron mucho las operaciones del Método. Siendo quizás el cambio más radical, la no aplicación del concepto de fábula, hasta ahora fundamental en el desarrollo de las obras precedentes.⁴ La Opera es un buen ejemplo de cómo la dinámica misma de las piezas va generando una temática propia. Así que partiendo del mencionado tema, el grupo se dedicó a recoger literatura - novelas, cuentos y poemas - relacionada con el tema/mito del dictador, no solamente caribeño sino latinoamericano y universal.

Una vez aportado el material, los actores elaboraron su improvisación y así se fue construyendo el texto, a través de las imágenes logradas por los actores. El texto fue prácticamente escrito, leído, discutido e improvisado a diario entre autor y actores. En varias ocasiones también fue re-escrito para ser sometido al mismo proceso al día siguiente. Una experiencia por demás difícil, y que, de paso, requiere una agilidad enorme de parte del autor, como

Chiquita Banana, un personaje secundario, en sus contoneos tontos durante una recepción oficial (44). El citado crítico E. Márceles califica como acierto el "papel fundamental" de los aspectos plásticos y musicales: "Al igual que el cerco, una película de suspenso o aventuras, los efectos de sonido crean todo un ambiente de expectativa que tensionan el ritmo a cada paso." ("Las fuentes inagotables del Arte: el V Festival del Nuevo Teatro," Magazin Dominical, El Espectador, 6 junio 1982, 9.

⁴

Jacqueline Vidal, Intervención durante el "I Encuentro de Teatristas Continental" en el marco del III Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York, 12 agosto 1982.

señala el mismo Buenaventura:

... aquello se convirtió en un maremagnum. Los poemas entraban, se hacían 10 improvisaciones. El poema se salía. Después de otras improvisaciones volvía a entrar y era un trabajo muy difícil porque los textos narrativos y, sobre todo los textos poéticos tenían una autonomía impresionante y había que replegar esos movimientos.⁵

La idea era hacer una obra a partir de los textos literarios y, a través de ellos, explorar los "orígenes" de las dictaduras que han asolado la América Latina en el correr de este siglo, concentrándose en el área caribeña/centroamericana. Más específicamente, y a pesar de negar el TEC "una relación directa con el referente histórico,"⁶ entre líneas, y sobre ellas, se leen los sucesos clave de la casi perenne dinastía de los Somoza y el comienzo de la saga sandinista. Paradigmas de nuestro bien conocido caudillismo y de la ya legendaria resistencia popular que desató la opresión que, en este caso, y como ha sucedido en tantos otros más, estuvo unida a la intervención extranjera.

Según el TEC, los rasgos característicos de este nuevo experimento, dentro de su continua experimentación metodológica, consistió en:

- a) Intentar por primera vez poner realmente los códigos verbales y no verbales en un nivel de igualdad. Tratar de eliminar la subordinación de los códigos no verbales a los verbales.
- b) Trabajar con textos elaborados, para otros

⁵
E. Buenaventura, Charla dada en Syracuse University, N.Y., 24 abril 1987.

⁶
TEC, "Reseña de Opera Bufo." Archivo del TEC, sin fecha.

contextos narrativos o poéticos. Sin que ello signifique hacer un collage sino más bien un bricolage, una reelaboración del objeto texto dentro de un nuevo contexto. ("Reseña")

Sin duda, un plan bastante ambicioso en cuanto a la composición del texto verbal y, como consecuencia, de muy trabajosa nivelación histriónica, que solamente un equipo actoral de la madurez y experiencia del TEC en ese momento podría medirsele con éxito. Sin embargo, en la práctica y como lo hicieron notar algunos críticos, a veces la obra, sobre todo hacia el final de la misma, se convierte "en una lectura poética dramática conectada temáticamente." ⁷ Impresión que resulta, a partir de un momento dado, al pasar la poesía verbal, a la que se apela en el texto, a un primer plano por encima de la poesía de situaciones.

Sobre los textos que se usaron en la confección de este nuevo tirano, tenemos desde las obras ya trabajadas por Buenaventura anteriormente, como Tirano Banderas de Valle-Inclán y Macbeth de Shakespeare, hasta las ya consideradas clásicas de la narrativa latinoamericana, entre ellas El recurso del método (1974) de A. Carpentier, Yo el supremo (1975) de A. Roa Bastos y El retorno del patriarca (1975) de García Márquez. En cuanto a los poetas que "contribuyeron" notoriamente al texto, podemos contar a Rubén Darío, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal y Bertolt Brecht. Ya veremos, a lo

⁷ Julio Marzán, "Dramatic Revolutions: The Latin American Popular Theatre Festival," Village Voice, Nueva York, 12 octubre 1982, 69.

largo de este estudio, en que forma se compaginan los diferentes textos en el discurso representacional de la obra.

De manera que a falta de fábula, la trama se fue estructurando alrededor de un modelo arquetípico de dictador que emblemáticamente recogiera en su haber todas las características propias de estos "advenidizos de nuevo cuño." Pues aunque difieren en sus particularidades regionales, ya presentan un común denominador latinoamericano identificable e identificado, tanto por los escritores como por los estudiosos de nuestra cultura.⁸

El eje sintagmático lo forma así la trayectoria, casi cíclica, de los dueños del poder que parecen autogestarse en un laberinto que, como bien dice Angel Rama, "se construye mediante un tiempo que parece avanzar y aun genera la ilusión de la peripecia sucesiva para desembocar repentinamente en los mismos puntos de que partió" (Dictadores 55). Argumento que en la obra es evidente al estar el énfasis puesto en la inmortalidad aparente del tirano que, al igual que el dictador de El otoño del patriarca, "sobrevive a su propia muerte,"⁹ desdoblándose en un nuevo magistrado mediante una "operación quirúrgica" en escena. A su vez, el nuevo tirano pretende perpetuarse en sus descendientes, "estrenándolos"

⁸ Ver el ya citado libro de Calviño, La novela del dictador en Hispanoamérica, en el que presenta una bibliografía bastante extensa sobre el tema.

⁹ Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975)

con un acto "heroico:"

Magistrado: ¡Este es mi hijo bien amado,
mi primogénito!
Acaba de llegar de la Academia Militar
de West Point
y lo he nombrado Comandante
de la Guardia Nacional.
Estrenará su título con un
fusilamiento histórico.. todos contra
la tapia.
El fusilamiento de la flor y
nata de nuestra sociedad,
de nuestra cerril y silvestre
aristocracia.... (52)

La preocupación por una posteridad asegurada, el conti-
nuismo, en una silla presidencial mal habida, base del
concepto de la dinastía--que, de paso, llevó a Macbeth a
cometer sus peores crímenes--constituye el mitema de la
obra. Mitema que al estar polarizado alrededor de la dicta-
dura hace que todos sus personajes asuman funciones actan-
ciales con respecto a ésta. Lo que, además, está fortaleci-
do por el carácter binario de los mismos, fácilmente discer-
nibles entre parejas posicionales u oposicionales. Hasta el
mismo poder, que se pretende absoluto, está acompañando por
otro poder, si no menos absoluto por lo menos si más concre-
to, que representa el embajador norteamericano. Siempre pre-
sente al lado del dictador, está indisolublemente asociado a
sus intereses, y sincopado con el mismo en su función de
sujetos de la acción.

Un poco más abajo en la escala de los poderosos encontra-
mos a los Ministros, apropiadamente llamados "1" y "2," que
si bien, como comenta E. Márceles, nos recuerdan a los
gemelos burocráticos, los tios Karol y Olek, en la obra del

polaco Tadeusz Kantor, Wielopole-Wielopole ("Las fuentes inagotables" 9), también pertenecen a la tradición del vaudeville norteamericano. Específicamente nos referimos a la inolvidable pareja de "Laurel & Hardy," cuyo repertorio de empujones, caídas, peleas y reconciliaciones forman parte intrínseca del código no verbal de la obra, lo que le da una dimensión bastante cómica al asunto, trascendiendo en cierto modo la parte más didáctica de la misma. La intención lúdica del autor/actores se hace obvia en varias ocasiones. Durante la lectura de un documento, por ejemplo, por el cual se pelean hasta romperlo, el Magistrado conmina a uno de ellos para que prosiga la lectura: "¡Adelante! ¡Adelante!" a lo que el interpelado responde dando un paso adelante y continuando la lectura. En otra ocasión, cuando ambos están enfrascados en sus discursos populistas, el autor aprovecha la oportunidad para utilizar diferentes estilos de oratoria hasta llegar a la parodia neta. Es evidente que los dos Ministros, que están vistos desde abajo, como en efecto es la perspectiva de toda la obra, son los arquetipos también de los dos partidos tradicionales, el conservador y el liberal, siempre disputándose la cercanía al poder o estableciendo alianzas conspiratorias para desbancar al mismo. De este modo, pasan los Ministros, de acuerdo a la ocasión, de ayudantes a opositores de la acción, pero siempre en función de su rol actancial.

No menos importantes que los Ministros, y compartiendo estas mismas funciones, los dos representantes de la Iglesia

Católica, el Obispo y el Cura, encarnan por igual las dos Iglesias en que está dividida la Católica en nuestro continente. El Obispo, como en tantas obras anteriores de Buena-ventura, representa a la Iglesia recalcitrante, tradicional, siempre lista a secundar los intereses de los usuarios del poder para conservar sus derechos inalienables y privilegios sobre los demás. El Cura, por su parte, surgido específicamente de la improvisación de un poema de Pablo Neruda--"un personaje parecido a Camilo [Torres] muy tenaz que, en el entierro del dictador, empieza a decir el poema acompañado de una música de clarinete" (Charla del autor en Syracuse)--representa a los sacerdotes dedicados a hacer la vida de los oprimidos un poco más llevadera, apelando a la Teología de la Liberación para despertar el siempre soslayado sentido de la justicia social. Es por esto que, en boca del cura, el poema cobra una nueva dimensión. Lo transcribimos aquí por hallarse en él, encapsulada, la temática de la obra además de haberle suministrado el título a la misma:

Cura: Cuando sonó la trompeta, estuvo
todo preparado en la tierra
y Jehová repartió el mundo
a Coca-Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors, y otras entidades:
La Compañía Frutera Inc.
se reservó lo más jugoso,
la costa central de mi tierra,
la dulce cintura de América.
Bautizó de nuevo sus tierras
como "Repúblicas Bananas",
y sobre los muertos dormidos,
sobre los héroes inquietos
que conquistaron la grandeza
la libertad y las banderas,
estableció la ópera bufa:
enajenó los albedrios

regaló coronas de César,
desenvainó la envidia, atrajo
la dictadura de las moscas.

Moscas Trujillos, moscas Tacho,
moscas Carias, moscas Martínez,
moscas Ubico, moscas húmedas
de sangre humilde y mermelada
moscas borrachas que zumban
sobre las tumbas populares,
moscas de circo, sabias moscas
entendidas en tiranía. (53)

A partir de esta escena, el Cura siguió en la obra recitando más adelante poemas de Ernesto Cardenal, entre ellos "La hora cero."

Otra pareja de opositores son los guerrilleros: Cesáreo Zapata y Joaquín Artola. El primero, como su nombre lo indica, integra en sí a los héroes de dos revoluciones: la nicaragüense con Augusto César Sandino, en quien se modela nuestro personaje, y la mexicana, con el líder popular Emiliano Zapata, de quien el mismo Sandino reconoce tener una deuda en su primera época de formación estratégica militar.¹⁰ Después de su muerte, el "pensamiento vivo" de Sandino queda preso en la memoria del pueblo y resurge incólume en el momento en que se empieza a preparar de nuevo el enfrentamiento a la tiranía interna y externa. Igual que en el citado poema de Cardenal, "La hora cero," que cubre los mismos episodios aquí descritos, el prócer revolucionario surge como "una anunciación, la figuración de una forma de heroísmo y de comunidad que resurgirá en una nueva épica

10

César Escobar Morales, Sandino en el panorama nacional (Managua: Comités de Defensa Sandinista, 1979) 56.

de la liberación nacional."

Por eso a más de 30 años de su muerte, el viejo Artola, veterano de las contiendas del primero, reclama simbólicamente:

Mujer: Nosotros sacamos a los yanquis
 de estas tierras
 y ahora nos expulsan de aquí,
 las compañías fruteras.
J. Artola: ¡Nadie se va de aquí! ¡Nadie abandona la
 tierra!
 Yo vuelvo a organizar el
 ejército libertador
 con don Cesáreo Zapata...!
 ¡Viva Cesáreo Zapata! (50)

Los otros dos personajes que cierran el cuadro mayor son las dos muertes: la Operática, que es la muerte burguesa que está siempre con los de arriba, y la Criolla, que evidentemente acompaña al pueblo. Figuras alegóricas que contribuyen a establecer un marco de referencia más amplio al contrarrestarse el carácter realista de algunos de los personajes con una tradición popular mítica muy cercana de los pueblos latinoamericanos: la personalización de la muerte.

En ciertos países como México, la muerte burguesa, ostentosa, ha sido motivo de numerosas obras de arte, como podemos ver en los grabados de José Guadalupe Posada o en el mural de Diego Rivera que hoy en día se encuentra en la Pinacoteca de la ciudad de México. En Colombia, hay una

rica tradición popular alrededor de este personaje que se manifiesta en las fiestas callejeras como son los carnavales. Manuel Zapata Olivella nos narra brevemente en qué consiste, por ejemplo, la "comparsa de la dama del Garabato," que anualmente "acompañada de innumerables socios, médicos, sepultureros, droguistas, carpinteros de ataúdes y otros cómplices, andurrean por las calles en busca de víctimas propiciatorias... Claro está, se entiende, ésta es una muerte viva, que toma trago y necesita de centavos para proseguir el carnaval..."¹²

En actitud, no está muy lejos de la Muerte Operática de nuestra obra. Siempre presente en las reuniones importantes del Magistrado, realza lo absurdo de sus decisiones con sus cantos operáticos o sus comentarios irónicos. Cuando el Magistrado originalmente se niega a firmar el acuerdo del canal, la Muerte Operática observa: "No sabe muy bien lo que dice cuando se pone a hablar inglés" (10), refiriéndose a la manía del tirano de hablarle siempre en ese idioma al Embajador haciendo alarde, vanamente, de sus escasos conocimientos de la lengua. El maquillaje, así como el vestuario, le dan, asimismo, un aspecto visual impactante a esta muerte que, de paso, nos trae a la mente las escenas, a veces alucinantes, que plasmó S. Eisenstein en su producción ¡Qué viva México!, filmada en este país durante los años de 1930-

12

Manuel Zapata Olivella, "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos," en Materiales 281.

32. La película tuvo difusión en la América Latina después de haber ganado el Premio de Oro en el Festival Internacional Cinematográfico de Moscú en 1979.

La Muerte Criolla, por su parte, aparece esporádicamente a lo largo de la parte narrativa y en los interludios poéticos con que está salpicada la obra. Ya sea recitando fragmentos del citado poema de Cardenal, "La hora cero", que comparte con el Cura o el extenso poema sobre el fascismo de Brecht, al que volveremos más adelante, que se inserta hacia el final de la misma.

Pero llega un punto en que, como dice Buenaventura, "las dos muertes se entienden. Hay un nivel en que ambas son muertes,"¹³ y de plano surge una tercera, la Muerte Blanca, igualadora social, como la de La diestra, cuya aparición en escena coincide con el fin del tirano.

La muerte en sí viene a ser además un sub-tema latente en toda la obra. Desde su inicio, en que por boca del Magistrado se repiten los famosos versos de Macbeth, cuando al personaje del vate inglés se le acercaba su hora final:

Magistrado: ¡Apágate, apágate, fugaz candela!
 La vida es sólo una sombra
 que se mueve
 vanamente sobre el escenario!
 Y que de pronto deja de ser vida.... (41)

Hasta el final de la misma cuando el paso de los que fueron llamados Supremos en este mundo se convierte en un

13

E. Buenaventura, Entrevista con la autora para el Canal 31 de Televisión local. Nueva York, 14 agosto 1982.

recuerdo y los más (o menos) afortunados en estatua:

Muerte Operática: Nadie se fija mucho
 en las estatuas...
 Algunos héroes,
 con el tiempo,
 se van pareciendo a sus estatuas.
 Otras estatuas
 con el tiempo
 se van poniendo verdes
 y sólo las condecora
 la mierda de los pájaros. (61)

El resto de los personajes, el Pueblo, está determinado por un simple "número", Mujer 1, 2, y 3, u Hombre 1, 2, 3 y 4. En términos actanciales ellos son directamente los destinatarios de la acción que ejerce el sujeto. Pero, a su vez, se convierten en destinadores al decidirse a transformar su realidad y entrar en acción.

