

## Enrique Buenaventura (Cali, 1925-2003)

Beatriz J. Rizk / Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, Miami-Dade College

### Resumen

Este ensayo ofrece un perfil de Enrique Buenaventura, uno de los dramaturgos, directores y teóricos teatrales más importantes del siglo veinte latinoamericano. A través de la revisión de sus obras y producciones más conocidas y de la documentación de sus escritos teóricos así como interpretaciones sociológicas, históricas y políticas de la realidad de su tiempo, Rizk evoca la imagen del innovador teatral excepcional que fue el maestro caleño.

**Palabras clave:** Enrique Buenaventura, teatro latinoamericano siglo XX, creación colectiva, dramaturgia precursora, Nuevo Teatro.

### Abstract

This essay offers a profile of Enrique Buenaventura, one of Latin American's most important twentieth-century theatre directors, playwrights and theoreticians. Reviewing a wide array of his best-know plays and productions, and documenting his essays as well as his sociological, historical and political interpretations of the reality of his time, Rizk brings to life the larger than life image of the truly innovative theatre pioneer who was the *maestro* from Cali.

**Key words:** Enrique Buenaventura, XXth-century Latin American Theatre, collective creation, pioneer playwrighting, Nuevo Teatro.

La obra del maestro Buenaventura y del Teatro Experimental de Cali (TEC), grupo que él dirigió desde sus inicios en 1955, se inserta dentro del movimiento conocido con el nombre de Nuevo Teatro que surge a partir de los años cincuenta en el continente latinoamericano. El aporte de Buenaventura a la dramaturgia nacional, con más de setenta obras a su haber, además de las diferentes versiones que elaboró de sus piezas más importantes (*A la diestra de Dios Padre* cuenta con cinco versiones en un lapso de treinta años), representa un valioso legado en el que se puede leer la infra-historia del país. Su premura de decir muchas cosas lo llevó también al mundo de la narrativa, en el que brilló en el arte de la cuentística; al de la poesía y la canción y, no menos ineludible, al del ensayo teórico, dejándonos uno de los acerbos más importantes sobre el quehacer teatral que se haya generado en el continente. Como director teatral, labor que ejerció conjuntamente con la de autor, y no solamente con su propio grupo, sobresalió por la diferente forma, para la época, de aproximarse al quehacer teatral. De hecho, su Método de Creación Colectiva sería suficiente para asegurarle un sitio privilegiado en el firmamento de los innovadores del teatro occidental. El Método surge al finalizar la década de los sesenta como una necesidad y un producto de una práctica teórica y reflexiva. A través de sus diferentes etapas—investigación, elaboración del texto, improvisación, montaje y presentación

ante el público—recoge la organicidad immanente del texto haciéndolo manejable desde el punto de vista del actor para que, a su vez, lo traspase al escenario a través de las imágenes. Dicho sea, de paso, la “dramaturgia colectiva” que utilizó el grupo se apoyaba en la carpintería teatral del maestro quien a la postre, y a pesar de todas las variaciones que se presentaban durante la etapa de la improvisación, escribió todos los textos teatrales montados por el TEC. El Método ha sido difundido y utilizado en el continente, dentro y fuera del contexto del Nuevo Teatro, conservando su vigencia hasta hoy en día.

A este importante legado se añade una impresionante colección de dibujos y cuadros que dejó para la posteridad. Tuvo por lo menos dos exhibiciones retrospectivas de su obra gráfica en vida, de las que tenemos noticias, una en el Museo del Barrio, en la ciudad de Nueva York, en 1982, y otra en el Museo Rayo, en Roldadillo, Valle, en 1983-1984.

Empieza Buenaventura su multifacética carrera artística, en 1945, con una colección de relatos cortos, “Cuentos de la selva,” basados en leyendas y mitos de los indígenas y los afro-descendientes de la Costa Pacífica de Colombia. Durante su juventud viajó a través de toda la América Latina; con la agrupación circense de Salvador Mesa-Nichols recorrió el país y terminó en Caracas con la compañía del argentino Francisco Petrone. De ahí pasó al Caribe y sabemos que en Trinidad recogió historias y leyendas, mientras trabajaba de marinero; en Recife, Brasil, colaboró con el director Hermilo Borba Filho (1917-1976) y su Teatro do Estudante de Pernambuco.

Su próxima parada fue Buenos Aires donde tuvo contacto con el movimiento de teatro independiente, en particular el grupo Fray Mocho del que formaba parte Osvaldo Dragún (1929-1999). No cabe duda que la manera de concebir el teatro de los forjadores del movimiento, basado en el rechazo al sistema de las “estrellas” y a favor de una entidad colectiva que se hiciera responsable del espectáculo entero, tuvo un impacto duradero en la formación del joven teatrista. Estando en Buenos Aires, tentó la escena con una breve obra propia titulada *Y el demonio volvió a la aldea*, en la que ya se adivinaba su interés por la problemática del campesinado de su país de origen.

