

**MÁSCARAS Y FICCIONES**

ENRIQUE BUENAVENTURA

## MÁSCARAS Y FICCIONES

-Suma Antológica-  
Selección e introducción  
CARLOS VASQUEZ ZAWADSKI  
\* Dramaturgia \* Narrativa  
\* Canciones \* Poesía  
\* Ensayística  
\* Dibujos

Colección Autores Vallecaucanos  
Ediciones Universidad del Valle  
1992



© Centro Editorial  
Universidad del Valle  
© Enrique Buenaventura  
Primera edición: 1992  
Apartado Aéreo 25360  
Cali, Colombia

ISBN: 958 - 9047 - 25 - 4

Editor responsable: Umberto Valverde.

Ilustración de portada: Autoretrato de Enrique Buenaventura A.

Impreso y hecho en Colombia en los talleres gráficos  
de la imprenta central de la Universidad del Valle.

Prohibida la reproducción total o parcial,  
incluyendo las lecturas universitarias,  
sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

## INDICE

- I. Presentación, por Carlos Vásquez Zawadski
  
- II. Dramaturgia:  
"Réquiem por el padre Las Casas"  
"La Orgía"  
"La Maestra"
  
- III. Adaptaciones:  
"Tirano banderas", de Ramón del Valle Inclán
  
- IV. Ensayística:  
"De Stanislavski a Bert Brecht"  
"Teatro épico y teatro didáctico de Bertolt Brecht"  
"Brecht y el teatro dialéctico"  
"A través de las piezas de Brecht"  
"La formación de los temas constantes en Bertolt Brecht"  
"Visión histórico-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina"

- V. Canciones:  
 "Paloma libre"  
 "Dúo de amor"  
 "Al Che"  
 "Canción militar"  
 "Canción obrera"  
 "Cantos obreros"  
 "Pequeña canción de amor"
- VI. Textos poéticos:  
 "Pequeña historia"  
 "Diario de soldado"  
 "Oración"  
 "Manual de lucha antifascista"  
 "Olvido"  
 "Memorias de un muerto"  
 "Vencedor"  
 "Lázaro"  
 "El Peregrino"
- VII. Narrativa:  
 "Silvia"  
 "Un episodio banal"  
 "El cortijo"

ENRIQUE BUENAVENTURA  
 IN-EDITO

Por Carlos Vásquez Zawadski

"... lo nuevo brota por todas partes. El proceso de descolonización no solamente se extiende por toda el Africa, Asia, América Latina, sino que penetra en Europa y en los Estados Unidos. Los indios, los negros norteamericanos, los chicanos, los vascos, los musulmanes, los descendientes de los aztecas, los quechuas, los guaraníes, todos los pueblos sojuzgados buscan su identidad. Lo nuevo<sup>(1)</sup> es, pues, esta búsqueda de identidad".

E. Buenaventura, "El nuevo Teatro y el movimiento de la liberación cultural"<sup>(2)</sup>.

En la revista "Tramoya" - número 15, Abril-Junio 1979, dedicado al movimiento del Nuevo Teatro Colombiano-, el dramaturgo, director y ensayista Carlos José Reyes afirmaba de manera radical:

"Podríamos decir que no hay una historia continua y coherente del Teatro en Colombia como puede existir en otros países de América Latina, sino una serie de retazos, de fragmentos sin orden de continuidad que no generan movimientos posteriores y que han quedado como casos aislados.

No hay una historia escrita: hay episodios, está por escribir, y parece que al no haber una historia escrita de cualquier actividad humana, esta historia por lo tanto no existe; de ahí que la imagen de fragmentos, de colcha de retazos que se tenga hoy en día, quizá obedezca en parte a no haberse intentado una, armando ese rompecabezas que se presenta después de algunas investigaciones<sup>(3)</sup>".

No obstante, en los años ochenta, y desde diferentes puntos de vista sociológico, materialista - histórico, histórico - semiótico...- se intentará, fundamentada en coherentes trabajos investigativos y metodológicos, escribir esta historia del teatro moderno<sup>(4)</sup> y contemporáneo<sup>(5)</sup> en Colombia, relacionándola con el contexto vanguardista europeo y socio-cultural latinoamericano.