En este sentido es importante destacar el rol de la mujer en la obra por el hecho de estar totalmente integrada a la lucha, en el mismo nivel del hombre, reflejando, de paso, una de las principales características de la revolución nicaragüense: la participación activa de la mujer en todo el proceso revolucionario. En Nicaragua, realmente la lucha feminista se ha dado simultáneamente con la lucha política sin que esto quiera decir que el machismo, fuertemente enraizado en lo más profundo de las sociedades latinoamericanas, esté completamente erradicado.

En el campo teatral, el mismo Buenaventura en un artículo sobre los logros de la mujer en el teatro occidental, reconoce, a través de pertinentes ejemplos, que la mujer adquiere derechos e igualdad "muchísimo tiempo antes de conse-

guirlo en la sociedad 'real':"

En la representación de la sociedad, en la realidad simbólica, la mujer logró sus derechos e impuso su presencia antes, mucho antes de que esos derechos existieran jurídicamente en "este" mundo.¹⁴

Sin embargo, en el propio caso del TEC, esta sociedad "real" parece ser la causante de que la mayoría de las piezas del grupo, como hemos visto, estén hechas para papeles masculinos, queja constante de algunas de las actrices del grupo. Durante la citada entrevista de Nueva York (1982), Buenaventura responde a la "acusación:"

Pero, bueno, algunas veces dicen que no hay suficientes papeles femeninos en las obras. Y esto es un problema bastante complicado de todas maneras porque no depende de la buena voluntad de nadie, porque en la actualidad es el grupo el que hace las obras. Pero no es problema de voluntad, es un problema sociológico, un problema más complicado. Digamos que es un problema de toda la sociedad, no es un problema del teatro.

El caso es que en la Opera hay un balance más equitativo en la repartición de los papeles que en la mayoría de las obras anteriores.

Con respecto al referente histórico, el periodo que enmarca la obra va desde el inicio de la década de los 30 hasta 1979, año de la caída del régimen somocista en Nicaragua. Continuando con Portuondo, estos años cubren, en gran parte, la etapa conocida como la de La Política de Buena Voluntad (1933-44) iniciada por el presidente Franklin D.

14

E. Buenaventura, "La mujer como actriz," Archivo del TEC. Sin publicar, abril de 1978, 3.

Roosevelt (Emancipación 28). Esta Política consistió realmente en apoyar la paulatina subida al poder, la mayoría de las veces ilegal, de líderes castrenses--a pesar de las conferencias de Washington de 1907 y 1922 en la que se convino no dar reconocimiento a ningún gobierno centroamericano establecido de forma anti-democrática--con tal de que se mostraran favorables a la influencia directa o indirecta de los Estados Unidos. Este cambio en el manejo de la política exterior norteamericana, dio paso, como señalan algunos investigadores, a la práctica del continuismo bajo la férula de los caudillos en las repúblicas centroamericanas.¹⁵

Somoza es, sin duda, en este caso uno de los ejemplos rampantes del resultado de esta política, como indica la siguiente anécdota ya del dominio público, recogida en la obra y acreditada, por las malas lenguas, al mismo Roosevelt:

Muerte criolla: He is a son of a bitch
Escribió el Embajador
al Departamento de Estado
hablando precisamente
del Primer Magistrado.

He is a son of a bitch,
respondieron de Washington,
lo que traducido en cristiano
quiere decir:
es un hijo de puta el Primer
Magistrado
pero es nuestro hijo de puta
y lo necesitamos. (37)

15

Victor Bulmer-Thomas, The Political Economy of Central America since 1920 (Nueva York: Cambridge University Press, 1987) 289.

El caso es que con la excepción parcial de Costa Rica, la dictadura fue la forma de gobierno de los países centroamericanos en la primera mitad del presente siglo, descollando la década de los 30 como la década de los caudillos. Según Bulmer-Thomas, la causa principal fue la depresión económica que trajo consigo el final de la década anterior, castigando a los países latinos con excesiva crueldad (67), especialmente después de haber gozado de un periodo de relativa modernización que vio surgir los primeros movimientos de las clases trabajadoras, como vimos en el caso colombiano con la obra Soldados. De modo que a la crisis económica se unieron las demandas de los trabajadores para que se introdujeran reformas sociales y políticas a las que los gobiernos civiles no supieron, o pudieron, responder perdiendo, asimismo, el apoyo popular.

Los militares que en el siglo pasado habían sido los árbitros del poder por un largo periodo, de 1830 a 1880, estaban realmente relegados a ser observadores del desarrollo de las fuerzas civiles que parecían inevitablemente destinadas a asumir el control político de sus respectivos países, hasta aproximadamente 1930. Esta fecha marca el momento en que los uniformados deciden re-aparecer en escena ya dispuestos a acaparar el poder, con el único programa aparente de preservar el orden público por la fuerza, costara lo que costase.¹⁶ Otra de las razones, que señala el

16

Edwin Lieuwen, "The Problem of Military Government," New Military Politics in Latin America, ed. Robert Wesson (Nueva York: Praeger Publishers, 1982) 3.

historiador Lieuwen, del incursionismo militar en la política doméstica de sus países fue la falta de un verdadero oficio, "la ausencia relativa de legítimas funciones militares en que ocuparse:"

The armed forces are essentially a branch of Latin America domestic politics. Their military functions, per se, to defend the nation against external aggression and to assist governments in preserving internal order, are only marginally, or intermittently, important. (New Military 2)

Aún más si se tiene en cuenta que ésta última función la ejerció, y la siguen ejerciendo, en muchos países las llamadas Guardias Nacionales o el cuerpo de la Policía.

De manera que intervenir en la política local y erigirse en sus punteros, por medio de golpes de estado o elecciones fraudulentas, fue lo que hicieron los militares centroamericanos al romper el alba de los años 30 encabezados por el ya citado Jorge Ubico (1931-44) en Guatemala; seguido de cerca por Maximiliano Hernández Martínez (1931-44), en El Salvador; Tiburcio Carías Andino (1933-48), en Honduras, y el que nos ocupa aquí, Anastasio Somoza García (1937-56) en Nicaragua.

La llegada al poder de Somoza, como muchos sabemos, se debió a la retirada de los marines, de su última intervención directa en territorio nicaragüense en 1933, gracias a los esfuerzos de Sandino tal como nos dice la obra, aludiendo al citado poema de Cardenal:

Muerte criolla: Y se creo la confusión
Y se pudo romper el cerco...

Un ejército descalzo o con caites

y casi sin armas
que no tenían disciplina ni
desorden...
y él no era ni militar ni
político.
Pero logró cambiar los papeles
logró, después de una larga lucha,
cercar a su enemigo. (26)

Los marines se retiraron definitivamente después de haber recibido derrotas importantes, como el ataque que hizo Sandino en 1927 a su cuartel en Ocotal, mencionado en la obra (50), y de haber pasado por la experiencia de la primera guerra de guerrillas. Hay una instancia en la obra en que el texto didascálico adquiere proporción de enunciado. En ella la experiencia nicaragüense preconiza lo que será el Vietnam para un "indefenso" soldado norteamericano:

(Un enorme marine perdido en la selva. Cada trino de ave lo amenaza y le hace gastar munición. Una rama quebrada lo vuelve una fiera. Un aleteo lo pone alerta. El silencio le permite relajarse pero el grito de un mono en la selva lo hace saltar y ponerse en guardia. El aullido de un coyote solo lo lleva al paroxismo. Dispara enloquecido. Silencio. Se oye crecer la yerba. Un silbido final y un solo tiro. El marine se endereza como una torre y cae, tieso, de espaldas). (26)

Por otra parte, en la obra ya se hace la diferencia entre la política de la Administración de Washington y la opinión de una gran parte del pueblo norteamericano que hoy en día (1989), según las encuestas nacionales conducidas por la prensa, demuestran un gran desacuerdo entre la primera y el segundo respecto a la cuestión de la Contra y a una posible intervención en Centro América. En una proclama de Cesáreo Zapata se lee:

Con el ambiente de simpatía con que nuestro ejército cuenta en el mundo, incluida la prensa honrada y los verdaderos demócratas de los Estados Unidos... logró la expulsión de los piratas y filibusteros que hollaban el suelo patrio.... (33)

La salida de los marines implicó la creación, refrendada por el gobierno norteamericano, de lo que vino a ser "una fuerza de ocupación en su propio país:" la Guardia Nacional, con Anastasio Somoza García a la cabeza.

Cuestionada la constitucionalidad de la Guardia Nacional por Sandino, Somoza decidió liquidarlo contando con la aparente aquiescencia del embajador norteamericano de la época, Arthur Bliss Lane, que asimismo, lo apoyó en su ascenso al poder en 1939, después de haber derrocado a su tío el presidente Sacasa.¹⁷

El asesinato de Sandino en escena se reduce a una impactante imagen visual y auditiva:

Chofer: El Sr. Presidente le envió su propio automóvil (Da manivela al motor. Se zangolotea el automóvil. Suben a él Cesáreo Zapata y dos guardaespaldas)
¿Qué les parece? ¡30 kilómetros por hora!
¡Es el progreso! (Al llegar al centro de la escena, estalla una balacera, mueren todos, se vuelca el automóvil). (41)

El Magistrado, como en la vida real, se jacta de haberle dado muerte al líder popular "por el bien de Nicaragua" (Ramírez 51).

Siendo la saga de Sandino el episodio más importante en una larga sucesión de intervenciones y afrentas directas a

17

Sergio Ramírez, El alba de oro (México: Siglo XXI Editores, 1983)

la soberanía nicaragüense, el autor se ve en la necesidad de contextualizarla de acuerdo al esquema de triple dominación: militar, política y económica, al que ha sido sometida la nación por los poderosos vecinos del Norte, debido verdaderamente a su situación geopolítica en el continente.

18

La posibilidad de la construcción y el acaparamiento del canal interoceánico fue lo que desde un principio indujo y atrajo a hombres de negocios y mercenarios apoyados, unos abierta, otros tácitamente, por el gobierno estadounidense:

Muerte operática:	En el principio fue la ruta del oro como la llamaban los ingleses y norteamericanos del norte.
Muerte criolla:	Y los caudillos del país se convertían en agentes de Cornelius Vanderbilt o de Morgan.
Ministro 2:	
Coro de filibusteros:	Y esos caudillos del país nos contrataron a nosotros, los filibusteros para dirimir sus agudas luchas intestinas.
Filibustero:	Ulises Kewen, el aristócrata que grito !Fuego! en Rivas, con una bala en el estómago. (16)

De Vanderbilt, que hizo una fortuna transportando gente del Este al Oeste norteamericano a través de Nicaragua durante la fiebre del oro, a mediados del siglo pasado, pasamos al aventurero William Walker, que logra desembarcar en el país y ocupar su presidencia, en 1857, prontamente reconocida por el gobierno de Washington (7).

18

Es de notar que casi todas las obras contemporáneas de teatro nicaragüense comparten esta misma necesidad de hacer una revisión histórica a la luz de los acontecimientos presentes.

El próximo en la sucesión histórica es el nicaragüense Emiliano Chamorro, el firmante del Tratado Chamorro-Bryant (1914) mediante el cual, por un pago de \$3 millones de dólares, se hizo entrega a Estados Unidos de las concesiones del canal. El gobierno norteamericano, de paso, optó por no ejercerlas para salvaguardar su inversión en el canal de Panamá cuya construcción estaba próxima a concluir. "¡No nos contentaremos esta vez con 3 millones! ¡Veremos los contratos!," exclama el Magistrado, en un arranque de patriotismo, por lo demás, inútil en la obra (9).

El episodio siguiente se concentra en las compañías fruterías (United Fruit Co., Cuyamel Fruit Company, Vaccaro Brothers, Standard Fruit, etc.) y su toma de la economía nicaragüense, lo que le valió el nombre a la nación, compartido con las repúblicas hermanas centroamericanas, de "Banana Republics" (44).

Las plantaciones bananeras llegarían a ser verdaderos estados, con sus leyes, ciudades, fuerzas de policía, tiendas, almacenes, moneda; los países centroamericanos donde se establecieron no percibirían más que pálidos beneficios y sus gobiernos llegarían a estar dominados por esos enclaves imperiales. (Ramírez 17)

Como podemos ver no estamos muy lejos de la problemática ya planteada en obras anteriores de Buenaventura y el TEC como Soldados y La denuncia.

El Dictador, por su parte, aunque modelado según Somoza, conserva algunas de las características de sus referentes literarios. Por ejemplo, su aspecto físico de hombre decadente reducido a una silla de ruedas a la que está atado

"por lianas invisibles" (6), nos trae a la mente al presidente vitalicio de El otoño del patriarca, el cual "sólo podía caminar con ayuda de una carretilla ortopédica en la que llevaba puesto el testículo herniado" (47). El episodio de Ataúfo Galván, compadre y discípulo del Magistrado, en la obra, que se alzó "a la boliviana" en "San Felipe del Palmar" (30), hasta su detención y muerte, está tomado directamente de El recurso del método.¹⁹ Asimismo, el uso de los pasquines a través de la obra nos recuerda la amplia difusión que tuvo este medio informativo en Yo el supremo.²⁰

El tiempo de la narración histórica, o sea el de la acción, y el tiempo mítico se yuxtaponen sin guardar un orden cronológico. El paso del Dictador antiguo de los años 30 al Dictador moderno de los 60 se da, por ejemplo, en el momento en que el tirano empieza a adoptar actitudes populistas, como anuncia el Ministro 1:

¡Señoras y señores! El nuevo gobierno
no tiene problemas en mezclarse con la raza,
en bajar a las barriadas populares
y untarse de puro pueblo....(37)

O al aparentar ceder a las exigencias de un pueblo cansado de ser abusado:

Ministro 1: ¡Pero la oposición impondrá condiciones!
Ministro 2: ¡Impondrá condiciones!
Obispo: ¡Exigirá respeto a la ley y respeto a la constitución!

¹⁹
Alejo Carpentier, El recurso del método (México: Siglo XXI Editores, 1974) 31.

²⁰
Augusto Roa Bastos, Yo el supremo (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974).

Magistrado: ¡Respetaremos la ley y respetaremos la constitución!. (29)

De paso, no otra cosa hizo Somoza en el año 44-45 para obtener el apoyo del Partido Socialista Nicaragüense (PSN) y de la Confederación de Trabajadores de Nicaragua (CTN) con el fin de facilitar su re-elección (Bulmer-Thomas 133).

Después del asesinato del primer Somoza, en escena (52), lo suceden los otros dos Somozas, Luis Somoza Debayle (1957-67) y Anastasio Somoza Debayle (1967-79), sin que haya experimentado el país ningún cambio político o social. Al contrario, después del terremoto de 1972, que arrasó a Managua, al embolsarse Somoza parte de los fondos enviados como ayuda humanitaria, se hizo más que evidente, para la burguesía nacional, la ambición sin medida del que ya era dueño de una tercera parte del país. Por lo tanto, decidió este último unirse al movimiento popular (57), encabezado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que finalmente derrocó al tirano en 1979.

A guisa de comentario, pensamos que fue un acierto de parte del autor y del grupo el haber trasegado el contexto revolucionario nicaragüense a un recipiente señaladamente poético/literario, pues no deja de ser un homenaje a un pueblo, que el grupo conoció de cerca durante su gira en 1980. Un pueblo que, además, se define él mismo en función de estas dos corrientes:

... nosotros heredamos de Darío y de Sandino esa doble vertiente de la sensibilidad poética y de la sensibilidad política que son, al fin y al cabo, y en el contexto de una revolución que llevó la

dignidad y la imaginación al poder, la misma sensibilidad histórica de nuestro pueblo pobre, orgulloso de su nacionalidad. (Ramírez 271)

En cuanto al referente real, la obra no deja de ser un comentario sobre el creciente intervencionismo militar en la vida política colombiana, un país que se pretende democrático y observador de los derechos civiles y humanos.

En Colombia, como en la mayoría de los países latinoamericanos, a partir de los 60 con el cambio de táctica iniciada por Estados Unidos, como vimos en el estudio de La trampa, el rol de los militares se concentró en la guerra anti-subversiva. En 1962, por ejemplo, durante el período presidencial de Alberto Lleras Camargo, se inició el llamado Plan Lazo, bajo la iniciativa del Mayor General Alberto Ruiz Novoa, asistido por técnicos norteamericanos, que daba lugar al desarrollo de programas anti-guerrilleros y de estrategias civiles para dar fin a la guerrilla que para esa época empezaba a tomar forma constitutiva.²¹ A través de los siguientes gobiernos frentenacionalistas se fue incrementando el poderío de las fuerzas armadas. D. Premo estima que entre 1964 y 1966 el personal militar ascendió de 23,000 a 53,500 individuos con el correspondiente avance tecnológico y de comunicación.

