

TEATRO INÉDITO

ENRIQUE BUENAVENTURA

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA ~ 1997

Ernesto Samper Pizano
Presidente de la República

Jacquin Strouss de Samper
Primera Dama de la Nación

Juan Carlos Posada García-Peña
Secretario General de la Presidencia de la República

Juan Gustavo Cobo Borda
Asesor Cultural Presidencia de la República

Mario Federico Pinedo Méndez
*Subdirector Departamento Administrativo
de la Presidencia de la República*

Jaime Jaramillo Uribe
Fernando Charry Lara
Hernando Valencia Goelkel
Consejo Asesor

María Teresa Pineda Buenaventura
*Gerente General
Imprenta Nacional de Colombia*

Zandra del Pilar Rocha Gutiérrez
Secretaria General

Humberto Martínez Barragán
Subgerente Financiero

María Cristina Valderrama Blanco
Subgerente Comercial

Rubén Darío Cuevas Otálora
Subgerente de Producción

Marta Granados
Diseño de cubierta

ISBN 958-8026-29-6

ISBN 958-8026-24-5 OBRA COMPLETA

Imprenta Nacional de Colombia
Edición e Impresión
1997

BIBLIOTECA FAMILIAR COLOMBIANA

*Ernesto Samper Pizano
Presidente de la República*

En los hogares del país se requiere siempre tener a mano un repertorio básico de textos claves sobre Colombia.

Con este objeto la Presidencia de la República inicia la Biblioteca Familiar Colombiana, incluyendo temas tales como: Ensayo, historia, economía, novela y poesía, relatos infantiles, miradas extranjeras sobre el país, humor e ideas. Se busca así brindar una visión renovada de nuestra tradición y proyectar los nuevos caracteres de una sociedad en transformación, como es la colombiana de hoy, dentro del gran énfasis que este gobierno del Salto Social ha puesto en la educación.

Una educación para ser más libres, responsables y participativos, donde nuestras visiones se enriquezcan al contacto con el mundo.

La detallada lectura de un libro bien puede cambiar el destino. Definir una vocación. Abrir un horizonte. Brindar válidos instrumentos críticos para el análisis y transformación de una realidad compleja como la nuestra. También un buen libro puede contribuir a depararnos el simple y gratificante placer de su desinteresada lectura. Que ojalá las páginas de estos volúmenes contribuyan a querer más a Colombia, orgullosos de su capacidad

intelectual y de las obras admirables que sus creadores literarios han producido para vernos mejor a nosotros mismos, con mayor tolerancia comprensiva y también para que los hijos de esta Colombia que se supera a sí misma cada día compartan la alegría de leer. Leamos entonces a Colombia para entenderla y sentirla en forma más justa a través de estos títulos.

PRÓLOGO
EL TEATRO
DE ENRIQUE BUENAVENTURA

Aunque se tienen noticias de actividades escénicas en Colombia desde finales del siglo XVI (la primera representación en Bogotá tuvo lugar en el año de 1580), sólo en la segunda mitad del presente siglo se ha podido configurar un auténtico movimiento teatral, con la formación de elencos y grupos de carácter estable, que presentan temporadas en forma continua a lo largo del año.

El movimiento teatral colombiano contemporáneo pasa ya de los cuarenta años de edad, si lo consideramos como una línea constante y coherente tanto en lo que se refiere a la dramaturgia como a los diferentes aspectos de la puesta en escena: dirección, actuación, escenografía y demás componentes del hecho teatral. En este proceso se destacan algunas figuras, grupos, autores, directores y promotores culturales que han sostenido la actividad y formado nuevas generaciones de artistas para el teatro. Entre todos ellos, se destaca en forma nitida la figura de Enrique Buenaventura, como el maestro por excelencia del teatro colombiano del siglo XX.

Director escénico, maestro y formador de actores, actor, dramaturgo y promotor cultural, Enrique Buenaventura lleva ya medio siglo dedicado al teatro, desde las primeras experiencias que realizó como estudiante y viajero, hasta la consolidación de su actividad profesional en el *Teatro de Cali (TEC)*, grupo con el

que ha trabajado a lo largo de un poco más de cuatro décadas. Esta obra incluye el teatro que hasta hoy se hallaba inédito del dramaturgo caleño, el más prolífico autor colombiano del siglo XX en su género.