En 1955 regresó a Colombia llamado a sustituir al director español Cayetano Luca de Tena quien dejó vacante la dirección de la recién fundada Escuela Departamental de Teatro de Cali (también conocida como Teatro Escuela de Cali, futuro TEC). Ante la búsqueda de la identidad nacional, cuestión fundamental para la época en que se trataba de dejar atrás las versiones colonialistas de la misma, basada en los valores heredados de la Corona española, Buenaventura y su grupo, por una parte, se dedicaron a montar obras derivadas del acervo popular, histórico y hasta folklórico del país, en no pocas instancias adaptando piezas de otros géneros y, por otra, optaron por experimentar

con los clásicos para indagar en lo particular a través de dramas universales. Sin dejar a un lado una rica producción de obras destinadas a los públicos infantil y adolescente en las que, no obstante, empezaba a colarse una acerba mordaz crítica al orden establecido. De esta primera época (1957-58) data el *Misterio de la adoración de los Reyes Magos*, una versión recogida de las celebraciones que tienen lugar en algunas poblaciones rurales de los departamentos de Antioquia y del Valle, durante la fecha conmemorativa del acontecimiento bíblico. Según el mismo autor, se sirvió de elementos del teatro medieval, sobre todo en la presencia de un trovador que iba relatando la historia, y de la *Commedia dell'Arte*, para presentar el cuadro de una "familia miserable de nuestro pueblo," aprovechando la masacre de los Inocentes para armar una diatriba contra el gobierno de turno ("El arte no es un lujo").

Algunos de los éxitos más grandes de su primer período de producción los llevó a él y a su grupo a colocarse en la vanguardia del teatro nacional. Así montajes como *Sueño de una noche de verano* (1958) de Shakespeare; *Las habladoras* (1958) de Cervantes; *Edipo Rey* (1959) de Sófocles; *La loca de Chaillot* (1960) de Giroudoux; *La discreta enamorada* (1961) de Lope de Vega; *El enfermo imaginario* (1962) de Molière, entre otros, fueron marcando pautas importantes en el temprano desarrollo del grupo. *Edipo rey* fue de especial trascendencia por el lucido montaje, llevado a las gradas del Capitolio Nacional de Bogotá, en la Plaza de Bolívar, en donde se presentó ante una multitud. La obra, cuyo tema central se cifraba sobre el conflicto entre "los intereses personales del monarca y los de la comunidad," encontró eco en un público que acababa de pasar por un breve período de dictadura militar con el depuesto general Gustavo Rojas Pinilla, en 1957 (ver Arcila 40).

Es quizás *Ubu rey* (1966), de Alfred Jarry, dirigida por Helios Fernández (¿-2003), vista desde la perspectiva del presente, la que sirve de parteaguas entre dos instancias creadoras que guiará al maestro y a su grupo de lo universal a lo particular. Al ir 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 correspondieran a ambas realidades, la de finales del siglo pasado en Francia y la contemporánea de su propio mundo, como lo manifiesta Buenaventura:

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)

De manera que ante la ausencia de una dramaturgia nacional apropiada para sus fines, o sea el llevar a las tablas una problemática nacional aunque de proyección continental de sello propio, Buenaventura dio comienzo a su larga trayectoria dramática con tres obras que dieron fe del verdadero choque de culturas y razas que representó el "Descubrimiento" de América y la subsiguiente Conquista: *A la diestra de Dios Padre* (1958), que se deriva de un relato de origen medieval español; *La tragedia del Rey Christophe* (Premio UNESCO 1961), que da cuenta de la primera rebelión exitosa contra la colonización

européa llevada a cabo por los negros esclavos y sus descendientes y *Un réquiem por el Padre de las Casas* (1963), en la que sale a relucir el flagelo que sufrió la población indígena a raíz de la llegada de los españoles a sus tierras.

El maestro, ya para entonces, se daba perfecta cuenta que el teatro presentaba una "condición variable" que lo hacía ideal para establecer "un diálogo de nuestro tiempo," con un público, que involucrara, entre otras cosas, el cuestionamiento de la "tradicción" como condición inamovible de los pueblos. En su artículo "En busca de un método para la enseñanza teatral" (1962), y de regreso de Europa, donde pasó una temporada observando de cerca las propuestas del Teatro Nacional Popular de Jean Vilar (1912-71), en Francia, y el Piccolo Teatro de Milán, bajo la dirección de Giorgio Strehler (1921-97), proponía un teatro que sirviera como instrumento para reflejar la realidad y que fuera a la vez nacionalista en cuanto a su enfoque, didáctico en tono, pero entretenido por naturaleza. De paso, en Francia conoce a la que será su compañera, colaboradora y continuadora del legado, dejado a su partida, Jacqueline Vidal.