Se estableció de esta manera el rol primordial del ejército como una fuerza de represión a la siempre creciente

21

Daniel L. Premo, "The Colombian Armed Forces in Search of a Mission," New Military Politics 160.

presencia guerrillera que hacia los años 70 extendió sus operaciones a los centros urbanos. Rol que irá a ampliarse trascendentalmente a partir de la presidencia del liberal Julio César Turbay Ayala (1978-82), época durante la que se gesta y estrena la primera versión de la Opera, al entrar el ejército a formar parte de la rama judicial del país a través de un Estatuto de Seguridad que le daba prácticamente plenos poderes sobre la población civil.

Bajo el Estatuto cualquier acto considerado "subversivo" o simplemente sospechoso podía tener hasta cuatro años de prisión, previa la detención de cualquier individuo sin que se le tuviera que impugnar algún cargo en su contra por el lapso de 10 días. Fuera de que al estar el país en Estado de Sitio, casi sin interrupción desde 1948, ningún detenido es puesto en libertad hasta no ser probada su inocencia. De esta manera la jurisdicción de los crímenes llamados políticos pasó de las cortes civiles a las militares. Este hecho ha encaminado el país hacia una "burocracia autoritaria" en la cual se vive bajo la impresión de estar siempre en visperas de un golpe militar (Premo 171).

La contra-ofensiva no se hizo esperar y el incidente de la toma de la Embajada de la República Dominicana en Bogotá en 1980, por el grupo guerrillero M-19, puso en tela de juicio la eficacia de la escalada militar al tiempo que denunció innumerables atropellos, entre ellos, los múltiples detenidos "sospechosos de subversión" esperando juicios en cárceles abarrotadas de prisioneros que, en no pocas instan-

cias, ni siquiera sabían qué crímenes se les imputaba.

En este sentido el extenso poema de Brecht sobre el fascismo con el que se cierra la Opera bufa es una voz de alerta, un grito angustioso, sobre la situación contemporánea. El poema, en sí, es una denuncia a los efectos del terrorismo estatal, sobre todo en individuos de las capas medias que se creen a salvo de todo y se pretenden neutrales hasta que de pronto se ven convertidos en "el hombre que están buscando" (58).

La opera bufa clausura una etapa de búsqueda histórica a través del Caribe. Más adelante se intentó una nueva trilogía, esta vez basada en "la verdadera historia de la piratería," conteniendo cada una de sus partes un juicio famoso: el de unas mujeres piratas que fueron colgadas en Jamaica, seguido por el juicio de William Walker, y terminando con el juicio de los invasores de Bahía de Cochinos en Cuba (Buena-ventura, charla en Syracuse 1987).

El proyecto no prosperó en parte, sospechamos, por la apremiante situación del país que cada día se pone más difícil y peligrosa para los trabajadores de la cultura. Razón por la cual la mayoría de los teatristas se han concentrado, una vez más, en la problemática propia quizás para tratar de contrarrestar la agresión que ahora regresa usando máscaras diferentes, aunque reconocibles.

3. Escuela para viajeros (La estación) y El entierro, u
1
"otras parábolas del camino"

Seis años han pasado desde el estreno de la Opera Bufo. Y si bien el uso desmedido del poder por los clásicos caudillos latinoamericanos ocupaba al grupo en ese entonces, ahora es otra represión de origen más incierto, pero de igual o peor trascendencia, la que alimenta el trabajo no sólo del TEC y su director sino de una gran parte de los teatristas colombianos. Se trata de un recrudecimiento de la violencia desencadenada por fuerzas irreprimibles que parecen haber surgido de todas partes y de ninguna.

Desentrañar las causas de este nuevo régimen de terror que, poco a poco, se está instaurando en medio de una sociedad, inerme en su gran mayoría, no es tarea fácil. Aunque no podemos dejar de señalar aquí dos o tres hechos importantes que creemos contribuyen al análisis de la obra que nos ocupa aquí.

En 1982, sube a la presidencia el social-conservador Belisario Betancur. En el discurso de inauguración se presentó ante el pueblo como el presidente de la paz: "Levanto una blanca bandera de la paz... ni una sola gota más de

1

El título de este ensayo lo tomamos de la obra colectiva El paso, parábola del camino del grupo de teatro La Candelaria, estrenada en mayo de 1988, durante el VI Festival Nacional de Teatro en Bogotá en el que también se estrenó la Escuela, por parecernos que encierra genéricamente la actitud de todo un ciclo de obras que se concentran en denunciar a través de "parábolas" propias o prestadas la vida irregular y plena de zozobras que atraviesa actualmente el pueblo colombiano.

sangre colombiana..." Hay que tener en cuenta que al finalizar el gobierno de Turbay Ayala, gracias a las medidas represivas de las que hablamos anteriormente, la guerrilla, según estimados autorizados, se había multiplicado por tres o ² cuatro. No hay duda de que el nuevo mandatario se enfrentaba a una situación poco envidiable. Una de sus primeras labores fue la de propugnar la creación, o mejor dicho continuación, de una comisión de paz que, esta vez, si explorara cualquier avenida para llegar a ella. Los grupos armados--se estimaban 55 frentes alzados en armas--pedían un "ensanchamiento democrático del país," que incluyera el levantamiento del Estado de Sitio, la derogación del Estatuto de Seguridad y sobre todo, el establecer un diálogo entre todos los estamentos de la sociedad colombiana.

En marzo de 1984 se llegó a un acuerdo de cese de fuego y de hostilidades y se inició un periodo de tregua, mediando una amnistía, sin condiciones, que permitiera el reintegro social y político de los subversivos a la vida civil. De esta coyuntura surge un nuevo partido, la Unión Patriótica (UP), como vía legal de oposición y alternativa democrática al compromiso armado.

La apertura, si es que en verdad la hubo, duró muy poco. En 1985, debido a algunas desaveniencias con el gobierno, el M-19 se retiró del proceso de paz y en noviembre del mismo

²
Documental de FOCINE, Colombia: Rebelión y Amnistía. 1944-1986.

año, protagonizó lo que será uno de los episodios más tristes de la historia de Colombia: la toma del Palacio de Justicia. El suceso se resolvió de manera bastante trágica. Mientras que el presidente del Congreso, Darío Echandía, por un altavoz, imploraba al Presidente de la República que diera la orden de alto al fuego, un tanque blindado derribaba las puertas del palacio y entraba a tomarlo a quemarropa. Fue un procedimiento poco afortunado que acarreó la muerte de muchos ciudadanos inocentes--se estima en 100 el número de bajas--y deterioró inevitablemente la política de paz.

El presidente Betancur quedó aprisionado entre dos fuerzas "muy tenaces" que el mismo Buenaventura compara con el cielo y el infierno de A la diestra de Dios Padre, pieza que en ese entonces se montaba en su quinta versión: "el infierno que son los militares y el cielo que es la oligarquía colombiana. Y entonces ahí en medio de tantos poderes [quedó Betancur] igual que el pobre Peralta, el que empezó a parecersele, tratando de arreglar esa contradicción" (Charla en Syracuse, 1987).

El final de su mandato dejó al país en vísperas de lo que se daría en llamar la "guerra sucia." La guerrilla, una vez debilitada por los que se acogieron a la amnistía o entraron a la vida pública, se reafirmó alcanzando en 1987 la formación de la Coordinadora Nacional Guerrillera Simón Bolívar, que aglutina los 6 grupos insurgentes que operan en el país. Esta estrategia también fue una reacción a la escalada paramilitar de grupos derechistas o sea los denominados

"escuadrones de la muerte." Para este mismo año de 1987 el Ministro de Gobierno denuncia ante el Congreso la existencia de 147 organizaciones paramilitares activas.³

La situación al comenzar la nueva administración del liberal Virgilio Barco Vargas (1986-90) no puede ser más caótica, y por supuesto, de muy difícil interpretación. Traemos aquí un recuento que hace el periodista Juan Francisco Nel, a la revista mexicana El Zaguán, por parecernos bastante perspicaz:

Militares que liman sus diferencias de cuerpo merced a intermediarios, militares con y contra narcos, izquierda contra derecha, ejército contra guerrilla, esmeralderos que no se resignan al papel de chorizos arcaicos... Narcos contra narcos, terratenientes que batean por cualquier parte, Chicago años 20, terror indiscriminado, marchas de locos por la vida y eso que se nomina sociedad en medio.⁴

Lo peor de todo, por ser lo más concreto, son las estadísticas: en 1987, hubo 1,651 asesinatos políticos y del 11 de octubre de 1987 al 11 de octubre de 1988, se registraron un total de 2,226 "izquierdistas, sindicalistas y campesinos" asesinados a manos en su mayoría de los "escuadrones de la muerte." El campo más afectado ha sido el de la UP, que

3

Pedro Alcántara, senador colombiano durante una conferencia dada en Queens College, Flushing, N.Y., abril 1988.

4

Juan Francisco Nel, "El país de los muertos sin nombre," El Zaguán 1.7, México, (1988): 24. La marcha de los locos por la vida a la que se refiere es la organizada por los trabajadores de la cultura, en 1986, que se concentró en la Plaza de Bolívar voceando el slogan "No a la muerte, sí a la vida."

ha perdido cerca de un millar de miembros en esta "guerra
5
sucia."

La situación no muestra ningún síntoma de mejoría. En el primer trimestre de 1989, los asesinatos políticos ya ascienden a 500 y amplios sectores de la población, no ya los involucrados en los avatares políticos propiamente dichos, sino todo aquel que sea sospechoso de apoyar o simpatizar con la subversión, es y se siente amenazado de muerte. Listas negras de candidatos a la sepultura circulan en las que figuran, además de los líderes políticos y miembros de la UP, líderes de comunidades, religiosos, maestros, intelectuales, periodistas, teatristas, etc. Santiago García y Patricia Ariza figuran en una de estas listas, acusados de "reclutar artistas para la guerrilla."

El movimiento teatral ha sido especialmente atacado. En un documento titulado "Soberanía violada: la URSS en Colombia," que circuló en el año de 1988 se lee por ejemplo:

La Corporación Colombiana de Teatro ¡Quién lo creyera! recibe auxilios del Estado colombiano al cual combate con sus montajes, y reúne una parte de los grupos de teatro que participan del principio de adoctrinar desde las tablas, con escenarios estáticos o mediante giras por los pueblos y ciudades, con obras en las que satirizan y calumnian las instituciones nacionales y democráticas. (15)

"Del dicho al hecho hay mucho trecho," dice el viejo refrán y, sin embargo, en los últimos días de enero de 1989,

5
Datos tomados del artículo "Guerra sucia: 2,226 crímenes," El Diario-La Prensa (Nueva York), 13 octubre 1988, 11.

el ejército, sin ninguna justificación, allanó el local del teatro La Candelaria y la sede de la Corporación Colombiana de Teatro. Para Santiago García, en una primera instancia, fue "una advertencia de una escalada contra el arte y la libertad de expresión."⁶ Ya pasado algún tiempo y existiendo la posibilidad de una "equivocación," el director argumenta:

Me inclino más a creer que es un acontecimiento debido a la crisis, a la falta de valores, a la falta de una estructura seria del país; cualquier cosa puede pasar y nadie se responsabiliza. Hay una especie de estado de irresponsabilidad dentro del cual no aparecen los responsables, los ejecutores. Así se cometen masacres y asesinatos: atentados contra lo más sagrado que hay en un país que es la vida, la vida de la gente y es el momento en que a nadie le importa. Esa irresponsabilidad que sufre el país es la causa de este problema.⁷

En realidad, para muchos colombianos, hasta ahora, la disyuntiva se ha definido entre el destierro o el entierro. Aunque al primero se le ha llamado oficialmente "fijar su residencia en el exterior," todavía aparentando que "aquí no pasa nada," por esa "morbosa tendencia de llamar las cosas por otros nombres que existe en Colombia."⁸ Pero hay otros colombianos, "de insólito pensar," como dice S.

⁶ Santiago García, citado en el artículo "Allana el Ejército el Teatro La Candelaria en Bogotá." El Nacional, México, 26 enero 1989, 3.

⁷ Santiago García, entrevista de Guillermo González Uribe, Magazín Dominical, El Espectador, 5 marzo 1989, 3.

⁸ Daniel Samper Pizano, entrevista a Antonio Caballero, "Diálogo del Exilio." Citada en El Boletín Colombiano 2.5, Nueva York, 1988, 3.

García, que han optado por quedarse y enfrentarse a la situación, valientemente decididos a esperar trabajando, dando lo mejor de sí, a que se encuentre una salida "civilizada" a la crisis actual. La mayoría de los teatristas han seguido esta línea de conducta que, por lo demás, se refleja en las obras que se han producido en estos últimos años.

⁹
Escuela para viajeros del TEC, versión libre del cuento ¹⁰
"El guardagujas" del mexicano Juan José Arreola, realizada por Buenaventura, la estrena el TEC, como ya dijimos, en mayo de 1988 en Bogotá durante el VI Festival Nacional de Teatro. La representación, en sí, tuvo pobre recepción debido, en parte, a los problemas técnicos no resueltos todavía en los ensayos, como fue la tardanza en los cambios de tramoya entre escenas causando demoras fatales para el ritmo de la obra. Pero también constató otro problema más grave que tiene que ver con el nivel actoral del grupo ¹¹ y la nueva crisis por la que atraviesa como organización el TEC, amenazando con desmoronarse después de 32 años de vida.

Pero a pesar del estreno prematuro al que se sometió la pieza, nos parece importante detenernos en ella por la

⁹
E. Buenaventura, Escuela para viajeros. Manuscrito, Archivo del TEC, Cali, 1988. Todas las citas serán tomadas de este manuscrito.

¹⁰
Juan José Arreola, El guardagujas, Estas páginas mías, Antología (México: Fondo de Cultura Económica, 1985). Las citas de este cuento serán de esta edición.

¹¹
Ver también Gilberto Martínez A., "Reflexiones sobre el VI Festival Nacional de Teatro," Actuemos 23 (1988): 70.

altidez con que se conecta al contexto y el indiscutible valor dramático del enunciado, cuya autoría lleva el sello¹² buenaventuriano, en el mejor sentido de la palabra.

Por otra parte, es curioso, y por demás sintomático, que en un momento dado un cuento corto, en apariencia tan lineal aunque de corte dramático--está estructurado en forma dialogada--inspire diferentes versiones de autores, desconectados los unos de los otros. Este es el caso del cuento de Arreola. Durante el referido Festival se presentó otra versión del mismo que conservó su título original, El guardagujas, hecha colectivamente por el Teatro Popular de Manizales. Menos ambiciosa que la del TEC, usaban sólo los dos personajes del cuento: el viajero y el guardagujas, pero no por eso menos eficaz. El crítico Adam Versényi encontró la actuación impecable y el estilo general de la producción encaminándose hacia un realismo "mágico" o "tropical" a la¹³ García Márquez, bastante lograda.

Metáfora reiterativa, la de Arreola, que de pronto toma vuelo y se convierte en el símbolo de una sociedad en apuros. Una sociedad manipulada por una empresa invisible que

12

La obra siguió trabajándose y se re-estrena con considerable éxito en junio de 1989, bajo el nombre de La estación. Por primera vez se cuenta con todos los elementos de un gran espectáculo, incluyendo un equipo de tramoyistas y músicos a sueldo. Ahora, si por un lado esto alivió la fluidez de la pieza, realzando su "teatralidad," por el otro ha puesto una presión económica de difícil mantenimiento que no ha mejorado la crisis por la que atraviesa el grupo.

13

Adam Versényi, Comentarios sobre el teatro colombiano, Correspondencia con la autora, 10 octubre 1988.

la somete a rigores absurdos pidiendo en cambio "patriotismo" para acallar las quejas, tal como aclara el guardagujas al viajero incauto en el cuento:

Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe. Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho ya grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. Las guías ferroviarias abarcan y enlazan todas las poblaciones de la nación; se expenden boletos hasta para las aldeas más pequeñas y remotas. Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones. Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado. (86)

A esta primera andanada se le suman otras que parecen producto de la mente perturbada del viejecillo que al final del cuento desaparece corriendo al encuentro del tren en marcha, entrando majestuosamente en la estación. Lo que pasa por ficción en el cuento de Arreola se convierte en realidad, o mejor dicho, en un reflejo de la realidad en Buenaventura. Conservando el esquema central de la historia, las irregularidades de esta empresa fantasma, dueña no sólo de los medios de transporte sino de las vidas de los habitantes del país; nuestro autor introduce varios temas a través, no ya de dos personajes sino de 21, dándole una amplia representación al pueblo victimizado.