Buenaventura nació en Cali en 1925; proviene de una familia de gran vitalidad y profundas inquietudes en diversos campos; por la línea materna tiene ascendencia alemana, y entre sus antecesores se encuentra la figura casi mítica de uno de los principales caudillos radicales del Valle del Cauca: el general Avelino Rosas, que como el quimérico general Aureliano Buendía de García Márquez, participó en infinidad de batallas y las perdió todas. Avelino Rosas, nacido en la provincia de Popayán en 1856; desde muy joven se dedicó a la carrera militar, por lo cual no dejó de combatir a todo lo largo de su vida. Las últimas batallas que libró el radicalismo liberal en contra del movimiento de "la Regeneración", de Rafael Núñez, condujeron al general Rosas hasta la capital, pero tras la derrota de Gaitán Obeso y demás movimientos rebeldes del radicalismo, se vio forzado a emprender el camino del destierro. Viajó primero a Venezuela, donde intervino en la llamada "Revolución Legalista", y luego marchó a Cuba, invitado por el general Antonio Maceo, y allí luchó por la independencia de ese país. Sus aguerridas acciones le valieron el apodo de *El León del Cauca*. A finales del siglo, intentó una invasión por el sur de Colombia, con el propósito de organizar una revolución contra el gobierno conservador de José Manuel Marroquín. Primero fue arrestado en Buga, de donde consiguió escapar. Se dirigió entonces al Ecuador e intentó una segunda invasión a la república por la región del Carchi. Al ser capturado por las fuerzas gobiernistas, fue ejecutado en el acto. Su intento no había pasado de ser un sueño utópico y quijotesco. Enrique Buenaventura recordaba los tiempos de su infancia, cuando en su casa se mencionaba al legendario antepasado, y su abuela y sus tías se santiguaban con terror, como si se hubiese invocado al propio demonio en persona. La conclusión del dramaturgo,

muchos años después, era la de que el viejo debía ser muy interesante, si su recuerdo suscitaba tan tempestuosas reacciones.

Entre otros episodios de su infancia, Buenaventura recuerda las historias de su abuelo y de su padre, grandes narradores orales. Sus cuentos se caracterizaban por la exageración y la desmesura; era algo así como un cierto "realismo mágico" *avant la lettre*. Los cuenteros, tanto de su familia como de la costa Pacífica, influirían más tarde tanto en su propia dramaturgia como en la actividad de su hijo, Nicolás Buenaventura Vidal, uno de los narradores orales más destacados del presente en Colombia.

Desde sus años escolares, Enrique Buenaventura buscó vincularse al arte de las tablas, no sólo en elencos estudiantiles, sino en compañías trashumantes de teatro popular, que hacían un tipo de comedia *rasca*, tal como se denominaba esta clase de teatro en el argot escénico. Cada vez que podía, trabajaba en el *Teatro carpa Mesa-Nicholls*, para el cual escribía y representaba *sketches* de payasos. También trabajó con el poeta Andrés Crovo Amón en esta clase de teatro, y actuó en la compañía de Chape, que llevaba a escena obras como *Dios se lo pague* y otros melodramas del mismo estilo. La experiencia de aquellos años vendría a reflejarse más adelante al concebir un tipo de dramaturgia de carácter nacional y popular, como la que quería Jean Vilar para el teatro francés de su tiempo.

Sin duda la familia se mostraba inquieta ante las inclinaciones del joven por el mundo de los cómicos, y más en una época en la que no era posible entender al teatro como una actividad profesional que pudiera servir como un medio de vida. Más tarde Buenaventura, al hablar del teatro profesional, diría: *No vivimos de eso, pero vivimos haciendo eso*.