De toda esta primera etapa descuella *A la diestra de Dios Padre*, versión que del cuento homónimo del autor costumbrista antioqueño Tomas Carrasquilla (1858-1940), hiciera Buenaventura en 1958, concentrándose en el conflicto central del asunto; o sea, los ardidés empleados por un campesino, jugador compulsivo, de nombre Peralta, a quien Jesucristo escogió para concederle cinco deseos durante cinco esporádicas visitas a la tierra en compañía de San Pedro. A partir de este esquema en apariencia tan inocente, Buenaventura lo va convirtiendo en un caso específico sobre la formación de la mentalidad proletaria por parte del protagonista, dentro del esquema de la lucha de clases prevaleciente en la ideología dialéctica-marxista que enmarcaba la obra, al tiempo que hacía hincapié en dos de las vertientes fundacionales de la identidad colombiana: la cultura hispanófila y la formación del campesinado. Las cinco versiones de la *diestra* datan de 1958, 1960, 1962, 1975 y 1984. Creemos que se puede escribir una historia del desarrollo del grupo y su director a través del análisis de las mismas pues van reflejando los cambios que se van efectuando en el tiempo a medida que varían los enfoques de las diferentes versiones. La recepción del público, por otra parte, se convirtió en uno de los criterios de validez más importantes para el maestro y su grupo. A raíz del intercambio y las intervenciones del público que se daban en los foros después de las obras, lo que se volvió rutinario desde el principio, éstas se modificaban, cambiaban y hasta generaban nuevas obras. De ahí las diferentes versiones de muchas de sus obras, incluida *La diestra*, a través de su extensa trayectoria teatral.

El ciclo de la *diestra* empieza con una adaptación, bastante próxima al cuento original de Carrasquilla, aunque ya soliviantado de excesos naturalistas en cuanto al lenguaje pintoresco costumbrista. En la segunda versión, los recursos épicos brechtianos entran a jugar un rol prominente en su elaboración, unida a elementos tomados de la mojiganga para darle contenido y espectacularidad a lo que ya trascendía como "obra ejemplar." Se transformó la estructura narrativa del cuento para dar paso a formas más "épicas" como el hacer que los actores rompieran el efecto de la cuarta pared para hablar con el público directamente. En 1962, estrena la tercera versión en el Teatro Sucre de Quito, llevando como subtítulo: "Mojiganga

hecha por lo divino y lo humano” en la que cargó las tintas en el segundo aspecto. No solamente la obra se proletarizó en cuanto a la actitud de los personajes, sino que para lograrlo se situó dentro del contexto del capitalismo tardío, usando el término de F. Jameson (1991), teniendo de portaestandarte los intereses financieros de la Iglesia Católica mancomunados con las clases dirigentes desde la época de la Colonia. “Mucha agua pasó bajo el puente,” como dice el viejo refrán, entre la tercera y la cuarta versión, estrenada en la Plaza de Bolívar en Bogotá durante el Festival Nacional del Nuevo Teatro, en agosto de 1975. Por una parte, en el campo de la práctica teatral, ya se había consolidado el Método de Creación Colectiva dentro del grupo, lo que hacía que las obras pasaran por un proceso extensísimo de elaboración en cuanto a la escritura y montaje de las mismas que, en este caso concreto, resultó en la intromisión en la obra de personajes, hasta con desarrollo interno, ajenos totalmente a la anécdota original. Y, por la otra, en cuanto al contexto socio-histórico, la violencia en el país se había intensificado de manera insospechable al haberse convertido el conflicto tradicional entre los dos partidos—el conservador y el liberal—que había ocupado las décadas anteriores, en una lucha generalizada entre insurgentes armados contra el gobierno central sin diferencias partidistas a la que volveremos luego. Esto es importante porque esta lucha se verá reflejada en la nueva versión, en la que, por ejemplo, se integra a una familia indígena campesina que es desalojada por la fuerza de su tierra y perseguida por las autoridades. Ya para la quinta versión, la tónica era otra, estaba de por medio la revolución sandinista que triunfó en 1979, novedosa experimentación en el campo de la expansión de las ideas revolucionarias y de la utopía progresista que abrazó con entusiasmo la religiosidad popular. Si el proceso de concientización en otros países latinoamericanos, hasta ese momento y desde una perspectiva teórica, había consistido en vehiculizar los problemas sociales, raciales y aun étnicos a través de la dialéctica marxista, en Nicaragua se habían utilizado en igual medida los principios de la Teología de la Liberación. Buenaventura y su grupo hace una gira por el país centroamericano en 1980, presentándose en teatros, escuelas y cuarteles, que creemos tuvo profundo impacto en la configuración de la quinta versión de *la diestra*, estrenada en 1984, en la que hay un regreso a la Iglesia primitiva: la del Evangelio. Quedaron atrás las pompas litúrgicas de las últimas versiones para dar paso a las alusiones bíblicas y a un Jesús que defiende tácitamente el derecho de los pueblos que han sido abusados a portar armas y defenderse. En cuanto al personaje protagónico Peralta, según comentó Buenaventura, unos años después, empezó a parecerse al primer mandatario de la nación de entonces, Belisario Betancur, quien llegó al poder en 1982 bajo la consigna del “presidente de la paz,” y, de manera por demás paradójica, resultó siendo uno de los protagonistas del que posiblemente ha sido el acto si no más sangriento por lo menos sí absurdo de los conflictos internos que ha sufrido el país, a partir de mediados del siglo XX: el asalto al Palacio de Justicia en 1985. Según Buenaventura, en la nueva versión de *la diestra*, la obra presentaba dos espacios metafóricos particulares, “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” (Coloquio en Syracuse University, New York, 24 abril de 1986).