Digo, tanto la historia cuanto una crítica de las maneras de escribir esa historia del arte escénico y teatral del país, a partir de 1955:

"Porque la historia sólo se hace contándose" -afirma J.P. Faye, autor de *Lenguajes Totalitarios*-, "una crítica de la historia sólo puede ejercerse contándose como historia; narrándose se produce"<sup>(6)</sup>.

En efecto, en un movimiento dialéctico, algunas de esas investigaciones historiográficas abordan la problemática del conjunto de la cultura en Colombia, las políticas estatales a niveles nacional y regional, las instituciones, los sujetos, los recursos y las actividades realizadas. Y en ese marco, la teorización, crítica y análisis artísticos y teatrales, las escuelas de formación, las publicaciones, etc.

El proceso del Nuevo Teatro Colombiano -años sesenta y setenta- comienza a ser estudiado y escrito con determinadas rigurosidad y sentido crítico. Así mismo aquel del T.E.C. (Teatro Escuela y luego Teatro Experimental de Cali) y del Maestro Enrique Buenaventura como dramaturgo, director, ensayista y aun actor. Además de investigador y profesor.

Sin embargo, encontramos límites en estos estudios y escritura de la historia del teatro contemporáneo colombiano. Los fundamentos epistemológicos, en primer lugar, son poco cuestionados por los investigadores. Los puntos de vista desde los cuales se narra -en los términos de J.P. Faye- esa nuestra historia teatral, resultan unilaterales, encerrados en la lógica de sus modelos de saber.

En consecuencia, no aparece todavía una historiografía plural, interdisciplinaria, abierta. Novedosa, para retomar ese concepto de Buenaventura estructurante de la Modernidad desde un Baudelaire, tanto en los interrogantes como en las respuestas. Todavía no habría una contemporánea y sólida "crítica de la historia" de nuestro arte teatral y escénico.

De otra parte, aquello que los estructuralistas denominaban el *corpus* de materiales sobre el cual se reflexiona, es -esta vez en las palabras de C.J. Reyes- "una colcha de retazos". De manera general, el o los *corpus* analizados produce-n precisamente una imagen de rompecabezas, al cual

le harían siempre falta numerosas al tiempo que significativas piezas.

En el caso del trabajo creativo de Enrique Buenaventura- para empezar a situar el paradigma que nos interesa-, los investigadores se centran y detienen en un conjunto estratégico de textos dramáticos del Maestro.

Digo estratégico, en la medida en que la escritura y escenificación de algunos títulos - *A la diestra de Dios Padre*, *La Trampa*, *Papeles del Infierno...*- explicarían, serían las claves incuestionables y agotarían la comprensión del proceso creativo de Buenaventura y del T.E.C.

Leamos, por ejemplo, esta parrafada de C.J. Reyes en la presentación del libro antológico "Teatro-Enrique Buenaventura":

"Este volumen no recoge las primeras obras, escritas a finales<sup>(7)</sup> de la década del 50: *El monumento* (publicada en la revista "Mito"), *La tragedia del Rey Kristophe* (sic), *Réquiem por el Padre de Las Casas*, etc., en las cuales se observaban las inquietudes de Enrique Buenaventura por los grandes temas históricos latinoamericanos. Este ciclo culmina con la obra *La Trampa*, que parte de la historia del Presidente Ubico de Guatemala, pero que rebasa su crónica personal para convertirse en una obra sobre "el dictador latinoamericano", tema muy querido a la narrativa y novelística del continente. Estas obras, llenas de hallazgos, iban explorando el camino<sup>(8)</sup>. Oscilaban entre la crónica y el folclor. Entre el "tiempo" del personaje y el "tiempo" de la historia. Con ellas se iba encontrando el lenguaje, la problemática y el "estilo" de sus obras posteriores.

Entonces aparece la primera de las obras editadas en este volumen: *Los papeles del Infierno*, colección de piezas breves sobre las distintas formas de la violencia en nuestro país"<sup>(9)</sup>.

Con *Los papeles del Infierno* - determinan los investigadores- se iniciaría un nuevo ciclo dramático. Un ciclo que coincidiría con los postulados principales del Nuevo Teatro Colombiano, a saber: el teatro sería un instrumento estético para cambiar la sociedad; el texto dramático, en el proceso de montaje del espectáculo escénico un elemento, un lenguaje entre otros; la puesta en escena a su vez se

fundamentaría en la creación colectiva y la ruptura de la organización jerárquica del autor, director y actor; y la relación con el público sería una relación polémica como punto de partida para las transformaciones posteriores de las obras<sup>(10)</sup>.