Entre los temas que trata, el miedo cobra especial relevancia. Los personajes se instan a callar los unos a los otros:

La Sra. T: ¿Te dije que llamáramos primero y qué me respondiste? ¡Me bastan los itinerarios!
El Sr. T: (A gritos) ¡Si, me bastan los itinerarios! ¡Una empresa seria debe cumplir con los itinerarios!
La Sra. T: ¡En este país no hay empresas serias!
El Sr. T: ¡Te ordeno que te calles! Usted perdone, señora... No suelo exaltarme de este modo.
(2)

El silencio, en esta instancia, es más elocuente que las palabras y además acarrea una tácita complicidad con lo que está sucediendo a su alrededor. Postura que han asumido cómodamente una gran parte de los sectores menos afectados de la sociedad, que se refleja aquí, hacia esta renovación de la violencia.

La Sra. T: ¡Y esta empresa no es seria!
El Sr. M: ¿Qué no es seria?
El Sr. T: No le haga ud. caso, caballero. Maria, por favor, estás armando un problema legal que puede terminar en multa o en cárcel. (3)

Además, es un temor contagioso que sale a flote reiteradamente a lo largo de la obra:

La Sra. T: Hay una conjura contra nosotras, señorita.
El Sr. M: Usted exagera, señora y nos pone a todos en peligro con esas suposiciones. Vamos a la Fonda y esperemos las instrucciones. (9)

Pero llega un momento en que el silencio no es suficiente. De la pretendida neutralidad pasiva se pasa a aceptar abiertamente cualquier atropello en nombre de la patria:

La Srta. L: No me he puesto jamás unos zapatos como estos.
La Sra. L: ¡Llegó la hora de ponerse cualquier cosa! ¡De llegar a cualquier parte! De ponerse una mordaza en la jeta, en una palabra, llegó la hora del patriotismo! (15)

De paso, la incertidumbre y la inseguridad se convierten en características nacionales:

Conductora: Tiene que irse acostumbrando, padre. Uno no sabe jamás que le toca, cuándo le toca o cómo le toca. Uno simplemente debe estar dispuesto.

Portador 1: Es una de las leyes de la empresa. (17)

Características que comparten la mayoría de las obras que se presentaron durante el mencionado Festival de Teatro, como El paso del grupo de teatro La Candelaria o Casa Tomada, adaptación del cuento del mismo nombre de Julio Cortázar, por el grupo Mapa Teatro. Si hay un común denominador temático, que cobije a todas estas obras, sería quizás el encierro, el saberse atrapado sin salida. A lo que se une una angustia cósmica que parece apoderarse de todo un segmento de la población que se siente absurdamente amenazado por el otro, menos visible.

Para Buenaventura, el tema no es nada nuevo. Su reposición de El entierro en 1986, una de las piezas que componen Los papeles del infierno, se cifró en una reelaboración de la misma alrededor precisamente del tema de El encierro,¹⁴ título que finalmente tomó la obra. Sin alterar gran cosa el texto verbal, poco a poco, casi subrepticamente se fue introduciendo la idea del encierro reforzado por un escenario con puertas que no se abren.

Tobías: Ella no había desaparecido. Estará adentro de cada uno de nosotros.

Nepomuceno: Y saldremos a predicar el evangelio.

Homero: No saldrán.

Nicanor: ¿Qué dices, Homero?

14

E. Buenaventura, El encierro. Manuscrito. Archivo del TEC, Cali, 1986. Todas las citas serán de este manuscrito.

Homero: Que no saldrán.
Eustaquio: Cómo que no saldremos. ¡Tenemos que salir de aquí! (13)

Más adelante se va esclareciendo el motivo del llamado de los parientes de la Mama Grande a la que supuestamente hay que enterrar:

Nepomuceno: Y estamos aquí convocados por su agonía.
Tobías: Para asistir a su entierro.
Purificación: No habrá entierro. Este es un hueco hediondo donde estamos encerrados. No hay salida. Aquí nos pudrimos lentamente. (20)

El país se convierte, de este modo, en un Huit Clos sartreano insoportable en donde el verdadero infierno si son los "otros:"

Purificación: No los soporto. Son una nube de aves de rapiña.
Asunción: No irás muy lejos.
Concepción: No podrás salir.
Dolores: No lo olvides. Estás condenada a morir aquí. (22)

La idea se repite en la Escuela, sobre todo con la fundación de una ciudad por un grupo de pasajeros dejados en el desierto por las buenas intenciones colonizadoras de la empresa. Sitio que jamás pudieron dejar sus habitantes ya convertidos en ancianos:

La abuela: Anoche soñé que nos moríamos todos.
El abuelo: ¡Valiente sueño!
La abuela: Pero volvíamos a la vida, resucitábamos.
El abuelo: Peor todavía.
La abuela: Resucitábamos y salíamos de este desierto.
La madre: ¡Válgame Dios! Qué manera de soñar pendejadas. (33)

La muerte, como sub-tema, también asoma aquí como en El encierro, pero es otra muerte muy diferente a las contempladas anteriormente. La muerte es aquí anónima, es la del

"país de los muertos sin nombre," la del país donde la vida no vale nada, donde el sicariato se ha convertido en industria. "Se le llama el síndrome de la muerte callada, la muerte silenciosa... Entre cinco y seis mil pesos, veinte dólares, cuesta la vida de cualquier ciudadano de la calle" (Nel 24). Es también, por extensión el síndrome del muerto en vida. Tanto los personajes de una obra, como de la otra, padecen del mismo mal. De El encierro es el siguiente diálogo:

Homero: Moriré yo primero.
Nicanor: No te hagas ilusiones. Eres una reliquia. A lo mejor has muerto hace tiempos, con la servidumbre y estás aquí sólo como recuerdo. (8)

El trastrueque del antinomio vida/muerte continúa a través de la obra:

Nicanor: Pero nosotros estamos vivos.
Estaquio: Vivos y con el poder en la mano.
Tobías: Vivitos y coliendo, mi coronel.
Belarmino: No lo proclames tan alto. Pregúntese, humildemente, si no estarán muertos. ¡Nunca se sabe! (17)

Hasta terminar con la imagen contraria, y casi diríamos cíclica, de la muerte que es vida y la vida que es muerte.

Eustaquio: [refiriéndose a la Mama Grande] Quizás trata de decir sus últimas palabras.
Tobías: De expresar su última voluntad.
Belarmino: Se equivocan. Ella es lo único vivo que hay aquí. La larga agonía es la de ustedes. (19)

Con Escuela nuestro autor va un poco más allá, los muertos valen más que los vivos. En un episodio en el que hay que atravesar un río a nado para poder continuar el viaje, ante la posibilidad de que se ahogue la conductora que se

arrojó primero, tiene lugar el siguiente diálogo:

Cura: ¡Se ahoga esa mujer! Hagan algo.
Portador 1: No podemos soltar el ataúd. Se rompería y se saldría el muerto.
Cura: ¡Pero es más importante una mujer viva que un hombre muerto!
Portador 2: No en este caso, padre. (28)

Idea que anteriormente había surgido al "darle" el tren preferencia al muerto en el ataúd que a los pasajeros:

El Sr. M: Se fue el muerto.
La Srta. L: Debió ser el escogido, el absorbido. ¿No ves que todo está al revés?
El Sr. M: Es evidente.
La Srta. L: Un muerto vale más que varios vivos. (12)

Pero este tren no se contenta con "absorber" muertos. También "desaparece" cristianos eligiendo a veces al azar, como dice el guardia, aunque la empresa "utiliza" este procedimiento como "una forma de selección de pasajeros" (8). Actividad que en Colombia, como en otros países latinoamericanos, tal como afirma el Guardia, "no es nada especial. Nada fuera de la rutina" (6).

Por otra parte, asoma intacto el humor imperturbable de nuestro autor, su vena satírica, que aún en los peores momentos sabe provocar una sonrisa en su público. Y como es su costumbre lo hace a varios niveles. En el del texto verbal, como por ejemplo, cuando el Cura se arroja al agua para pasar el río:

Portador 2: ¿Saldrá o no saldrá?
Portador 1: Sale. Los curas tienen mucho resuello.
Portador 2: Es demasiado resuello, incluso para un cura.
Portador 1: Tienen adentro el soplo divino.
Portador 2: Pero le puede fallar. (30)

O, por ejemplo, cuando el Portador 1 le cuenta al Cura la

proeza que realizaron los pasajeros de su tren, quienes prácticamente se vieron obligados a desbaratarlo y pasarlo a cuestas, nadando, hasta la otra orilla por falta de puente.

Cura: Pero a ud. lo recompensaron de alguna manera.

Portador 1: Si, desde entonces figuro en los anales ferroviarios. (32)

A nivel de dirección y actoral, la obra recurre de nuevo a los gestos del vaudeville en los dos porteros que entran repetidas veces a adelantar las agujas del reloj ante el estupor de los viajeros que esperaban precisamente el tren de la hora que indicaba el reloj originalmente. Asimismo, las ceremonias litúrgicas no pueden faltar con sus correspondientes latines, tanto en la bendición de la nueva ciudad (26), como en el entierro del muerto que cargan a todas partes (38).

La música, como en las obras anteriores, cobra un lugar relevante, con una que otra canción comentando la acción. Pero, sobre todo, con el uso del jazz. En este caso, la música de Cab Calloway, que rompe la monotonía del ruido estrepitoso del tren con que empiezan y terminan casi todas las escenas (14 en total). También sirve de acompañamiento a las escenas más jocosas como las del cambio de las agujas por los porteros o el desplazamiento de la utilería, dando a veces la impresión de tratarse de la estación de un pueblo endomingado por su banda de música municipal.

En resumidas cuentas, pensamos que a pesar de lo prematuro de su estreno, el mayor mérito de la obra

consiste, como indicamos antes, en la manera cómo se entronca a un contexto dado, recreando un mundo metafórico que se conecta con la realidad por más de una vía y no de ferrocarril precisamente.

4. El regreso hacia el futuro: El ¹ánima sola, Crónica y otra vez el Requiem

La producción dramática de esta época está cimentada en los regresos, en el volver atrás para seguir adelante, compaginando nuevas perspectivas con viejos temas. Esto no quiere decir que Buenaventura no parta de cero en la elaboración de nuevas obras, como lo hace en Escuela para viajeros, pero la tendencia general será el poner al día obras cuyas anteriores de acuerdo a sus logros teóricos, a una nueva visión historicista del material utilizado antes, o a una temática que simplemente quedó en el aire.

Se puede decir que toda su producción se articula en torno a unos cuantos temas que tienen carácter cíclico; lo que cambia son las situaciones, los personajes, pero la esencia es la misma. A los fenómenos existentes se les suman los nuevos que van creando nexos con una realidad, siempre cambiante, aunque con raíces muy profundas en las que hay que ahondar para encontrar soluciones nuevas.

Visto el corpus dramático en su conjunto no podemos dejar de evidenciar lo ya dicho anteriormente, o sea que una obra se va derivando de la otra, reafirmando o cuestionando los valores expuestos antes. En este sentido, la obra dramática de nuestro autor, como del grupo, es en realidad la reelaboración de un tema no resuelto, encapsulado en un proceso dialéctico cuyo tema central son las contradicciones

¹
E. Buenaventura, El ¹ánima sola, Crónica y Requiem por el padre Las Casas, Teatro (México: Siglo XXI, 1989).

del mismo.

De ahí que ante la renovación de la violencia, como vimos antes, Buenaventura y el TEC regresaron a su documento máxime sobre el tema, Los papeles del infierno, en la citada obra El encierro. Igualmente, a partir de las piezas El presidente y La audiencia, surge La gran farsa de las equívocas (1983). Una obra que tiene que ver con la vida burocrática cotidiana y la alarmante institucionalización del terrorismo estatal, cuya vigencia veinte años después es evidente, aunque los actores, por supuesto, ya no son los mismos.

Esta obra, dicho sea de paso, también señala el momento de ruptura con el Método, o sea, con el modo en que se venía empleando dentro del grupo. Ya, por ejemplo, no se trata de buscar y en ocasiones hasta forzar la relación directa entre las improvisaciones, por analogía, y la virtualidad textual sino que se le da mayor autonomía a las imágenes: "La materia icónica de las imágenes tiene una semiótica que no es la misma que una semiología de carácter lingüístico. Entonces a veces pasaba que la discusión sobre la improvisación era en realidad un intento de traducir a palabras las imágenes y las imágenes son muy frágiles. En cambio, las palabras son muy agresivas" (Syracuse, 1987).

De modo que se separaron las imágenes del texto y surgieron experimentos interesantes como el que sucedió durante el proceso de escenificación de El encierro en el que se montó toda la pieza sin una palabra del texto, solamente usando

los lenguajes no-verbales, o un lenguaje inteligible. La obra luego se escenificó de esta manera mientras otros actores la iban leyendo. De la sucesiva compaginación empezaron, entonces, a surgir las relaciones entre el texto y las imágenes o sea que el texto empezó a tomar forma a partir del código visual. De modo que aunque se sigue empleando el Método se hace de manera bastante relajada dando campo a la constante experimentación.

También en esta etapa, como dijimos al principio, el TEC continúa teniendo contacto con grupos y público de fuera a través de festivales y de giras. Una de las más importantes fue la temporada realizada en 1987 en el Teatro San Martín de Buenos Aires en la que presentaron El encierro, A la diestra de Dios Padre, El maravilloso viaje de la mentira y la verdad y Opera bufa. Según el crítico David Foster, un ávido estudioso del teatro argentino, las obras llevadas por el TEC fueron "una gran novedad." Y refiriéndose específicamente al Maravilloso viaje comenta: "Esa obra fue presentada con mucha imaginación, con gran plasticidad teatral. Además quedé muy complacido por la acogida de la noche del estreno, con un público muy entusiasta."¹

Aunque es casi de rigor admitir que no toda la crítica ha sido favorable para el TEC en los últimos años. Hay, por ejemplo, quienes piensan que el grupo ya dio lo mejor de sí

¹ David Foster, entrevista de Osvaldo Pellettieri, "Descubrir a un país a través de sus obras," Clarín, 7 octubre 1987, 3.

mismo y que el volver una y otra vez a las obras anteriores es "señal de cansancio y esterilidad creadora."²

En el escenario local, el TEC continúa llevando sus obras literalmente a todo el país, "desde Iguala hasta Riohacha." Solamente en 1985 recorrieron 5,000 kilómetros. En 1986 hicieron un convenio con la Presidencia, el Banco de la República y el Centro de capacitación SENA que les permitió dar talleres de formación teatral en ciudades y pueblos,³ especialmente en comunidades marginales.

La actividad no cesa y Buenaventura, el autor, sigue incansablemente contribuyendo con sus obras a la dramaturgia nacional. Entre sus últimas ediciones tenemos El ánima sola (1989),⁴ una adaptación del cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, montada por el grupo de teatro Taller de Cali que dirige Guillermo Piedrahita. En ella se dramatiza una parábola de origen medieval sobre las calumnias y los estragos que puede causar un "pero" mal puesto por un malévolo personaje que mancilla en pensamiento el honor de una doncella, evitando su unión con el mancebo ofendido, y acarreando una tragedia familiar.

El tema de la Conquista, uno de sus temas cíclicos, y con

² Carlos Espinosa Domínguez, "Por el camino del TEC," Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica Tomo 1 (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988) 329.

³ Nicolás Buenaventura, entrevista con la autora. Nueva York, abril 1988.

⁴ E. Buenaventura, El ánima sola. Manuscrito, Archivo del TEC. 1989.

la aproximación del Quintocentenario del "descubrimiento" de gran actualidad, perdura en su dramaturgia, trayéndonos en esta instancia una pieza titulada Crónica (1988). Montada por Helios Fernández con el grupo de la Escuela de Bellas Artes, la obra fue escrita para ser representada: "en⁵ ciertas festividades.. como el día que llaman de la raza."