En una segunda etapa de su dramaturgia, el maestro se enfrenta a los problemas más acuciosos de su sociedad llevando a las tablas una serie de eventos y personajes que han marcado pautas en el desarrollo político y social de la región, aunque sumidos en grandes esquemas. Son los grandes procesos históricos, en los que varias líneas de acción se entrecruzan para dar cuenta de la multiplicidad de coordenadas históricas, sociales y políticas que pueden operar simultáneamente en un momento dado, los que sirven de marcos referenciales de sus obras. En este sentido, uno de sus temas recurrentes será el del caudillo, llámese tirano, dictador, o simplemente presidente, este usurpador del poder aparece una y otra vez en su dramaturgia empezando por una serie de traducciones / adaptaciones como *Macbeth* (1967) de Shakespeare; *Los inocentes* (Montserrat de Emmanuel Roblès, 1967); *Tirano Banderas* (basada en la novela homónima de Ramón de Valle-Inclán, 1968) y piezas como *El presidente* (1967) y *La trampa* (1967). Basada esta última en la saga del dictador Jorge Ubico (1878-1946), de Guatemala, asimismo denunciaba la militarización desde el poder que estaba teniendo lugar en Colombia durante la época del llamado Frente Nacional (1958-74) que combatía la “insurgencia” muy de acuerdo con el trasfondo de la vigente guerra fría que dividía el mundo entre dos polos opuestos: el capitalismo y el comunismo.

La insistencia de Buenaventura en destacar el colonialismo imperante en las nuevas repúblicas americanas lo llevó a contemplar el problema de manera global a través de la obra del autor, pintor y director alemán Peter Weiss (1916-82), que abarcaba otras partes del llamado tercer mundo bajo esta misma perspectiva. Nos referimos, específicamente, a sus obras *Canto del fantoche lusitano* (*Gesang vom lusitnischen Popanz* 1967) y el *Discurso sobre Vietnam* (*Vietnam-Diskurs*, 1966-68). Por otra parte, su *Marat-Sade* (1964), llevado a la escena por Santiago García con el elenco de la Casa de la Cultura, tuvo gran resonancia en el medio. Después de una breve incursión en la primera obra de Weiss, *La indagación*, una recopilación del juicio a los criminales de la guerra nazi que se llevó a cabo en Alemania, en 1964, que adapta y estrena en 1966 sin que pasara de la noche del estreno, Buenaventura se concentra en *El Canto del fantoche lusitano*. La pieza de Weiss es un himno a la lucha y a la resistencia del pueblo angoleño bajo la opresión de los portugueses desde que el conquistador Diego Cão (?-1486?) alcanzara la desembocadura del Río Congo en 1482, en busca de una ruta que lo llevara a las Indias, hasta la fecha de 1964. El maestro y su grupo parten de la obra de Weiss para elaborar un nuevo texto: *Vida y muerte del fantoche lusitano*, que ve la luz en 1969 y alcanza en 1976 su quinta versión. Sin división en escenas o actos, *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, más bien a la manera de la otra obra de Weiss, *Discurso sobre Vietnam*, hará un recuento histórico de la saga angoleña haciendo hincapié en fechas, nombres y datos de mayor relieve. De esta manera y yendo en contra, un tanto, del formato del teatro documento, reintroduce la fábula en la obra. Por otra parte, a la actitud ideológica que se comunica y se trata de despertar en un público, aspecto primordial en Weiss, aquí se le une la no menos importante de dar información, datos, con el fin obvio de alcanzar un nivel en el cual la experiencia del pueblo angoleño sea análoga a la del pueblo colombiano.

Versión libre, o variación de un tema, ya que no se puede hablar de adaptación, Buenaventura hace a un lado el esquema en blanco y negro, propuesto por Weiss, “coloreándolo” considerablemente al ir al Pacífico colombiano a buscar en el corazón de las comunidades afro-descendientes elementos, como la música, para “ambientar” la obra:

Estudiamos muy cuidadosamente la historia de Angola... y para documentarnos directamente sobre la vida africana no fuimos al África. 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 a África allí, a dos horas de nosotros. (“El teatro un fin en sí mismo” 75)

A pesar del éxito que tuvo la obra, uno de los temas que tocaban en la misma, la colaboración cubana en el movimiento revolucionario en Angola, suscitaba enorme controversia donde se presentaban y, de hecho, de acuerdo al maestro, se tuvieron que hacer cuatro versiones del final de la obra “recogiendo los planteamientos de la gente.”

Desde una perspectiva más localizada en el suelo patrio, a esta pieza se le une *Soldados*, que recibirá al menos cinco versiones desde 1968 hasta 1982. La obra alza vuelo con la adaptación que hiciera para la Casa de la Cultura, Carlos José Reyes, en 1966, del memorable cuento “Los soldados,” de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), quien registró la conocida masacre a raíz de una huelga de los trabajadores de las bananeras, contra la United Fruit Company, ocurrida en 1928, en Ciénaga, ciudad de la región de la Costa Atlántica. El punto de vista de la obra es el del soldado raso encargado de sofocar el levantamiento por la fuerza, acto en el que perecieron como 3.000 personas, entre trabajadores y familiares de éstos. La primera versión señalaba como autores, fuera de Carlos José Reyes, al mismo Buenaventura, Jacqueline Vidal, Jorge Herrera, Sergio Gómez, Gilberto Ramírez y Guillermo Piedrahita, aunque el texto final fue escrito por Buenaventura. En realidad, ésta fue la primera obra en que el grupo trabajó en equipo desde el principio al fin usando el método de la creación colectiva.