Otros investigadores, como Patricia González, explicitan y confirman esta visión ya tradicional. En *La Trampa* es

"... donde se manifiesta una toma de conciencia del autor y un compromiso. Se empieza a hacer evidente la necesidad de un trabajo colectivo y el maestro enfrenta su trabajo creador a la crítica de los actores, experimentando en el nivel del montaje". "El montaje de *La Trampa* se considera hoy un paso definitivo en el rumbo del movimiento teatral colombiano hacia el trabajo de crítica social, la agrupación gremial y el trabajo en colectividad". "Para Buenaventura la obra significó un quiebre hacia la dramaturgia de crítica social"<sup>(11)</sup>.

Después vendrán *Los Papeles del Infierno*.

Y de *La Trampa* a *Los Papeles...*, el trabajo con, o mejor la incorporación del modelo brechtiano. Leamos unas pocas referencias bibliográficas. Para M.M. Velasco, la estética del teatro épico estructura la primera:

"Como en el teatro épico, la sintaxis estructural de *La Trampa*, no es casual y continua sino dialéctica y discontinua, para evitar la inmersión en la Fábula y obligar al espectador a pensar y estar alerta de los hechos que le dan coherencia a la acción general. Vemos que una escena no sigue a otra, sino que se presentan escenas o partes de un tema o una acción totalizadora de la trama. Se representan los eventos nucleares, los conflictos de mayor carga semántica y simbólica"<sup>(12)</sup>.

Sobre *Los Papeles...* afirma C.J. Reyes:

"Indudablemente, sobre este ciclo de piezas flota una constructiva influencia de la dramaturgia de Bertolt Brecht, e inclusive del esquema general de su obra *Terror y miserias durante el Tercer Reich*, que igualmente se estructura como

una cadena de piezas que van desarrollando imágenes de la situación general a partir de experiencias particulares"<sup>(13)</sup>.

Ahora bien, a nivel ensayístico, sólo un breve corpus de materiales es considerado una y otra vez por los investigadores: "De Stanislavski a Bert Brecht", "Teatro y Cultura", "Teatro y Política", por supuesto el "Esquema general del Método de Trabajo Colectivo del TEC", "El choque de dos culturas", "El arte no es un lujo"...

De manera general, estos materiales son relacionados con los postulados y desarrollos del Nuevo Teatro Colombiano. Y particular y puntualmente con los montajes del TEC y el proceso creativo de Enrique Buenaventura.

Pero, su lectura es marcada o acentuadamente contenidista o sociologista. Su aplicación, en lo histórico y escénico, mecanicista. Así, tanto la dramaturgia como la ensayística de Buenaventura aparecen, primero, como algo lineal; segundo, con la incorporación del modelo brechtiano, elaborados desde una visión estético-teatral épica; tercero, como una respuesta a la situación histórica y social del país. Una respuesta creativa, evidente.

#### NUEVAS PREGUNTAS / NUEVOS PARADIGMAS

Son pocas las ocasiones en que este orden de ideas o escritura lineal es controvertido.

De manera reciente, en un breve pero lúcido ensayo, el historiador y semiólogo Giorgio Antei<sup>(14)</sup>, comienza a replantear las bases para una escritura crítica o historiografía del teatro contemporáneo en Colombia. Antei, a través de una redefinición de sus "paradigmas", posibilitaría comprender - todavía de manera fragmentaria - por qué.

"El Teatro en Colombia alcanzó su auge en la década de los setenta, época en la que logró ocupar una posición hegemónica a nivel latinoamericano. Haciendo propia la creación colectiva como método e ideología del trabajo teatral, el Nuevo Teatro Colombiano no sólo se integró a un movimiento de tipo continental sino que se colocó en su vanguardia". "Entre 1975 y 1978, el Nuevo Teatro Colombiano ocupó así una posición privilegiada en Latinoamérica (...)", p. 169.