La pieza recoge un episodio que se encuentra en la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España de⁶ Bernal Díaz del Castillo, en la que se narra la odisea de dos españoles, Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, que naufragaron al Noreste de la península de Yucatán, varios años antes de que llegara Cortés. Unicos sobrevivientes del naufragio--los otros en realidad murieron en el cautiverio-- los dos españoles fueron esclavizados por los indios hasta que una india principal escogió a Guerrero por marido y prácticamente lo convirtió en indio, con el beneplácito del mismo. Estando así las cosas, apareció en escena Cortés y no bien supo de la presencia de los españoles, los mandó llamar a su campamento. Aguilar no se hizo esperar y, siendo conocedor de la lengua del país se convirtió prontamente en uno de los traductores oficiales del conquistador. Guerrero reacio a servir a Cortés, se defendió como pudo al

⁵
E. Buenaventura, Crónica. Manuscrito. Archivo del TEC. Marzo 1988.

⁶
Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, Cap. XXVII-XXIX, (México: Editorial P. Robledo, 1933).

lado de los indios, usando sus conocimientos militares, pero al final cayó víctima de una emboscada tendida, entre otros, por su antiguo compañero.

Es interesante el tema puesto que Buenaventura reincide en enfocar la Conquista bajo el mismo relativismo cultural ya empleado en su primer Requiem por el padre de las Casas. Ante la ausencia total en las Crónicas del punto de vista del indio--los indios están siempre vistos desde la perspectiva del español --nuestro autor apela a lo más próximo posible, o sea a un español indianizado. Así que hay una doble visión del bárbaro versus el civilizado que se conjuga admirablemente, ya sea a favor de los españoles o a favor del indio, como constata el siguiente diálogo:

Aguilar: ¿Has dejado de creer en Dios?

Guerrero: No. Ni ellos me lo han exigido.

Aguilar: ¿Has dejado de ser súbdito de Su Majestad, el rey Carlos V?

Guerrero: Tampoco me lo han exigido porque ellos no pretenden como nosotros, dominar el mundo (10).

El momento cumbre, por así decirlo, es un encuentro ficticio entre Cortés y Guerrero que nos trae a la mente los escritos de Lévi-Strauss sobre el tema de la barbarie: "Negando la humanidad a los que aparecen como los más 'salvajes' o 'bárbaros' de sus representantes no se hace sino echar mano de una de sus actitudes típicas. El bárbaro

7
Tzvetan Todorov, "Les récits de la conquête," Récits azteques de la Conquête (Paris: Editions du Seuil, 1983).

es ante todo el hombre que cree en la barbarie"
(Antropología estructural 309).

Cortés: ¿Renegaste de dios?
Guerrero: Vos habrás renegado de Dios. Sin Dios
tenés que estar para venir aquí y matar y
esclavizar unas gentes que se están
tranquilas en sus tierras, que son de
ellos, unas gentes que en nada nos ha
ofendido y que son más gente que vos.
Cortés: Ay guerrerito, guerrerito, pedacito de
gente, mitad mono, mitad cristiano.....
Guerrero: ¡Fantoche! ¡Espantapájaros! ¡A vos tendrían
que exhibirte en la feria, en la feria de
los indios! ¡Aquí está Cortés, el coyote,
aquí está Cortés la hiena, aquí está el
perro de Cortés con el rabo entre las
piernas! (23)

Pero quizás la obra más importante de esta última produc-
ción de nuestro autor, que no ha recibido hasta ahora un
montaje mayor, es el Requiem por el padre de las Casas. Como
vimos anteriormente, Buenaventura nunca estuvo muy satisfe-
cho con su primera versión y contemplo la idea de regresar
a ella por más de 26 años. Finalmente en 1988, nos entre-
ga un nuevo Requiem⁸. Siguiendo a grandes rasgos la trama
propuesta en el primero y usando su misma estructura, Buena-
ventura incorpora otra visión del cura Las Casas que es más
compatible con los estudios que se han publicado reciente-
mente, tanto sobre su persona como sobre su misión durante
la Conquista. Es muy posible que el estudio de más relevan-
cia sea el del padre Gustavo Gutiérrez, En busca de los
pobres de Jesucristo, en el que lo coloca como el antece-

8

E. Buenaventura, Requiem por el padre de las Casas.
Manuscrito, Archivo del TEC. 1988.

dente más directo de la Teología de la Liberación.

Con el espíritu que lo animó a encarar la quinta versión de La diestra (1985), a través de este mismo prisma, nuestro autor retoma su personaje dándole un cariz definitivamente progresista y una fortaleza de carácter que antes no poseía. El tono derrotista del primer Requiem desaparece totalmente, dando paso a un clérigo que acepta, por ejemplo, el levantamiento de armas en defensa propia:

Las Casas: Si soy ladrón y asesino y otro me quiere robar y asesinarme no me queda más camino que legitimar mi robo y bendecir mis asesinatos.
(46)

Hasta el punto de enfrentarse a la máxima autoridad del momento, el rey, si de defender los derechos civiles y humanos del hombre se trata. Esto ya no está muy lejos de la citada y controversial Enciclica Populorum Progressio (1967) del papa Pablo IV.

Las Casas: ¡El rey no es más que un administrador de los bienes del pueblo! Si va contra el bienestar público cae en pecado mortal, sus leyes son nulas y sus súbditos pueden oponerse a ellas por la fuerza e incluso matar a su rey para librarse de su yugo. Eso dije apoyándome en el Eclesiastes. (48)

A diferencia de la versión anterior, Las Casas citará más

Gustavo Gutiérrez, En busca de los pobres de Jesucristo (Lima, CEP y Instituto Bartolomé de las Casas, 1988). Otros estudios de importancia que se han publicado recientemente sobre el clérigo dominico son: Helen Rand Parish y Harold E. Weidman, Las Casas en México: Historia y obra desconocidas (México: Fondo de Cultura Económica, 1988/1989); Las Casas Lives Today, Recopilación de los documentos leídos durante el Simposio de Berkeley en 1985. (Kansas City: Sheed & Ward, 1988); y Bartolomé de las Casas: The Only Way Ed. Helen Rand Parish y Francis P. Sullivan, S. J. (Washington: Paulist Press, 1988/89).

y más a los libros sagrados, sobre todo el Evangelio (19-20) y tal como hizo Jesucristo y los nuevos apóstoles de la Teología de la Liberación, Las Casas se pone irremisiblemente del lado de los humildes:

Las Casas: Prefiero, ilustrísima, si Dios y la iglesia no disponen otra cosa, seguir luchando desde abajo, porque muy abajo están los que defienden.

Consejero: Es una manera de poner en práctica las reformas.

Las Casas: Tibias reformas. Yo quiero cambios radicales. (12)

Su militante posición ante las injusticias de los españoles, que se afianza todavía más después de que, a su pesar, se coloca la mitra episcopal, nos trae a la mente una de las figuras religiosas contemporáneas que más ha atraído a los dramaturgos de hoy en día: Monseñor Oscar Arnulfo Romero de El Salvador.¹⁰ Igual que Romero, ante la responsabilidad adquirida con sus semejantes, da un viraje completo en su forma de enfocar su labor pastoral. "Me han vendido el Evangelio, Señor, y he tenido que comprarlo" (17), nos dice al inicio de la obra, para después tomar plena conciencia de su papel histórico en esta temprana lucha, en estas "primeras escaramuzas" (28). Y cual Pablo de Tarso, con quien se lo compara en la obra (10), ofrece su vida, posición y hacienda para ayudar a los oprimidos.

Consejero: Que El lo bendiga, ilustrísima... Estará

10

Entre las obras más logradas sobre el tema descuellala de Samuel Rovinski, El martirio del pastor, montada por la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. Presentada durante el Festival Latino de Nueva York, agosto 1988.

satisfecho. Ya es obispo de su tierra de paz.

Las Casas: Pero esta mitra no impedirá que siga luchando contra todas las esclavitudes. (29)

Por otra parte, a semejanza del prelado salvadoreño con los jesuitas, Las Casas busca el apoyo de los dominicos, cuyos sermones acusadores e incendiarios en el púlpito en esta obra nos recuerdan las palabras valientes de Romero en otro púlpito y ante otro altar:

Dominico 2: Yo soy la voz que clama en el desierto. San Juan, capítulo 10., versículo 23. En el desierto de esta isla mi voz clama por los pecados de ustedes. Es la voz más áspera, dura, espantable y peligrosa que puedan oír. Y esta voz dice que todos están en pecado mortal y en él viven y mueren por la crueldad y tiranía que usan con los indios.... ¡No habrá misas, ni confesiones, no habrá sacramentos, ni oraciones si esta destrucción temeraria no se detiene!. (6)

Es evidente que la resistencia y oposición que finalmente le costó la vida al obispo Romero se encontraba desde siempre latente, ante cualquier asomo de posibilidad de cambio, en un mundo jerárquicamente manipulado por los de arriba, ya sean religiosos o laicos. Sepúlveda toma la delantera ante las Cortes en su famoso debate con el dominico:

Sepúlveda: Y el señor obispo las Casas se ha convertido en el azote apocalíptico de los que el rey mandó a conquistar y a poblar. (36)

Y en boca de los doctores que asistieron al debate encontramos la referencia a ese "nuevo catecismo" propagando por Las Casas por primera vez, como reconoce en su citado libro el padre Gutiérrez:

Doctor 2: Se puede inventar otro catecismo, como ha hecho el obispo y andar removiendo la tiera

sagrada de las escrituras para sacar sentencias e interpretarlas de modo no autorizado por la Iglesia? (37)

Por otra parte, quizás este clérigo renacentista ya había presentado la fórmula mágica que los dados a observar de cerca a la América Latina, ya sea desde la derecha o desde la izquierda, han señalado como la fuerza motriz detrás de los movimientos de liberación nacional actuales, como los sandinistas en Nicaragua¹¹ : la unión del cristianismo y del socialismo. Y aún cuando su experimento de la tierra de paz fracasó, como todos sabemos, algo quedó:

Las Casas: No todos pueden ser comprados, todavía crece, en la tierra regada con sangre, la semilla que sembré. (44)

11

Humberto Belli, "Liberation Theology and the Latin American Revolution," Liberation Theology: The Challenge to U.S. Public Policy. Ed. Richard L. Rubenstein and John K. Roth (Washington, D.C.: Washington Institute Press, 1988): 199-219.

Conclusión

Hemos tratado, a través del presente estudio de dar una visión global de la obra de Enrique Buenaventura y de su grupo, el Teatro Experimental de Cali.

Obra multifacética que nos ha llevado a los orígenes mismos del movimiento conocido con el nombre de Nuevo Teatro, a partir de los años 50, hasta el final de la década de los 80. Durante estos cuatro decenios se ha desarrollado un teatro nacional colombiano, siendo el TEC y su director uno de sus pilares más sólidos.

Hemos dividido la obra dramática de nuestro autor en tres periodos, correspondiendo cada uno a los cambios de perspectiva y de intereses del conjunto teatral. Su rica aportación a la dramaturgia nacional, con más de cincuenta obras propias además de las diferentes versiones que de sus obras más importantes se han hecho, representan un legado invaluable en el que se puede leer la infra-historia del país. Su teatro, en efecto, está ligado íntimamente al proceso de la sociedad en que le tocó vivir, convirtiéndose en un testimonio histórico de las vicisitudes por las que ha atravesado su pueblo. De paso, lo que hace la diferencia entre su teatro y un "teatro histórico," como esperamos haber demostrado aquí, es que está hecho desde la "otredad," entendiéndose por el otro, el diferente del yo, el que generalmente está oprimido. Es un teatro escrito, pues, desde la marginalidad que fue rompiendo barreras a medida que hacia camino, promoviendo a su paso un nuevo sentido histórico en

el hombre de su tiempo.

Por otra parte, propugnador de un teatro para la "liberación," de una "cultura de la liberación" ("Teatro o teatro," II.3), Buenaventura, no obstante, se da cuenta de las limitaciones de su arte, de todo arte. Su grandeza quizás también consiste en esto: "el teatro no es ideología," nos dice y repite. En el teatro, afirma, más que concientizar, hay que desconcientizar: "Es decir poner a dudar a la persona de la conciencia social que ella tiene. Nada más, nada más hay que dudar y que dude tanto como dudamos nosotros" (Entrevista, Cuba 83).

Para hacerle justicia a la magnitud de su empeño, hemos explorado tanto el trasfondo ideológico como el contexto inmediato que ha nutrido las obras más importantes de su repertorio. Al mismo tiempo, las hemos insertado en un discurso crítico para darle seguimiento a las propuestas teóricas del mismo autor. Buscador incasable de nuevos términos conceptuales y de prácticas teatrales afines a la suya, hemos seguido sus pasos, a través de sus numerosos ensayos, sumergiéndonos en el pensamiento teórico contemporáneo del cual él es uno de los máximos exponentes.

A la luz de los hallazgos de la semiótica, de la antropología estructural, de las teorías sobre la cultura popular, la cultura de masa, las teorías de la recepción, etc., hemos destacado el aporte singular de Buenaventura en cada campo y su aplicación a una metodología de trabajo.

En este sentido, hemos evaluado a fondo el llamado "Método de la creación colectiva," desarrollado por el TEC y su director, y utilizado ampliamente en todo el continente. Dividido el Método en varias etapas o niveles de trabajo, la dedicada a la "improvisación," por sí sola, representa quizás la única instancia en la América Latina en lo que llevamos del siglo, en que se ha estudiado como utensilio de trabajo del actor en su dramaturgia, llegando a un intento de tipificación. El Nuevo Teatro ha sido básicamente un teatro de actor y hacia su reconquista del espacio escénico se dirigen varios de los estudios teóricos de nuestro autor expuestos aquí.

El puesto de Buenaventura en el panorama continental teatral de este siglo está, sin lugar a dudas, en la vanguardia del mismo. Sólo podemos desear al finalizar este ensayo que tanto el TEC como su director sigan brindándonos obras de la calidad y profundidad que han caracterizado su importante producción. Su legado al teatro colombiano, a través de 33 años de labores, es por encima de todo su constancia, su fe en el país y en el futuro; el haber compartido siempre esa "insólita" manera de pensar, de la que hablaba Santiago García, ejemplo sin par para las futuras generaciones teatrales.

Por último, esperamos haber hecho justicia al talento del maestro Buenaventura y a su siempre inagotable fuente de creación que nos ha proporcionado horas de inenarrable pla-

cer estético que, al fin de cuentas, es lo que todo buen teatro debe proporcionar.

Bibliografía Selecta General

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment. Trad. John Cumming. 1947: Nueva York: Herder & Herder, 1972.
- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española. 4 tomos. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Althusser, Louis. "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht." La revolución teórica de Marx. México: Siglo XXI, 1967.
- Arden, Heather. Fools' Plays: A Study of Satire in the 'Sottie'. Londres: Cambridge University Press, 1980.
- Aron, Raymond. Historia y dialéctica de la violencia. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.
- Arrom, José Juan. Historia del teatro hispanoamericano: época colonial. México: Ediciones de Andrea, 1967.
- . "Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica." Hispania XXXVI.1 (1953) 27-42.
- Aslam, Odette. El actor en el siglo XX: Evolución de la técnica. Problema ético. Trad. Joan Giner. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Azar, Héctor. "El teatro universitario en Manizales." Conjunto 3.10 (1968): 2-6.
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Trad. Hélène Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.
- Bastide, Roger. El sueño, el trance y la locura. Buenos Aires: Amorrutu, 1976.
- Barbero, Jesús Martín. "Cultura popular y comunicación de masas." Materiales para la comunicación popular 3 (1984): 3-19.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972.
- . Essais critiques. Paris: Seuil, 1970.
- Beaulac, Willard L. The Fractured Continent: Latin American in Close-up. Stamford: Hoover Institute Press, 1980.
- Benjamin, Walter. Iluminations: Essays and Reflections. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1973.
- Bergson, Henri. Le rire, essai sur la signification du comique. Paris: PUF, 1969.

- Beverly, John. Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana. Minneapolis: Prisma, 1987.
- Birdwhistell, Ray L. Kinesics and Context. Filadelfia: Univ. of Pennsylvania Press, 1970.
- Boal, Augusto. "Caminos del teatro latinoamericano." Conjunto 16 (1973): 77-78.
- . Categorías del teatro popular. Buenos Aires: Editorial CEPE, 1972.
- . Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- Boffs, Leonardo. Iglesia: carisma y poder: Ensayos de eclesiología militante. Bogotá: Indoamerican Press Service, 1982.
- Bravo-Elizondo, Pedro. Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Playor, 1975.
- . Teatro documental latinoamericano. 2 tomos. México: UNAM, 1982.
- Bristol, Michael D. Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England. Nueva York: Methuen, 1985.
- Bulmer-Thomas, Victor. The Political Economy of Central America since 1920. Nueva York: Cambridge Univ. Press, 1987.
- Burlatski, F., ed. Materialismo Dialéctico. Moscú: Progreso, 1981.
- Calviño, Julio. La novela del dictador en Hispanoamérica. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. Montevideo: ARCA Editorial, 1967.
- Castagnino, Raúl H. Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Nova, 1974.
- Castillo, Susana. "Festivales de teatro en América." LATR 8.1 (1974): 75-89.
- Cioppo, Atahualpa del. "El teatro está aquí como una corriente subterránea." Conjunto 25 (1975): 73-79.