De *Soldados* se derivaría *La denuncia* (1973), otro documental, que además de reflejar estructuralmente las mayores influencias teatrales del momento, básicamente las innovaciones escénicas que originó Erwin Piscator, unido al mencionado teatro documental de Weiss y las técnicas de distanciamiento crítico ideadas por Bertolt Brecht, también conlleva una fuerte dosis de elementos rituales, ceremoniales y paródicos, sello inconfundible de la dramaturgia del maestro. En la pieza se mezclaron testimonios y documentos relacionados con la huelga (que resultaron de la extensa investigación hecha para la primera obra), y luego presentados ante el Congreso por el joven representante liberal Jorge Eliécer Gaitán (1903-48), en 1929. Además de poner sobre el tapete la legalidad de la huelga y sus pormenores, se trataba, en esta instancia, de presentarla, desde el sitio del enunciado del grupo y su director, como un caso paradigmático de la incipiente lucha de clases en contra de un régimen corporatista que le negaba sus propios derechos. Dirigida por Helios Fernández, la obra duró dos años en gestarse,

proceso que Buenaventura siguió metódicamente a través de ensayos que publicó dentro y fuera del país. Según el maestro, la motivación detrás de la pieza fue la de confrontar y comparar los testimonios orales—los testigos que sobrevivieron a la masacre y las declaraciones de los huelguistas mismos en los documentos recogidos—con la “versión histórica,” tal como quedó registrada en los escasos libros de la historia oficial que la recoge o, en su defecto, pasar a denunciarla, pues hubo un intento oficialista de “borrar” la masacre como si nunca hubiera acontecido.

En el mismo año de 1968, Buenaventura estrena una serie de obras cortas, a la manera de la colección de cuentos del *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht, en las que utiliza elementos derivados del teatro del absurdo y formas tradicionales del teatro popular, para darle forma a un mosaico histórico titulado *Los papeles del infierno* muy apropiadamente traducido al inglés como *Documents from Hell*. La colección está compuesta por ocho obras originalmente; a saber, *La audiencia*, *La autopsia*, *El entierro*, *La maestra*, *La requisa*, *El sueño*, *La tortura* y *La orgía*. La novena pieza que integra la colección, *El menú*, fue estrenada en 1970, por el grupo de Teatro La Candelaria, a la que le sigue un epílogo, *Se hizo justicia*, en la que se hace un llamado a la reconciliación y a la paz. El marco histórico de *Los papeles del infierno* lo suple la Época de la Violencia, que parte del llamado Bogotazo en 1948—durante el cual los supuestos partidarios del prócer asesinado Jorge Eliécer Gaitán se amotinaron en las calles de la ciudad saqueando negocios, arrasando con lo que encontraran a su paso, y victimizando a cientos de personas—hasta aproximadamente 1958. La guerra civil no declarada entre los dos partidos tradicionales, el conservador y el liberal, a raíz del suceso, produjo un colapso parcial del Estado, dejando un saldo de 200.000 muertos, en su mayoría en las áreas rurales. Para mencionar tan sólo algunas, en la popular obra *La maestra*, una maestra de un pueblo ya muerta, rememora las razones por las cuales se dejó morir de hambre, entre ellas, el asesinato de su padre por una horda de soldados que entraron al pueblo con la orden de “quitar de en medio” a la gente principal “para organizar elecciones” y su violación en serie por los mismos. En *La autopsia*, un médico forense, quien trabaja para la hegemonía en el poder, es llevado, por miedo a las consecuencias, a firmar el certificado de defunción de su propio hijo como si hubiera sido una muerte accidental y no a razón de la tortura administrada por agentes del Estado que dio fin a su vida. De obligada mención aquí, es *La orgía*, posiblemente la pieza más conocida y montada de su repertorio teatral. Una vieja quien pasó sus mejores épocas como cotizada meretriz, al lado de generales y burgueses adinerados, vive en una pocilga con su hijo mudo a quien roba, explota y rechaza. No obstante, cada mes celebra lo que ella llama la “orgía del arte y del recuerdo” para la que emplea a tres mendigos, por una cantidad irrisoria, a quienes hace disfrazar de representantes de las instituciones que la rodearon cuando joven. Así, una mendiga enana se disfraza de obispo, un cojo viste de militar y otro mendigo pretende ser un político ilustre. Ataviados con los símbolos característicos de “su posición,” participan del banquete “de los 30” en los que se habla elocuentemente y se come con moderación. Pospuesta cada vez más la prometida opípara cena, que no es otra cosa que una sopa aguachenta, los mendigos, siguiendo un verdadero *canovaci* carnavalesco, deciden liquidar a la vieja. Es obvio que ésta representa a una burguesía en decadencia y su esperado fin daría paso a que el pueblo tenga

acceso a las necesidades básicas como es el comer. 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 esta instancia afectadas por la escasez, se identifican claramente con la dialéctica de la violencia. En este sentido, como Buenaventura mismo señalara, tanto el hambre como el miedo son los dos tópicos principales de *Los papeles del infierno*, elevándolos a nivel de “técnicas” (en Monleón 1976, 14), en un contexto de violencia en el que viven su cotidianidad los personajes de las obras.