A comienzos de los años 50, en la época más dura de la violencia derivada del 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán en pleno centro de Bogotá, el joven Buenaventura llega a la capital con el objeto de estudiar arquitectura, como quería su familia, ya que él se mostraba desde

niño con notable afición y habilidades para el dibujo. Sin embargo, al presentar los exámenes para ingresar a la facultad le surgió un percance insólito, ya que no pudo responder la prueba de psicotecnia, para la cual le pidieron que interpretara estas frases: *De Sevilla traje las maletas; de Barcelona traje los baúles*. La respuesta que dio Enrique resultaba más el argumento de una obra de ficción que el tipo de raciocinio que la examinadora buscaba, por lo cual se ganó un cero en la calificación, que le cambió su destino para bien de las artes escénicas colombianas.

De allí pasó a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Nacional, aunque sin cumplir con todas las exigencias de la disciplina académica. Por esos días entra a clases de filosofía cuando quiere, o bien va a la Escuela de Bellas Artes y dibuja, lee a los clásicos y aprende de memoria romances y poemas del Siglo de Oro que no olvidará en toda su vida, investiga temas históricos, se vincula al reducido ambiente cultural santafereño, asiste a las tertulias del café Automático, escribe y pinta y sobre todo, va a teatro cada vez que llega una compañía de alta comedia al escenario del Colón, o cuando se presenta el teatro *rasca* de Campitos o las comedias de Luis Enrique Osorio en el Teatro Municipal. En cuanto a los estudios de Filosofía y Letras, asistió a diversas clases en forma desordenada, escuchando más a unos profesores que a otros y nunca llegó a hacer la tesis, para obtener el grado que su familia quería.

Una noche, solo en la pensión en la cual se encontraba, se puso a pensar qué iba a hacer con su vida, si dedicarse a la filosofía, a escribir o a pintar, hasta que tomó la decisión de entregarse de lleno a la literatura, la poesía o el teatro. Sin embargo, pronto llegó a la conclusión de que para escribir le faltaba una mayor experiencia vital y para obtenerla resolvió irse a vivir un tiempo a las selvas del Chocó, con el propósito de oír los relatos de los negros, conocer su cultura y sobre todo, usar la imaginación y el instinto para el simple arte de sobrevivir. Una hermana que tenía en Bogotá le prestó 30 pesos, con los cuales emprendió el viaje hacia lo desconocido, sin que le importaran los riesgos.

Después de varios meses de vida aventurera regresó a Cali, aún indeciso en relación con lo que iba a hacer de ahí en adelante.

Un día llegó a Cali un elenco que cambiaría por completo el rumbo de su existencia: la compañía del actor y director argentino Francisco Petrone, que presentaba, entre las obras de su repertorio, la pieza *La muerte de un viajante*, del dramaturgo norteamericano Arthur Miller.

La obra le abre los ojos sobre un tipo de teatro moderno, que le permite al actor construir su trabajo de un modo más auténtico y convincente. El mundo interior del personaje, sus motivaciones psicológicas, sus vivencias, le abren un amplio panorama. Ya no le caben dudas: dedicará su vida al teatro. Y para dar un paso definitivo en este aspecto, decide vincularse a la compañía de Petrone, que se halla en gira por América del Sur.

La compañía llega a Caracas, pero al público no le gusta o no comprende este tipo de teatro. La situación llega a un punto crítico y el grupo se deshace. Petrone regresa a la Argentina y los demás actores toman distintos senderos, según sus posibilidades, contactos y proyectos. Enrique se encuentra a la deriva, solo y sin saber qué hacer, pero no quiere regresar derrotado, antes de haber abierto otros horizontes y conocido un poco el mundo. Se embarca entonces en el primer navío que se dirige a varias islas del Caribe. Trinidad, Curazao, Bonaire y otros puertos lo impresionan por la riqueza y diversidad de las etnias de sus habitantes, por el calor y variedad de sus culturas, por el mundo mágico de sus rituales, fiestas y espectáculos populares, por la visión, en fin, llena de humor y colorido, que se refleja en sus pinturas, cantos, bailes y relatos. De estas impresiones de juventud sobre el mundo caribeño surgirá una de las vetas más profundas y permanentes de la dramaturgia de Enrique Buenaventura, hasta llegar a una trilogía que se constituye en una de sus más importantes realizaciones.