- Clark, Katerina y Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1984, 1984.
- Colombres, Adolfo, ed. La cultura popular. México: Premià Editora, 1982.
- Conniff, Michael. "Introduction: Toward a Comparative Definition of Populism." Latin American Populism in Comparative Perspective. Ed. Michael Conniff. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1982.
- Crawford, William Rex. A Century of Latin American Thought. Cambridge: Harvard University Press, 1944.
- Cuadernos de arte dramático. Teatro Escuela Fray Mocho. Buenos Aires, 1951-1954.
- Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature and Deconstruction. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981.
- Chomski, Noel. Syntactic Structures. La Haye: Mouton, 1957.
- Dauster, Frank. Ensayos sobre teatro hispanoamericano. México: Sep/Setentas, 1975.
- . Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX. México: Ediciones de andrea, 1973.
- , ed. 9 dramaturgos hispanoamericanos. 3 tomos. Ottawa: Girol, 1979.
- De Toro, Fernando. Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Ottawa: Girol, 1984.
- . y Peter Roster. Bibliografía del teatro hispanoamericano, 1900-1980: Creación y crítica. 2 tomos. Frankfurt: Vervuert, 1985.
- Dinshaw, Carolyn L. "Dice Games and Other Games in Le jeu de Saint Nicolas." PMLA 95.5 (1984): 802-811.
- Dorfman, Ariel. Imaginación y violencia en América. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Dort, Bernard. Lecture de Brecht. Paris: Seuil, 1960.
- Duvignaud, Jean. "The Theatre in Society: Society in the Theatre." Sociology of Literature and Drama. Ed. Elizabeth y Tom Bruns. Middlesex: Penguin Books, 1973.

- Eco, Umberto. La structure absente: Introduction a la recherche sémiotique. Trad. Uccio Esposito-Torrigiani. Paris: Mercure, 1972.
- Eidelberg, Nora. Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación. Minneapolis: Prisma, 1985.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. Londres: Methuen, 1980.
- Eliade, Mircea. Mito y realidad. Trad. Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- Ermash, G. L. "Objetivo socio-estético de la creación artística." La estética marxista-leninista y la creación artística. Moscú: Progreso, 1980.
- Fernández Moreno, César, ed. América en su literatura México: Siglo XXI, 1972.
- Foster, Virginia Ramos. "Variations of Latin american Third World Drama." LATR 11.3 (1973): 35-43.
- Frank, André Gunder. Latin America: Underdevelopment or Revolution? Nueva York: Monthly Review Press, 1969.
- Freud, Sigmund. L'interpretation de rêves. Paris: PUF, 1967.
- Fry, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton Univ. Press, 1957.
- Galich, Manuel. "Un crítico uruguayo habla de teatro latinoamericano, en Cuba." Conjunto 9 (1970): 136-138.
- Garzón Céspedes, Francisco. "En América Latina el teatro le ha sido expropiado al pueblo." Conjunto 10 (1974): 13-20.
- , ed. El teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Gené, Juan Carlos. "El pueblo es el único creador auténtico y fundamental de la cultura." Conjunto 22 (1974): 78-82.
- Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: N.R.T., 1964.
- Gracia, Jorge J. E., ed. Latin American Philosophy in the XX Century. Nueva York: Prometheus Books, 1986.

- Gramsci, Antonio. Quaderni del Carcere I-IV Torino: Einandi, 1975.
- Greimas, A.J. Semantique Structural. Paris: Larousse, 1966.
- Gutiérrez, Gustavo. En busca de los pobres de Jesucristo. Lima: CEP y Instituto Bartolomé de las Casas, 1988.
- . Teología de la liberación. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Hall, Edward T. The Hidden Dimension. Garden City: Doubleday, 1969.
- Hall, Vernon, Jr. A Short History of Literary Criticism Nueva York: N.Y. University Press, 1963.
- Hjelmslev, L. Essais Linguistiques. Copenhague: Nordick Sprag of Kulturferlag, 1959.
- Hoffman, Herbert H. Latin American Play Index: 1920-1980. 2 tomos. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1984.
- Hormigón, Juan Antonio, ed. Brecht y el realismo dialéctico. Madrid: Alberto Corazón Editor, s.f.
- Innes, Christopher. Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde Cambridge, Mass.: Cambridge Univ. Press, 1981.
- Kolve, V.A. The Play Called 'Corpus Christi'. Stanford: Stanford Univ. Press, 1966.
- Jacobson, Roman. Essais de linguistique generale. Paris: Editions Minuit, 1966.
- Jones, Willis Knapp. Breve historia del teatro latinoamericano. México: Ediciones de andrea, 1956.
- . Behind Spanish American Footlights. Austin: University of Texas Press, 1966.
- Jotterand, Franck. Le nouveau théâtre américain Paris: Seuil, 1970.
- Jung, Carl G. Man and His Symbols. Nueva York: Doubleday, 1964.
- Kristeva, Julia. Semiótica 1. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- . Semiótica 2 Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

- Lacosta, Francisco C. "El teatro misionero en la América hispana." Cuadernos Americanos. CXLII.24 (1965): 171-178.
- Leal, Rine. "Siete autores en busca de un teatro." Conjunto III.6 (1968): 7-23.
- Lernoux, Penny. Cry of the People. Nueva York: Penguin Books, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude. Antropología estructural. Trad. J. Almela. México: Siglo XXI, 1979.
- . The Row and the Cooked. Trad. John y Doreen Weightnan. Nueva York: Harper & Row, 1969.
- Lieuwen, Edwin. General vs Presidents: Neo-Militarism in Latin America. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1964.
- Lindenberger, Herbert. Historical Drama: The Relation of Literature and Reality. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1975.
- Lord, Mark. "The Good and the Faithful at the Place of the Skull: Notes for a Theory of Translation." Theater. (1986): 70-74.
- Luzuriaga, Gerardo, ed. Popular Theater for Social Change in Latin America. Los Angeles: UCLA, 1978.
- . "Presencia latinoamericana en el IX Festival de Nancy." LATR VI.2 (1973): 65-68.
- , y Robert S. Rudder, eds. Modern One-Act Plays from Latin America. Los Angeles: UCLA, 1974.
- Lyday, Leon F. y George Woodyard. A Bibliography of Latin American Theater Criticism. Austin: Univ. of Texas, 1976.
- , ed. Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre. Austin: Univ. of Texas Press, 1976.
- Malinowski, Bronislaw. Magia, ciencia, religión. Trad. Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.
- Mansour, Mónica. La poesía negrista. México: Ediciones Era, 1973.
- Marcusse, Herbert. One-Dimensional Man. Boston: Beacon, 1968.

- Mattelart, Armand. "Comunicacion y Cultura de masa,". Comunicación masiva y revolución socialista. Ed. Armand Mattelart, Patricio Biedma y Santiago Funes. México: Editorial Diógenes, 1971.
- Monleón, José. América Latina: teatro y revolución Caracas: Ateneo, 1978.
- . "Sobre el teatro colectivo." Primer Acto 161 (1973): 15-19.
- Moraña, Isabel. Literatura y cultura nacional en Hispanoamerica 1910-1940. Minneapolis: Prisma, 1984.
- Morse, Richard M., Michael L. Conniff y John Wibel, eds. The Urban Development of Latin America: 1750-1920. Stamford: Center for Latin American Studies, 1971.
- Navarro, Desiderio. "Semiótica y marxismo en la ciencia literaria." Revista Casa de las Américas 143 (1984): 115-125.
- Neglia, Erminio. Aspectos del teatro moderno hispanoamericano. Bogotá: Stella, 1975.
- . El hecho teatral en Hispanoamérica Roma: Bulzoni Editore, 1985.
- Oliver, William I, ed. Voices of Change in the Spanish American Theater. Austin: University of Texas Press, 1971.
- O'Neill, Eugene. The Emperor Jones. Selected Plays. Nueva York: Nelson Doubleday, 1979.
- Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Paris: Messidor/Éditions Sociales, 1987.
- . Voix et images de la scène: pour une semiologie de la reception. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Pérez, Françoise, Historia y crítica literaria La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Pierce, Charles S. Collected Papers. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1958.
- Piscator, Erwin. Il Teatro Politico. Trad. Massimo Castri. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976.
- Portuondo, José Antonio. La emancipación literaria de Hispanoamérica. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

- Propp, Vladimir. Las transformaciones de los cuentos maravillosos. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- . Morfología del cuento. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- Quackenbush, L.H. "The 'auto' in the Contemporary Latin American Drama." Diss. University of Illinois, 1970.
- Rama, Angel. Los dictadores latinoamericanos. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Rizk, Beatriz J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro. Cuba 83." LATR. 16.2 (1983): 73-81.
- . El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica. Minneapolis: Prisma, 1987.
- Roig, Arturo Andrés. "Función de la filosofía en América Latina." La filosofía actual en América Latina. México: Grijalbo, 1976.
- Rojo, Grinor. Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Rossi-Landi, Ferruccio. "Acción social y procedimiento dialéctico en el teatro." Semiótica y Estética. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.
- Rubenstein, Richard L. y John K. Roth, eds. Liberation Theology: The Challenge to U.S. Public Policy. Washington, D.C.: Washington Institute Press, 1988.
- Sasso, Javier. Sobre la sociología de la creación literaria: las tesis de Goldmann. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.
- Schechter, Joel. Durov's Pig: Clowns, Politics & Theatre. Nueva York: TCG, 1985.
- Segundo, Juan Luis. The Liberation of Theology. Trad. John Drury. Nueva York: Orbis Books, 1976.
- Solorzano, Carlos, ed. El teatro actual latinoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1972.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas: Equinoccio, 1976.
- Szuk, Tad. Winds of Revolution. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1963.

- Todorov, Tzvetan. La conquête de l'Amérique: la question de l'autre. Paris: Seuil, 1982.
- . Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- . Récits azteques de la Conquête. Paris: Seuil, 1983.
- Turner, Victor. "Are there Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?" On the Edge of the Bush (Anthropology as Experience). Tucson: Univ. of Arizona Press, 1985.
- Ubersfeld, Anne. L'école du spectateur: Lire le théâtre 2. Paris: Editions Sociales, 1981.
- . Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales, 1978.
- Vidal, Hernán. Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976.
- Villegas, Juan. Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Minneapolis: Prisma, 1988.
- . "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano," Gestos 2 (1986): 57-75.
- . La interpretación de la obra dramática. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- Wardropper, Bruce W. Introducción al teatro religioso del siglo de oro. Madrid: Ediciones Anaya, 1967.
- Weidman, Harold E. Las Casas en México: Historia y obra desconocidas. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Weimann, Robert. Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater. Baltimore: The John Hopkins Univ. Press, 1978.
- Wesson, Robert, ed. New Military Politics in Latin America. Nueva York: Praeger Publishers, 1982.
- Woodyard, George. "Toward a Radical Theatre in Spanish America." Comparative Drama 3 (1969): 183-192.

Bibliografía general para un estudio del teatro colombiano

- ATINT, "Simposio: Brecht in Latin America." Brecht Yearbook 13. Detroit: Wayne State University Press, 1987.
- Abadia Morales, Guillermo. Compendio General del Folklore Colombiano. 4a. edición. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1983.
- Afanador, Hugo. "Bertold Brecht: Un proceso generador de identidad." Conjunto 59 (1984): 93-99.
- y Edy Armando. "A pesar de las dificultades en el teatro colombiano actual predomina la creatividad." Conjunto 50 (1981): 43-49.
- Antei, Giorgio. "Apuntes sobre Guadalupe años sin cuenta." Teoría y práctica del teatro. Cuadernos de Teatro 3 y 4. Cali: Comisión de publicaciones de la C.C.T., s.f.
- Arcila, Gonzalo. Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
- Arrom, José Juan y José Manuel Rivas Sacconi. La "Laurea crítica" de Fernando Fernández de Valenzuela, primera obra teatral colombiana. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1960.
- Arrubla, Mario et al. Colombia, hoy. 9a. edición. Bogotá: Siglo XXI, 1978.
- Barrera, Ernesto M. "Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio." LATR 4/2 (1971): 21-27.
- . Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio. Madrid: Ediciones Plaza Mayor, 1971.
- Baycroft, Bernardo. "Brecht in Colombia: the Rise of the New Theatre." Diss. Stamford University, 1985.
- . "Entrevista con Santiago García." LATR 15/2 (1982): 77-82.
- Bowmna, Ned A. Indice colectivo de obras teatrales en seis bibliotecas de Bogotá, Colombia. Pittsburg: Center for Latin American Studies, 1968.
- Buenaventura, Nicolás. "La improvisación y el arte del actor." Tesis de maestría. Universidad del Valle, 1987.

- Caicedo, Edgar. Historia de las luchas sindicales en Colombia. Bogotá: Ediciones CEIS, 1971.
- La Candelaria, Grupo de teatro. Cinco obras de creación colectiva. Bogotá: Editorial Colombia Nueva, 1986.
- Cano, Ricardo. "Una tarea para realizar." Letras nacionales 15 (1968): 15-16.
- Cobo Borda, J. G. La tradición de la pobreza. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Colombia. Rebelión y amnistia. 1944-1986. Documental. Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE), 1986.
- Colmenares, Germán. Partidos políticos y clases sociales. Bogotá: Universidad de los Andes, 1968.
- Corporación Colombiana de teatro (CCT). "Informes." Trabajo teatral. 1-2 (1970): 159-162.
- . "Informe a la asamblea general." Revista teatro 5 (1970): 17-24.
- . "Primer seminario nacional de trabajadores del teatro." Revista teatro 6 (1970): 17-55.
- Collazos, Oscar. "Politica y otras confusiones." Revista Teatro 7 (1971): 43-47.
- Cruz-Luis, Adolfo. "En La ciudad dorada, no todo lo que brilla es oro." Conjunto 20 (1974): 38-41.
- Cuervo Marques, Emilio. "La Sociedad de Autores y el arte dramático nacional." Ensayos y conferencias. Bogotá: Edit. Cromos, 1937.
- Graham, R.B. Cunnigham. The Conquest of New Granada being the Life of Gonzalo Jiménez de Quesada. New York: Cooper Square Publishers, 1967.
- Duffey, Frank M. "The Early 'Cuadro de costumbres' in Colombia." University of North Caroline Studies in the Romance Languages and Literature 26 (1956): 106.
- Escobar Uribe, Arturo. Rezadores y ayudados. Bogotá: Imprenta Nacional, 1959.
- Espinell, Jaime. "Crónica épica sobre teatro guerrilla." Revista teatro 7 (1971): 3-14.

- Espinosa Domínguez, Carlos. "Guadalupe: un ajuste de cuentas con la historia." Conjunto 29 (1976): 84-88.
- Ferrán, Jaime. "Teatro de arte popular en Bogotá." Mundo hispánico 213 (1965): 36-37.
- Forero Nogues, Marion. "The Cultural Theatre of Colombia." Bulletin of the Pan American Union. Washington, D.C. (1937): 527-34.
- Franco, María Amelia de. "Teatro popular y dialéctico." Textos 11.8 (1972): 8.
- Galich, Manuel. "Actores en marcha por nuestra América." Conjunto 18 (1973): 39-41.
- García, Octavio Augusto. "De cómo no el señor Mackinpott y de cómo sí La Candelaria." La patria, 11 agosto 1973, 5.
- García, Santiago. "El Acto de Habla en el teatro." Conjunto 77 (1988): 27-39.
- . Entrevista con Guillermo González Uribe. Magazin Dominical. El Espectador 5 marzo 1989, 2+.
- . Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
- . "La ubicación de la ideología en el proceso creativo." Conjunto 47 (1981): 5-13.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Colombia: métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema." Conjunto 20 (1974): 21-37.
- . "El cuarto festival nacional del Nuevo Teatro colombiano: una trinchera del mejor teatro." Conjunto 45 (1980): 77-92.
- Gómez, Eduardo. "Recuento histórico del Teatro Popular de Bogotá." Quehacer teatral 1 (1984): 2-5.
- González Cajiao, Fernando. "Atabi, primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombinas." LATR 11/1 (1977): 75-80.
- . "Experimento teatral en Colombia: el teatro identificador." LATR 9/1 (1975): 63-69.
- . Historia del teatro en Colombia. Bogotá: Colcultura, 1986.