Como testimonio de los convulsos años sesenta, no podían faltar obras que reflejaron sucesos mundiales, desde la guerra de Vietnam en *Seis horas en la vida de Frank Kulak* (1969) hasta el incipiente movimiento feminista en *El convertible rojo* (1970). Pasada la década de los setenta, en la que el maestro vuelve una y otra vez a elaborar versiones de sus diferentes obras, con base en el contexto cambiante que lo nutre, sobresalen *Historia de una bala de plata* (Premio Casa de las Américas 1979), una adaptación libérrima de *El emperador Jones*, de Eugene O'Neill (1888-1953) sobre el neo-colonialismo con la entrada del capital norteamericano al Caribe en la que también tiene cabida su obra anterior *La tragedia del Rey Christophe* así como las novelas *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier (1904-80), el testimonio narrativo *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet; y *La tempestad* (1611) de William Shakespeare (1564-1616), sobre el neo-colonialismo con la entrada del capital norteamericano al Caribe; *Opera bufá* (1982), que cubre la época de la dinastía Somoza en Nicaragua; *El entierro* (1985), conocida también como *El encierro*, nueva versión de una de las obras de *Los papeles del infierno*, y *La estación* (1988), llamada también *Escuela para viajero* (1988), basada en el cuento “El guardagujas” del mexicano Juan José Arreola (1918-2001). En esta última pieza Buenaventura emplea la metáfora principal—una arbitraria compañía de transporte que usa el tren para “remover” y “desaparecer” pasajeros, u obliga a sus clientes a efectuar misiones imposibles como la de desarmar al mismo para cargarlo sobre sus espaldas al otro lado del río por falta de puente, o vende boletos para lugares en donde los rieles ni siquiera existen—para denunciar un estado corporatista, que puede operar con total impunidad a expensas del supuesto “patriotismo” de sus clientes que no son capaces de mover un dedo en su contra, como los mismos personajes lo expresan en la pieza.

Mientras tanto en el contexto nacional de las luchas intestinas entre los partidos tradicionales, se pasó a un conflicto generalizado en el que no sólo los guerrilleros que operaban tanto en el escenario rural (sobre todo las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el ELN, Ejército de Liberación Nacional, ambos formados en 1964) como en el urbano (el grupo conocido como el M-19 que surgió en 1970) se les unieron los narcotraficantes con sus demandas secundadas por acciones bélicas y los paramilitares (las AUC, Autodefensas Unidas de Colombia) que surgieron en calidad de grupos de resistencia autodefensiva pero bien pronto se dedicaron a operativos preventivos. Al haber el Estado permanecido en medio de este contexto de guerra generalizada, se hizo evidente no sólo su debilidad como institución sino también su complicidad con otras fuerzas represoras. Esta evidencia suple el telón de fondo de la mencionada nueva adaptación de *El entierro*, así como *La*

*estación* y *La gran farsa de las equivocaciones* (1984). Pero no es sino hasta la década de los noventa, en *Proyecto piloto* (1990) donde Buenaventura ejerce una de las críticas más corrosivas sobre el estado de la situación en el país. La sociedad representada aquí es una en la que sus habitantes se están convirtiendo literalmente en ratas. Los otros personajes, fuera de los roedores o los candidatos a roedores, son muñecos que denotan el estado de automatismo e inercia mental de una población sitiada. Así que al sentimiento de estar acorralados, que ya se venía dando en otras obras, se le une el de estar irremediamente involucrados en un proceso de “des-gentización” agudizado por el constante asedio literal de la muerte.

De la misma década de los noventa, en *Crónica* (Primer Premio, Concurso de Dramaturgia de TENAZ, San Antonio, TX, 1992), Buenaventura regresa al tema histórico en la historia de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, dos españoles que naufragaron al comenzar la Conquista, en la costa de Yucatán, y vivieron con tribus indígenas por una decena de años hasta que apareció Hernán Cortés en la región. Su interés en el Caribe prosiguió en las obras *El lunar en la frente* (1994) y *El dragón de los mares* (1995), reunidas bajo el título *El nudo corredizo*, sobre las aventuras y desventuras de Mary Read, una mujer-pirata y *La isla de todos los santos* (2002), sobre la revolución haitiana concentrándose esta vez en los personajes históricos Toussaint L'Overture y Napoleón Bonaparte. En *La huella* (2001), en la que vamos a encontrar un protagonista anti-héroe, un asesino en serie que es capaz de tener momentos de lucidez y hasta de virtud, volvemos al contexto de la hecatombe moral y ética de la sociedad que lo rodea. Su última obra, estrenada en vida (Buenaventura murió el 31 de diciembre de 2003), *Preguntas inútiles* (2002), no podía más que reflejar la situación que lo rodeaba, siendo Cali, su ciudad natal y donde vivió toda su vida, uno de los centros urbanos más afectados por las últimas olas de violencia en el país y punto de llegada de un sin número de desplazados, forzados a dejar sus hogares buscando refugio en el anonimato de la ciudad. En su última obra, *En los dientes de la guerra*, estrenada póstumamente y terminada por el grupo de creación colectiva del TEC, bajo la dirección de Jacqueline Vidal, en 2005, siguiendo los apuntes y diálogos del maestro, la preocupación por la situación social del país lo llevó a abarcar de nuevo y de una manera más inclusivista todas las facciones que han estado y que siguen estando en pie de guerra en el país.