De manera contextual, en cuanto a la situación socio-cultural del país, señala Antei:

"... la gran Literatura Colombiana (Cepeda Samudio y García Márquez) dio sus primeros pasos en los años cincuenta (50), simultáneamente al despertar -a nivel nacional- de una conciencia social, de una actividad crítica y de un compromiso político que no podían -no- suscitar respuesta en el campo artístico. El crecimiento urbano, la industrialización acelerada, la pauperización del campesinado, la multiplicación del lumpen-proletariät, el decaimiento de los partidos tradicionales, el afianzarse de los procesos revolucionarios, etc., es decir, el clima de crisis y expectativa que fue intensificándose hacia finales de los cincuenta, alimentó el teatro y la novela con preocupaciones expresivas que dependían, más que de un proyecto formal, de la urgencia comunicativa y, en ciertos casos, de la intención de incidir directamente en la realidad.

La novela, más que el teatro, puso de manifiesto que la conciencia de la historia es igual a la conciencia de sí, y que la producción de arte y de cultura es idéntica a la fundamentación de la conciencia<sup>(16)</sup>.

En breve, las tensiones sociales y las tensiones creativas lograron fundirse y engendrar un nuevo paradigma narrativo", p. 164.

A nivel escénico, Antei nombrará dos hombres de teatro, dos ciudades y una fecha, para entrar a configurar en el contexto anterior, un moderno paradigma cultural: Fausto Cabrera, en Bogotá<sup>(17)</sup>; Enrique Buenaventura, en Cali.

Este paradigma, en 1958, se explicitará, desde la visión estética y social de Cabrera -quien en ese año fundara "El Búho", un teatro independiente- como teatro experimental. El cual,

"estaría en capacidad de generar las condiciones para la formación de una conciencia teatral".

Cabrera dirigirá en Colombia el primer montaje de una obra de Brecht, *Los fusiles de la Madre Carrar*.

En Cali, Buenaventura daría origen también en 1958 con *A la diestra de Dios Padre*,

"al primer paradigma dramaturgico y espectacular de la naciente escena colombiana". p. 165.

En un ensayo nuestro, escribíamos:

"Una lectura global del trabajo teórico-teatral de Enrique Buenaventura - 1958-1980- posibilita formular una primera hipótesis (...): Un interrogante abierto y fundamental atraviesa el trabajo artístico de Enrique Buenaventura como preocupación constante, crítica y autocrítica, y dentro de una praxis dialéctica que exige que todo cuestionamiento del trabajo teatral se resuelva sobre y a partir de la escena: ¿QUE TIPO DE TEATRO DEBEMOS HACER?<sup>(18)</sup>

Nuestro referente es el documento "De Stanislavski a Bert Brecht", publicado el mismo año 1958 del paradigma teatral, en el número 21 de la revista "Mito".

¿En qué saber-hacer, en qué experiencia actoral, dramaturgica y de mise-en-scène" se apoyan Cabrera -para fundar "El Búho" como teatro "independiente" y "experimental"; y Buenaventura- para escribir o reescribir (19) y representar el tradicional relato popular de Tomás Carrasquilla, y generar ese "primer paradigma dramaturgico y espectacular de la naciente escena colombiana"?

Grosso modo encontraríamos: Un conocimiento directo de múltiples culturas, clásicas y modernas, y del teatro de vanguardia; una experiencia y experimentación artísticas -por ejemplo, en el teatro independiente, como también ritual antropológica y aun circense, estos últimos en el caso de Buenaventura; una visión y conciencia histórico-social del país colombiano y del continente; una lectura y tipologías selectivas de tradiciones escénicas, por ejemplo, en el caso de Buenaventura, quien busca recuperar formas y procesos artísticos populares y aun "ecuménicos" a través de los siglos; una posición ante la historia y el arte, fundada en una relación crítica, futurista, liberadora, entre la estética y la política ("...nosotros, actores situados en esta nueva estética..." "Creo que Brecht (...) nos da las armas, los medios, para alcanzar ese fin (un renacimiento, una nueva era clásica, un futuro teatro "teatral", esto es, popular), para crear un teatro digno de los tiempos que vienen", afirma Buenaventura, en 1958); en fin, una teorización (todavía incipiente) sobre las vanguardias (Europa, U.S.A, América Latina), en especial los postulados escénicos épicos de un Brecht vs. aquellos del teatro individualista, naturalista,