- González, Patricia. "Jairo Anibal Niño, un dramaturgo colombiano." LATR 15/2 (1982): 35-44.
- . "El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980." Diss. University of Texas, Austin, 1980.
- Gómez Restrepo, Antonio. Historia de la literatura colombiana. Bogotá: Ediciones Revista Bolívar, 1953.
- Gutiérrez Anzola, Jorge Enrique. Violencia y justicia. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.
- Gutiérrez, José. La revolución contra el miedo. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1964.
- Guzmán Campos, Germán et al. La violencia en Colombia. 2 tomos. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Guzmán Esponda, Eduardo. "Los temas nacionales en el teatro colombiano." Boletín de la Academia Colombiana XX.83 (1970): 247-52.
- Haddox, Benjamin E. Sociedad y religión en Colombia. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965.
- Jaraba, Enisberto. "El teatro indígena y campesino." LATR 10/2 (1977): 81-83.
- Jaramillo, María Dolores. "Manizales de nuevo" Revista teatro 7 (1971): 49-50.
- Johnson, Harvey L. "Una compañía teatral en Bogotá en 1618." Nueva Revista de Filología Hispánica II.4 (1948): 377-80.
- . "Una contrata inédita, dos programas y noticias referentes al teatro en Bogotá entre 1838 y 1840." Revista Iberoamericana 13 (1943): 49-67.
- . "Loa representada en Ibagué para la jura del Rey Fernando VI." Revista Iberoamericana VII (1944): 296-303.
- Jurado, Oscar. "La historia de Milciades." El Espectador 9 agosto 1973, 1+.
- . "Santiago García y el teatro latinoamericano. En busca de un lenguaje propio." Conjunto 15 (1973): 122-27.
- Kline, Harvey F. Colombia: Portray of Unity and Diversity. Boulder: Westview Press, 1983.

- Kofas, Jon V. Dependence and Underdevelopment in Colombia. Tempe: Arizona State University, 1986.
- Legrand, Catherine. Frontier Expansion and Peasant Protest in Colombia, 1830-1936. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1986.
- Leinawever, Richard E. "Colombian University Theatre Festival." LATR 11.1 (1968): 68-71.
- Luzuriaga, Gerardo. "El IV Festival de Manizales." LATR 5/1 (1971): 5-16.
- . "El proceso de creación teatral según el modelo de La Candelaria." Gestos 2 (1986): 75-87.
- . "Rumbos del Nuevo Teatro latinoamericano." XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid: Cultura hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978: 1305-1316.
- . "Tercer Festival de Manizales." LATR 4/2 (1971): 71-72.
- Lyday, Leon F. "The Colombian Theatre Before 1800." LATR 4/1 (1970): 35-50.
- . "Antonio Alvarez Lleras and his Theatre." LATR 2/2 (1969): 21-30.
- . "The Dramatic Art of Antonio Alvarez Lleras." Diss. University of North Carolina, 1966.
- . "History and Legend in El Virrey Solís of Antonio Alvarez Lleras." Hispania LII.1 (1969): 13-20.
- Márceles, Daconte, Eduardo. "Diálogo del Rebusque o la fantasía de la realidad." LATR 15/2 (1982): 105-108.
- . "El método de creación colectiva en el teatro colombiano." LATR 11/1 (1977): 91-97.
- . "Obstáculos y limitaciones de la crítica de teatro en Colombia." Quehacer teatral 2 (1984): 18-20.
- . "Performance Review: el teatro mágico del Acto Latino." LATR 13/2 (1980): 91-96.
- Martínez, Gilberto. "Mi experiencia directa con la obra de Bertold Brecht." Conjunto 20 (1974): 106-126.

- . "Hacia una auténtica creación colectiva." El teatro latinoamericano de creación colectiva. Ed. Francisco Garzón Céspedes. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- . Hacia un teatro dialéctico: ensayo de teoría y práctica del hecho teatral. Medellín: Ed. Lealon, 1979.
- . "Teatro Libre de Medellín: hacia una taxonomía teatral." Textos III.16 (1973): 7.
- . Teatro, teoría y práctica. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1986.
- Marulanda Morales, Octavio. "Sobre la formación del actor en Colombia." Letras Nacionales 8 (1966): 37-39.
- . "Teatro 65: un año de premoniciones." Letras Nacionales 11.6 (1966): 50-58.
- . Teatro sin máscara. Tablado de farsa. Drama y fábula infantil. Manizales: Imprenta Departamental, 1984.
- Mejía Echavarría, Sergio. "Apuntes para una historia del teatro colombiano." Lámpara 70.XV (1971): 18-23.
- . "El Nuevo Teatro en Colombia 1960-1975." Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien 26. Université de Toulouse-Le Mirail. (1976): 159-69.
- Mejía Duque, Jaime. Literatura y realidad. Medellín: Editorial La Oveja Negra, 1976.
- Monleón, José, ed. "Teatro colombiano." Primer Acto 203/204 (1984): 3-122.
- . "Utopía y realidad en el teatro latinoamericano." LATR 13/2 (1980): 23-29.
- Montana, Rosario. "El teatro en Colombia y las tradiciones populares." Conjunto 32 (1977): 21-24.
- Montoya, Angela. "Teatro La Candelaria: ocho años de trabajo." Letras Nacionales 24 (1974): 82-5.
- . "Influencia de Brecht en el teatro colombiano." Conjunto 20 (1974): 128-30.
- Orjuela, Hector H. Bibliografía del teatro colombiano. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.

- Ortega Ricaurte, José Vicente. Historia crítica del teatro en Bogotá. Bogotá: Talleres Ediciones Colombia, 1927.
- Ortiz, Sergio Elias. "Notas sobre el teatro en el Nuevo Reino de Granada." Boletín de Historia y Antiquedades. LCII.669-671 (1970): 411-24.
- Ovadia, Renée. "The New Theatre in Colombia." Diss. University of California, 1982.
- Pardo, Jorge Manuel y Carlos Nicolás Hernández, ed. Teatro colombiano contemporáneo. Bogotá: Tres Culturas Editores, 1985.
- Pecaut, Daniel. L'ordre et la violence: evolution socio-politique de la Colombie entre 1930 et 1953. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1987.
- Pérez Coterillo, Moisés, ed. Colombia. Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica. Comp. Jario Santa. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Posada, Rafael. "Análisis tagmémico del idolecto literario colombiano de Luis Enrique Osorio: Aplicación del análisis adverbial a seis obras dramáticas." Diss. Univ. of Indiana, 1969.
- Reyes, Carlos José, ed. Antología colombiana de teatro de vanguardia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- . "Una historia del teatro colombiano." Tramoya 15 (1979): 30-44.
- . "El Festival Mundial de Teatro de Nancy." Trabajo teatral. 3 (1973): 88-106.
- . "Montaje de Divinas palabras." Trabajo teatral 1-2 (1973): 119-36.
- . "Notas sobre la práctica teatral: la improvisación." Conjunto 22 (1974): 43-53.
- . "Posibilidades y problemas del teatro popular en Colombia." Revista Casa de la Cultura 1 (1968): 19-25.
- . "Teatro e historia." Conjunto 61/62 (1984): 146-156.
- . "El teatro nacional, un reencuentro con la realidad." Conjunto III.8 (1969): 99-104.

- y Maida Watson, ed. Materiales para una historia del Teatro en Colombia. Bogotá: Colcultura, 1978.
- Rizk, Beatriz J. "The Colombian New Theatre and Bertolt Brecht: A Dialectical Approach." Theatre Research International. 14.2 (1989): 131-142.
- . "El Nuevo Teatro colombiano: una ruptura que se afianza en la tradición." Alba de América (1989).
- . "El teatro de la calle en Colombia." Expresiones colectivas en el teatro y en los espectáculos populares. Ed. Lucía Fox Lockert. East Lansing: Imprenta La Nueva Crónica, 1990.
- Salazar S., Edgar. "Teatro en Manizales." Boletín Cultural y Bibliográfico. XII.12 (1969): 44-47.
- Santa, Eduardo. Sociología política de Colombia. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1964.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. "Dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo." Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas: Equinoccio, 1976.
- Suárez Rondón, Gerardo. La novela sobre la violencia. Bogotá: Ediciones Luis F. Serrano, 1966.
- Tobar, Hermes. El movimiento campesino en Colombia. Bogotá: Ediciones Libres, 1975.
- Torres, Edgar. "Historia crítica del teatro," Trópicos 10 (1981/82): 80-91.
- Torres, Miguel. "Fragmentos de las notas durante los ensayos de El tunel que se come por la boca." Revista Teatro. III.8 (1972): 57-81.
- Vargas, Misael et al. Teatro colombiano. Bogotá: Ediciones de Alba, 1985.
- Vázquez Pérez, Eduardo. "La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural." Conjunto 18 (1973): 17-22.
- Velasco, María Mercedes de. "Representación de la realidad y búsqueda de identidad en el Nuevo Teatro colombiano." Diss. Syracuse University, 1986.
- . "La creación colectiva y la colonización cultural en América Latina." Gestos 4.7 (1989): 75-95.

- Weiss, Judith. "New Theater in Colombia." Theater XII-I (1980): 22-26.
- Wilde, Alexander W. Politics and the Church in Colombia. Durham, N.C.: Duke University Press, 1979.
- Williams, Raymond. "Festival del Nuevo Teatro (Colombia)." LATR 9/1 (1976): 88-94.
- . La novela colombiana contemporánea. Bogotá: Plaza y Janes, 1976.
- Zapata Olivella, Manuel. "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos." Boletín Cultural y Bibliográfico VI.11 (1963): 1763-65.
- . "Proyecto para desarrollar un Teatro Popular identificador." LATR 9/1 (1975): 55-62.
-

- Bibliografía: Enrique Buenaventura. Obras dramáticas
- Buenaventura, Enrique. A la diestra de Dios Padre. 3a. versión. Teatro. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963.
- . ---. Teatro. Ed. Carlos Solórzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . ---. Teatro. Ed. Carlos José Reyes. Bogotá: Colcultura, 1977.
- . ---. 4a. versión. Teatro. Ed. Francisco Garzón Céspedes. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . ---. 5a. Versión. Teatro colombiano contemporáneo. Bogotá: Tres culturas editores, 1985.
- . El alma sola. Teatro. México: Siglo XXI, 1989.
- . El convertible rojo. Ms. Archivo del TEC., 1970.
- . Crónica. Teatro. México: Siglo XXI, 1989.
- . La denuncia. Conjunto 19 (1974): 41-80.
- . ---. Primer Acto 163/64 (1973): 40-59.
- . Las dos caras del patrón de L. Valdez. Ms. Archivo del TEC., s.f.
- . El encierro. Ms. Archivo del TEC., 1986.
- . La encrucijada. Ms. Archivo del TEC., 1982.
- . Escuela para viajeros. Ms. Archivo del TEC., 1988.
- . Historia de una bala de plata. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1969.
- . Los inocentes. Archivo del TEC. s.p., 1967.
- . Macbeth de W. Shakespeare. Ms. Archivo del TEC. 1967.
- . El monumento: farsa en un acto, seis visitas y un desagravio. Mito 5.26 (1959): 111-127.
- . Opera Bufo. Cali: Comisión publicaciones del TEC, 1984.
- . El padre. TEUSACA. Universidad Santiago de Cali, 1969.

- . Los papeles del infierno: La audiencia. Tramoya 15 (1979):
- . ---. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1978.
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . Los papeles del infierno: La autopsia. Revista Casa de la Cultura (1968): 65-77.
- . ---. Letras Nacionales 32/33 (1977): 107-113.
- . ---. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1978.
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . Los papeles del infierno: El entierro. Razón y fábula 8 (1968): 111-121.
- . ---. Primer Acto 145 (1972).
- . Los papeles del infierno: La maestra. Revista Casa de la Cultura (1968): 79-85.
- . ---. Primer Acto 183 (1980): 105-107.
- . ---. Cuadernos de Teatro 3 y 4. Cali: Publicación de la CCT, s.f.
- . ---. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977.
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . Los papeles del infierno: El menú. Conjunto III.10 (1968): 12-44.
- . ---. Pipirijaina 1 (1974).
- . ---. Teatro actual latinoamericano. Ed. Carlos Solórzano. México: Ediciones de Andrea, 1972.
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las América, 1980.
- . Los papeles del infierno: La requisa. Primer Acto 145 (1972).
- . ---. Revista Eco (1975): 538-583.
- . ---. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977.
- . ---. Tramoya 15 (1979).

- . Los papeles del infierno: El sueño. Primer Acto 145 (1972)
- . Los papeles del infierno: La tortura. Primer Acto 145 (1972).
- . ---. Tramoya 15 (1979).
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . The Twisted State. The Drama Review 14.2 (1970): 151-156.
- . Los papeles del infierno: La orgia. Revista Casa de la Cultura (1968): 87-113.
- . ---. Primer Acto 145 (1972).
- . ---. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . ---. Teatro latinoamericano en un acto. Col. La Honda. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . The Orgy. Modern One-Act Plays from Latin America. Ed. Johannes Wilbert et al. Los Angeles: University of California Press, 1974.
- . El presidente. Letras Nacionales 15 (1967): 43-55.
- . Un requiem por el padre Las Casas. 1a. versión. Teatro. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- . ---. 2a. versión. Teatro. México: Siglo XXI, 1990.
- . San Antoñito. Semanario cultural 6 mayo 1979, 11-12.
- . Se hizo justicia. Publicación de la Universidad del Valle, 1977.
- . Seis horas en la vida de Frank Kulak. Ms. Archivo del TEC., 1969.
- . Soldados. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977.
- . Tirano Banderas de R. Valle-Inclán. Ms. Archivo del TEC. 1968.
- . La tragedia del rey Christophe. Teatro. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- . La trampa. Ms. Archivo del TEC. 1967.
- . Vida y muerte del fantoche lusitano. Teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

Bibliografía: Enrique Buenaventura. Ensayos

- Buenaventura, Enrique. "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional." Boletín cultural y bibliográfico de Banco de la República 22.4 (1985): 4246.
- . "Actualidad de los clásicos." Conferencia dictada en la Cámara de Comercio de Medellín, octubre 1981. Archivo del TEC. s.p.
- . "Aproximación al Método en el teatro." Archivo del TEC. s.p., 1976.
- . "Apuntes para un Método." Primer Acto 183 (1980).
- . "Apuntes sobre dramaturgia." Ponencia leída en el XIV Congreso Internacional del Latin American Studies Association. Nueva Orleans, 21 marzo 1988.
- . "El arte no es un lujo." Teatro y política. Ed. Emile Copperman. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.
- . "L'art n'est pas un luxe." Partisans 36 (1967): 80.
- . El arte nuevo de hacer comedias y el Nuevo Teatro. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, s.f.
- . "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro." Documentos políticos 135 (1978): 40-43.
- . "Birds-Eye View of the Latin American Theatre." World Theatre IX.3 (1960): 265271.
- . "En busca de un método para la enseñanza teatral," Periódico del Teatro Escuela de Cali. Archivo del TEC, 1962.
- . "Cómo se monta una obra de teatro en el TEC." Letras Nacionales II.8 (1966): 2832.
- . "Cómo se trabajó en El convertible rojo." Folleto de publicaciones del TEC, 1969-70.
- . "Cómo trabajamos en La denuncia." Primer Acto 163/64 (1973/74): 36-39.
- . ---. Letras Nacionales 24 (1974): 87-91.
- . ---. Conjunto 19 (1974): 81-86.
- . "In Colombia: An Invisible Theatre." International Theatre Information (1972): 1819.

- . "Convención, percepción y connotación." Conferencia dictada en el I Encuentro de Teatristas Continental, Nueva York, 12 agosto 1983.
- . "La creación colectiva como una vía del teatro popular." Archivo del TEC. s.p., s.f.
- . "Un cursillo de dirección en Teatro Estudio dado por Enrique Buenaventura." Conjunto 3.10 (1968): 69-71.
- . "El debate del teatro nacional." Conjunto 43 (1980): 14-23.
- . "El descubrimiento de lo cotidiano." Archivo del TEC. s.p., 1980.
- . "De Stanislavski a Brecht." Mito 21 (1958).
- . "La dramaturgia en el Nuevo Teatro." Conjunto 59 (1984): 3237.
- . ---. Estudios marxistas 70/80,23 (1982): 83-90.
- . "La dramaturgia del actor." Espacio II.2 (1987): 37-43.
- . "Dramaturgia nacional y práctica social." Separata 1, Actuemos III.17 (1985): 12-18.
- . "La elaboración de los sueños y la improvisación teatral." Trabajo teatral 4 (1975): 11-24.
- . Entrevista. José Monleón, América Latina: teatro y revolución. Caracas: Monte Avila, 1976.
- . ---. Con José Monleón. Primer Acto 145 (1972): 25-27.
- . ---. Con Félix Beltrán. Nueva Gaceta 1 (1980): 21-23.
- . ---. Con Jorge Cornejo Polar. Expreso, 13 enero 1980, 24.
- . "El enunciado verbal y la puesta en escena." Conjunto 77 (1988): 39-44.
- . "Ensayo de dramaturgia colectiva." Conjunto 43 (1980): 18-26.
- . ---. Dramaturgia. Cali: Comisión de Publicaciones TEC, 1979.