Terminaremos este breve ensayo de la amplia trayectoria del maestro, destacando su labor didáctica; primero, en la Escuela Departamental de Teatro y, luego, en la Universidad del Valle, en el Departamento de Teatro, que él mismo ayudó a gestar en el que mantuvo una plaza pedagógica hasta su retiro. Buenaventura recorrió todo el país, gran parte del continente así como varios países de Europa, con sus obras, recibiendo distinciones y premios por su labor, entre ellos, un *Doctorado Honoris Causa* que le otorgó la misma Universidad del Valle en 1977; el Calima de Oro, del Comité Regional del Departamento del Valle, en 1985; el Premio Ollantay que otorga el CELCIT, en 1980 y el Premio a Una Vida de Dedicación a las Artes del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, en 2001. Después de su muerte, en la marquesina del teatro municipal de su ciudad natal, se lee *Teatro Municipal Enrique Buenaventura*, como testigo imperecedero de la trayectoria artística de uno de sus más ilustres hijos.

## Obras citadas

- Arcila, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
- Buenaventura, Enrique. "De Stanislavski a Brecht," *Mito* 21(1958).
- . "En busca de un método para la enseñanza teatral." Periódico del Teatro Escuela de Cali. Archivo del TEC, 1962. s.p.
- . *Un réquiem por el Padre de Las Casas, La tragedia del rey Christophe y A la diestra de Dios Padre. Teatro*. Cali: Publicación de la Universidad del Valle, 1963.
- . *A la diestra de Dios Padre* (3ª. versión), *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Carlos Solórzano, Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . "Cómo se monta una obra de teatro en el TEC," *Letras Nacionales* 2.8(1966)28-32.
- . *El presidente*. *Letras Nacionales* 15 (1967)43-55.
- . *Macbeth*, de William Shakespeare. Manuscrito, sin publicar, 1967.
- . *Los inocentes*. Manuscrito, sin publicar. Archivo del TEC, 1967.
- . *El entierro, Razón y fábula*, Revisa de la Universidad de Los Andes, Bogotá, 1968.
- . "El arte no es un lujo," *Teatro y política*. Emile Copperman, Ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.
- . "Teatro y cultura," *Primer Acto* 145(1972).
- . "Las últimas experiencias del Teatro Experimental de Cali: Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea," *Conjunto* 14(1972)94-100.
- . *La denuncia. Primer Acto* 163/164 (1973-74)40-59.
- . "El teatro y la historia" y "Cómo trabajamos en *La denuncia*," *Primer Acto* 163-164(1973-74)28-35 y 36-39.
- . "Teatro y política," *Conjunto* 22(1974)90-96.
- . "Teatro o teatro: Diálogo entre dos maneras de ver (1)," *Estravagario: El pueblo*, 16 de febrero (1975)1+.
- . "Teatro o teatro: Diálogo entre dos maneras de ver (2)," *Estravagario: El pueblo*, 23 de febrero (1975)1+.
- . "Notas al método del TEC," *Trabajo teatral* 4(1975)42-59.
- . *A la diestra de Dios Padre* (4ª versión), *Los papeles del infierno, El menú, y Soldados. Teatro*. Carlos José Reyes, Ed. Bogotá: Colcultura, 1977.
- . "Por qué otra vez *La diestra*," *Poligramas* 4(1977)128-135.
- . *Se hizo justicia*. Cali: Publicación de la Universidad del Valle, 1977.
- . "Teatro y cultura," *Primer Acto* 145(1978).
- . "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral," *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Carlos José Reyes y Maida Watson, Eds. Bogotá: Colcultura, (1978)285-96.
- . "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro," *Documentos políticos*, 135(1978)40-43.
- . "El movimiento teatral colombiano en 1978," *El pueblo*, 14 de diciembre de 1978.1+.
- . *Historia de una bala de plata*. Cali: Publicaciones del TEC, 1979.
- . "'Problema', 'tema', 'mitema', y 'conflicto'," *Dramaturgia*. Cali: Comisión de publicaciones del TEC, 1979.
- . "Ensayo de dramaturgia colectiva," *Dramaturgia*. Cali: Comisión de Publicaciones TEC, 1979.
- . *A la diestra de Dios Padre, Los papeles del infierno (La maestra, La tortura, La audiencia, La autopsia, La orgía, El menú)*, y *Vida y muerte del fanteche lusitano Teatro*. Francisco Garzón Céspedes, Ed. La Habana: Casa de las Américas, 1980.
- . "El debate del teatro nacional" y "Ensayo de dramaturgia colectiva," *Conjunto* 43(1980)14-17 y 18-26.
- . "El teatro un fin en sí mismo: Entrevista," *Revista Nueva* 77, Quito (1981)75.
- . "La dramaturgia en el Nuevo Teatro," *Conjunto* 59 (1984)34-37.
- . "Dramaturgia del actor," *Publicaciones del TEC* 7. Archivo del TEC, 1985.
- . "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional" y "El problema de la dramaturgia nacional," *Boletín cultural y bibliográfico*, Banco de la República, Bogotá, 1985. 42-46.

- . "Texto verbal y textos no verbales" y "Un movimiento con conciencia historia." *Escenario de Dos Mundos*. Moisés Pérez Coterillo, Ed. Madrid: Ministerio de Cultura, (1988)52-55 y 305-307.
- . "Tema, mitema y contexto," "La dramaturgia del actor," "Metáfora y puesta en escena," "El enunciado verbal y la puesta en escena," *Notas sobre dramaturgia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores / TEC, 1988.
- . "Trayectoria y originalidad del teatro colombiano," *Diógenes* 87 (1988)57-63
- . *Un Réquiem por el padre de las Casas* (2ª versión), *Los papeles del infierno* (*La maestra, La tortura, La autopsia, La audiencia, La requisa, La orgía, El menú*), *Se hizo justicia, Crónica*, y *El ánima sola. Los papeles del infierno y otras obras*. México: Siglo XXI, 1990.
- . "Brecht y el Nuevo Teatro colombiano," *International Brecht Society: Communications* 19.3(1990)43-48.
- . *Proyecto piloto, Gestos*, 6.11(1991)213-36.
- . "Dos cartas de Enrique Buenaventura," *Gestos* 9.18 (1994)153-56.
- . *Tirano Banderas. Tres dramaturgos colombianos*. Fernando González Cajiao, Ed. Bogotá: Colcultura.
- . *Cristóbal Colón, La corista, La encrucijada, El convertible rojo, La denuncia, Ópera bufa, El encierro, La estación, Proyecto piloto, El nudo corredizo, El guinmaru, Ubú rey, Vida y muerte del Fantoche Lusitano, San Antoñito, La Guariconga y Sketch de las Finanzas. Teatro inédito*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997.
- . *Poesía y cantares*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Mario Yepes, Eds. Medellín: Universidad de Antioquia / Universidad del Valle. 2004.
- . *Diario de Trabajo*. Cali: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Universidad del Valle, 2007. Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal. "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC," *Cuadernos 3 y 4: Teoría y práctica del Teatro*. Cali: Publicaciones del TEC, 1970.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá; Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durnham: Duke Univ. Press, 1991.
- Jaramillo, María Mercedes. "La proyección teatral de la masacre de las bananeras," *Latin American Theatre Review*, 23.1(1989)89-103.
- Monleón, José. *América Latina: Teatro y Revolución*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- Rennert A. Hugo. *The Spanish Stage at the Time of Lope de Vega*. New York: Dover, 1963.
- Rizk, Beatriz J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro, Cuba 83," *Latin American Theatre Review*, 16.2(1983)73-81.
- . *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: Institute of Ideologies & Literature, 1987.
- . "Esencia y presencia de Brecht," *Máscara*, 1.2(1989)99-105.
- . "Hacia una teoría de la traducción: adaptaciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor en la obra de Enrique Buenaventura," *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Ed. Galerna, (1989)41-51.
- . "The Colombian New Theatre and Bertolt Brecht: A Dialectical Approach," *Theatre Research International* 14.2, Oxford University Journal, (1989)131-42.
- . "El Nuevo Teatro colombiano: Una ruptura que se afianza en el tradición," *Alba de América*, 7.12-13(1989)115-117.
- . *Enrique Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva* México: Grupo Editorial Gaceta, 1991.
- . "Un maestro que duda: Enrique Buenaventura y el *Réquiem por el padre de las Casas*," *Antología de teatro colombiano contemporáneo* Madrid: Fondo de Cultura Económica, (1992)185-90.
- . "El Congreso de Americanistas y el teatro en Colombia," *Latin American Theatre Review*, 29.2(1996)165-72.
- . "La obra de Enrique Buenaventura," Prólogo a *Tirano Banderas. Tres dramaturgos colombianos*. Fernando González Cajiao, Ed. Bogotá: Colcultura, (1995)21-26.
- . "Enrique Buenaventura," *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Dennis Kennedy, Ed. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- . "Enrique Buenaventura," *Dictionary of Literary Biography. Vol. 305: Latin American Dramatists*. Adam Versenyi, Ed. Columbia, S.C: Brucoli Clark Layman, (2005)60-76.
- . "Hacia una dramaturgia de la violencia: Colombia en el marco del nuevo milenio," *Tramoya*, 94(2008)5-15.
- . *El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Ulchur Collazos, Iván. *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: Imágenes de la violencia*. Quito: Corporación de Promoción Universitaria, 1989.