- . "El espacio escénico como espacio pictórico." Documento 2. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1985.
- . ---. Dramaturgia. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1979, 113.
- . "Folleto - La diestra de Dios Padre, Montaje Escuela Departamental de Teatro (1974-75)," Archivo del TEC. s.p.
- . "The Impact of Two Cultures." International Theatre Informations (1976).
- . "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral." Materiales 285-296.
- . "Metáfora y puesta en escena." Archivo del TEC. s.p., 1987.
- . "El movimiento teatral colombiano en 1978." El pueblo 24 diciembre 1978, 1+.
- . "Un movimiento con conciencia histórica." Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 305-307.
- . "El movimiento teatral colombiano en 1978." El Pueblo 24 diciembre 1978, 1+.
- . "La mujer como actriz." Ensayo, s.p. Archivo del TEC, 1978.
- . "Notas al método del TEC." Trabajo teatral 4 (1975): 42-59.
- . "Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)." Espacio II.2 (1987): 25-36.
- . "Notas sobre Knesis y Proxemia." Actuemos III.17 (1985): 1-4.
- . "Notas sobre el taller de Kinesis y Proxemia: Descripción de los ejercicios." Actuemos III.17 (1985): 5-12.
- . "Notas sobre el teatro griego." Ensayo, s.p. Archivo del TEC, 1988.
- . "El Nuevo Teatro." Publicación del CEDRA, Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana. Bogotá, 1988.

- . "El Nuevo Teatro y el movimiento de liberación cultural." Ensayo, s. p. Archivo del TEC, mayo 1980.
- . El Nuevo Teatro y sus relaciones con la estética. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1979.
- . "Por qué otra vez La diestra." Poligramas 4 (1977): 128-135.
- . "El problema de la dramaturgia nacional." Boletín cultural y bibliográfico. Baco de la República, 1985.
- . "'Problema,' 'tema,' 'mitema' y 'conflicto'." Dramaturgia. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1979.
- . Qué es la C.C.T.. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1977.
- . "Realism in Ubu." Programa de teatro para la producción de Ubu, 1966.
- . "Situación actual del teatro en América Latina." Festival y coloquio de teatro del Tercer Mundo. Seul, Corea del Sur. Cali: 28 febrero 1981.
- . "Sobre la coherencia: en el trabajo sobre los Actos del Habla." Archivo del TEC. s.p., 1988.
- . "Sobre dramaturgia." Conferencia dictada en La Candelaria, Bogotá, 6 junio 1981. Archivo del TEC.
- . "Taller sobre 'Los Actos del Habla'." Archivo del TEC. s.p., 1988.
- . "Teatro e identidad cultural." Archivo del TEC. s.p., 1988.
- . "El teatro, un fin en sí mismo." Entrevista. Revista Nueva 77 (1981): 75-76.
- . "Teatro y cultura." Materiales, 297-313.
- . ---. Primer Acto 145 (1972).
- . "Theatre and Culture." The Drama Review 14.2 (1970): 151-156.
- . "Teatro y literatura." Ponencia leída en Cornell University. Congreso de la Asociación de Colombianistas, 12 abril 1987.

- . "Teatro y la historia." Primer Acto 163/164 (197374): 28-35.
- . "Teatro y politica." Conjunto 22 (1974): 90-96.
- . ---. Pipirijaina 1 (1974).
- . "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (1)." Estravagario, El pueblo 16 febrero 1975, 1+.
- . "Teatro o taetro: Diálogo entre dos maneras de ver (2)." Estravagario, El pueblo 23 febrero 1975, 3+.
- . "Teatro y universidad." Entrevista con Carlos Vásquez Zawadzki. Folleto publicado por la Universidad del Valle, 1977.
- . "Texto verbal y textos no verbales." Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica. Madrid: Centro de Comunicación Teatral, 1988, 52-55.
- . "Trayectoria y originalidad del teatro colombiano." Diógenes 87 (1988): 57-63.
- . "Las últimas experiencias del Teatro Experimental de Cali: Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea." Conjunto 14 (1972): 94-100.
- . "Vida y muerte del fantoche lusitano." Ensayo. Archivo del TEC. s.p., 1976.
- . "Visión histórica-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina." Ensayo. Archivo del TEC. s.p., 1975.
- . "What is Realism Today?" World Theatre XIV (1965): 132-33.
- y Jacqueline Vidal. "Apuntes para un método de creación colectiva." Revista teatro III.9 (1972): 45-96.
- . ---. ---. Primer Acto 183 (1980): 82-105.
- . ---. "El debate del teatro nacional." Ponencia leída ante el Seminario sobre Teatro e Ideología, septiembre 1980. Ensayo, s.p. Archivo del TEC.
- Buenaventura: la vida es muy dura. Documental. Dir. Nicolás Buenaventura, Carlos Alberto Fernández y Julio González. UniValle T.V., 1988.

Teatro Experimental de Cali, "Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC." Cuadernos de teatro 3 y 4: Teoría y práctica del teatro. Cali: Publicaciones del TEC, 1970.

---. "Esquema general del trabajo colectivo del TEC." Materiales para una historia del teatro en Colombia. Ed. Carlos José Reyes y Maida Watson. Bogotá: Colcultura, 1977, 314-346.

---. "Gira por San Francisco y México." Trabajo teatral 3 (1973): 76-81.

---. "El TEC habla de su próximo estreno." Trabajo teatral 3 (1973): 67-75.

---. "El teatro y la clase obrera." Trabajo teatral 4 (1975): 106-107.

Bibliografía sobre Enrique Buenaventura

- Alcántara, Pedro. "Enrique Buenaventura." Programa de la Exposición de Dibujos de E. Buenaventura. Museo Rayo, Colombia, 1983/84.
- Antei, Giorgio. "Un paradigma teatral: notas sobre Historia de una bala de plata." Contexto 5 (1979).
- Castagnino, Raúl H. "Teatro colombiano. Enrique Buenaventura: En la diestra de Dios Padre." Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Nova, 1974, 197-204.
- Campa, Ramón de la. "The New Latin American Stage: An Interview with E. Buenaventura." Theater XII-1 (1980): 19-21.
- Castillo, Alberto. "Tirano Banderas, versión teatral de Buenaventura." LATR 10/2 (1977): 65-71.
- Collazos, Oscar. "Trayectoria del Teatro Escuela de Cali." Letras Nacionales II.8 (1966): 25-27.
- . "Buenaventura: quince años de trabajo creador." Conjunto III.10 (1968): 6-11.
- "Los cursos: conversación con Enrique Buenaventura." Textos III. 16, 10 agosto 1973, 2.
- "Debates sobre creación colectiva." Textos III. 16, 10 agosto 1973, 4.
- Diez, Luys A. "Entrevista con E. Buenaventura." LATR 14/2 (1981): 49-57.
- "Documentos sobre teatro popular." Textos III.18, 12 agosto 1973, 4-5.
- Drezner, Manuel. "Enrique Buenaventura, hombre de teatro." Letras Nacionales 1 (1965): 81-84.
- Escobar, Mario. "Buenaventura lleva su teatro a la Olimpiada." Entrevista. El Occidente 19 septiembre 1968.
- Eidelberg, Nora. "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas." LATR 13/1 (1979).
- Espener, Maida Watson. "The Social Theatre of Enrique Buenaventura." MA Tesis. University of Florida, 1971.

- . "Enrique Buenaventura's Theory of the Committed Theatre." LATR 9/2 (1976): 43-47.
- . "La teoría teatral de Enrique Buenaventura: El problema del colonialismo cultural." Revista de crítica literaria latinoamericana 4.7/8 (1978): 193-197.
- Flores Arzayus, Gabriel. "Prólogo." Teatro de E. Buenaventura. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- Fuentes, Victor. "La creación colectiva del Teatro Experimental de Cali." Popular Theater for Social Change in Latin America. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Studies, 1978. 338-349.
- Gacio Suárez, Roberto. "Historia y realidad social en el teatro de Enrique Buenaventura." Conjunto 45 (1980): 108-109.
- Galich, Manuel. "La denuncia: actual y continental." Conjunto 19 (1974): 36-39.
- García, Luis Alberto. "Apuntes para abrir un debate sobre la ponencia de E. Buenaventura." Magazin Dominical. El Espectador 15 octubre 1978, 9.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Prólogo." Teatro de E. Buenaventura. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- González Cajiao, Fernando. "Enrique Buenaventura: el maestro." Letras Nacionales 32/33 (1977): 103-106.
- González Freire, Natividad. "A propósito de Enrique Buenaventura." Bohemia (1970).
- González, Oscar. "La denuncia, segunda versión." Estravagario. El pueblo 26 mayo 1975, 3.
- González, Patricia. "El Evangelio, la evangelización y el teatro: El Nuevo Teatro colombiano." Conjunto 61/62 (1984): 45-49.
- "Hacia un teatro popular y político." Textos III.16, 10 agosto 1973, 4.
- Hammon, Philippe. "La cuestión militar: Soldados." Trabajo teatral 4 (1975): 26-30.
- Higuero, Francisco Javier. "Dialéctica de un cambio." Palpitar Hispano 1.10 (1983): 10.
- Jurado, Oscar. "Soldados." Textos II.7 (1972): 4.

- Luzuriaga, Gerardo. "En la diestra de Dios Padre: y la contextualización histórica del folclor." Narradores Latinoamericanos: 1929-1979 II. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.
- Marulanda, Octavio. "Teatro 65: un año de premoniciones." Letras Nacionales 6 (1966): 57.
- Monasterios, Rubén. "Entrevista con Enrique Buenaventura." Primer Acto 145 (1972): 22-32.
- Monroy Caicedo, Alvaro. "La tragedia del rey Christophe." El Tiempo 5 marzo 1963, 11+.
- Parra Martínez, Nohra. "Ante todo teatro Popular propone Enrique Buenaventura." El Tiempo 28 abril 1963, 11.
- Reyes, Carlos José. "Enrique Buenaventura el dramaturgo," Letras Nacionales 1 (1965): 85.
- . "Proyección del TEC en el teatro nacional." Letras Nacionales II.8 (1966): 33-36.
- . "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo." Teatro de E. Buenaventura. Bogotá: Colcultura, 1977.
- Rivas, Rómulo. "Entrevista a Enrique Buenaventura, director del TEC." Aquí. La noticia 13 agosto 1973.
- Santos, José Luis Alonso de. "Enrique Buenaventura y su método de creación colectiva." Primer Acto 183 (1980): 73-82.
- Ulchur Collazos, Leobardo Ivan. "Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Entre la imagen y la ideología de la violencia." Diss. University of Texas, Austin, 1987.
- Ursini Ursic, Giorgio. Enrique Buenaventura: le maschere, il teatro: Tesi e testimonianze del teatro sperimentale colombiano. Milano: Giangiacome Feltrinelli, 1979.
- Valencia Diago, Gloria. "Diálogo sobre teatro con Enrique Buenaventura." El Tiempo 19 enero 1964, 13.
- Vázquez Zawadski, Carlos. "El teatro de Enrique Buenaventura, algunos problemas de lectura," Enrique Buenaventura. Publicación de la Universidad del Valle, Cali, 1977.

Velasco, Maria Mercedes de. "La función popular y social de las versiones de una obra de Enrique Buenaventura." Expresiones colectivas en el teatro y en los espectáculos populares. Ed. Lucía Fox Lockert. East Lansing: Imprenta La Nueva Crónica, 1990.

---. "La proyección teatral de la masacre de las bananeras," LATR 23/1 (1989): 89-103.

Wallace, A. Penny. "Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno." LATR 9/1 (1975): 37-46.

Cronología: Obras montadas por el TEC

- 1956 - Las convulsiones, de Luis Vargas Tejada.
- 1957 - Petición de mano, de Anton Chejov.
Casamiento a la fuerza, de Molière.
El juez de los divorcios, de Cervantes.
- 1958 - Tío conejo zapatero, de E. Buenaventura.
Tres pantomimas, de Mondragón y E. Buenaventura.
Las habladoras, de Cervantes.
En la diestra de Dios Padre, primera versión, de E. Buenaventura.
Sueño de una noche de verano, de W. Shakespeare.
- 1959 - El canto del cisne, de A. Chejov.
El oso, de A. Chejov.
El amor de los cuatro coroneles, de P. Ustinov.
Historias para ser contadas, de O. Dragún.
Pluf el fantasma, de C. Machado.
Blanca Nieves y los siete enanos, de E. Buenaventura.
El que recibe las bofetadas, de Andriev.
Larga cena de Navidad, de T. Wilder.
El monumento, de E. Buenaventura.
Edipo Rey, de Sófocles.
El utopista, de E. Buenaventura
América, de E. Buenaventura.
Cristóbal Colón, de E. Buenaventura.
- 1960 - A la diestra de Dios Padre, 2a. versión, de EB
La cenicienta, de E. Buenaventura.
Pinocho y los tres mosqueteros, de E. Buenaventura.
La zorra y las uvas, de Fígeroide.
La loca de Chaillot, de J. Giroudoux.
- 1961 - La discreta enamorada, de Lope de Vega.
Llegaron a una ciudad, de Priestley.
Caperucita roja, de E. Buenaventura.
La tragedia del rey Christophe, de E. Buenaventura.
- 1962 - El enfermo imaginario, de Molière.
La casa de Bernarda Alba, de F. García Lorca.
A la diestra de Dios Padre, 3a. versión, de EB
Alí Baba y los cuarenta ladrones, de E. Buenaventura.
La guariconga, de E. Buenaventura.
Jaxmin Rose, de E. Buenaventura.
Juan sin tierra, de E. Buenaventura.
El canto del cisne, de A. Chejov.
Los amores de Pierrot, de J.M. Binoche.

- 1963 - Simbad el marino, de E. Buenaventura.
Barba Azul, de E. Buenaventura.
Ha llegado un inspector, de Priestley.
Arsénico y encaje, de Messerung.
Un requiem por el padre Las Casas, de E. Buenaventura.
- 1964 - La celestina, de F. de Rojas.
La fierecilla domada, de W. Shakespeare.
- 1965 - Panorama desde el puente, de A. Miller.
El espantapájaro que quería ser rey, de A. Malfatti.
Aladino y la lámpara maravillosa, de E. Buenaventura.
Edipo rey, de Sófocles, 2a. versión.
- 1966 - Ubu rey, de A. Jarry.
Las sirvientas, de J. Genet.
- 1967 - La trampa, de E. Buenaventura.
Arlequín servidor de dos patrones, de Goldoni.
Los inocentes, de E. Buenaventura.
- 1968 - Los papeles del infierno, de E. Buenaventura.
Soldados, de Carlos José Reyes
El metro, de L. Jones.
- 1969 - El fantoche de Lusitania, de P. Weiss.
Seis horas de la vida de Frank Kulak, de E. Buenaventura.
- 1970 - El convertible rojo, de E. Buenaventura.
Soldados, 2a. versión, de C.J. Reyes/Buenaventura.
- 1971 - Soldados, 3a. y 4a. versión.
- 1973 - La denuncia, de E. Buenaventura.
- 1975 - A la diestra de Dios Padre, 4a. versión.
- 1976 - Vida y muerte del Fantoche Lusitano, de Weiss/Buenaventura.
- 1977 - La orgía, de E. Buenaventura.
- 1979 - Historia de una bala de plata, de E. Buenaventura.
- 1982 - Opera Bufo, de E. Buenaventura.
Cantaliso, de E. Buenaventura.
Soldados, 5a. versión.
La orgía, 3a. versión.

- 1984 - A la diestra de Dios Padre, 5a. versión.
La farsa de las equivocaciones, de E. Buenaventura.
- 1986 - El maravilloso viaje de la mentira y la verdad, de
Aida Fernández, Helios Fernández y Nicolás Buena-
ventura.
- 1987 - El encierro, de E. Buenaventura.
- 1988 - Escuela para viajeros, de E. Buenaventura.
- 1989 - La estación, de E. Buenaventura.