Después de conocer el mar de las Antillas viaja al Brasil; vive un tiempo en Salvador Bahía, donde es atraído por las fiestas y celebraciones de los negros: el candomblé, baile que recoge milenarias tradiciones, y que como el vudú de Haití o la santería

cubana, conserva las creencias y cultos africanos, prohibidos por los colonizadores católicos, tanto españoles como portugueses. En Brasil descubre también el nacimiento de un importante teatro moderno brasileño. Conjuntos renovadores como el teatro *Oficina*, o el *Teatro Arena* de Sao Paulo, tienen su origen en los grupos experimentales de aquellos días. De esta experiencia, sumada a sus vivencias del Caribe, Buenaventura recogerá la lección de un teatro inspirado en historias, refranes, cuentos y anécdotas de carácter popular, así como en las coplas y cantos sin los cuales el teatro brasileño no tendría el mismo sabor, magia y viveza que caracteriza sus obras más importantes.

El recorrido por América del Sur conduce al viajero empedernido hacia la Argentina: Buenos Aires se le aparece como un descubrimiento revelador, no sólo por ser la más europea y desarrollada de las ciudades de Suramérica, de un carácter cosmopolita, con una activa vida artística y cultural, sino sobre todo por el hecho de que allí se desarrolla una intensa y renovadora experiencia de teatro moderno, cuya primera manifestación descubrió Buenaventura en la pieza de Arthur Miller montada por Petrone.

En Argentina escribirá sus primeras piezas teatrales. La obra titulada *El diablo llegó a la aldea*, que hoy se encuentra desaparecida, fue estrenada en Buenos Aires, en 1956. Por aquellos días también escribió *América*, *El Utopista* y la pantomima: *Tres romances viejos y un romance de negros*. En 1957 escribe su primer texto de aliento, una obra en cinco actos sobre *Cristóbal Colón*, incluida en este volumen.

Enrique Buenaventura regresa a Colombia poco tiempo después de crearse la *Escuela Departamental de Teatro de Cali*, de la cual nacerá el TEC, que en un comienzo se llamará *Teatro Experimental de Cali*.

La obra *Cristóbal Colón* asume una posición crítica frente al Descubridor. Desde el comienzo se aleja de la apología del héroe mesiánico conocido en los libros de historia del bachillerato, y trata de analizar las contradicciones, dilemas y astucias de

Colón. La pieza profundiza en la naturaleza humana del gran Almirante de la mar oceánica, como se le llamó más tarde, mostrando no sólo sus notables intuiciones y descubrimientos, su audacia y perseverancia en el empeño de sacar adelante sus grandes sueños, sino también sus mezquindades, trampas y debilidades, de tal modo que el personaje no resulte mitificado sino más bien entendido en forma plena como un hombre que se debate contra toda clase de dificultades en medio de unas determinadas circunstancias. También muestra con claridad todo lo que Colón les debe a los otros, a los navegantes, cartógrafos, físicos, astrónomos, viajeros y soñadores, que fueron configurando en forma colectiva las condiciones para que el descubrimiento del Nuevo Mundo fuera posible.

El tema de la historia de América será una constante en el teatro de Enrique Buenaventura, aunque, desde luego, no se trata de un teatro historicista que se limite a ilustrar las fuentes y documentos o a construir diálogos basados en las biografías y demás textos de historia. Los hechos de la historia son tomados como punto de partida y telón de fondo, para desarrollar una poética propia, un estilo de dramaturgia que deja entrever las influencias de los grandes clásicos, de Shakespeare o Lope de Vega, y de un modo más reciente, de Valle Inclán y Brecht.

Así, por ejemplo la obra *La trampa*, escrita en 1965 y estrenada en 1967 bajo la dirección de Santiago García, trata sobre una dictadura centroamericana. Buenaventura se inspiró para concebir las situaciones y personajes de su farsa en el dictador de Guatemala, Jorge Ubico (1878-1946), cuya personalidad resulta emblemática de otros mandatarios del mismo estilo.

En la historia de Guatemala, durante la primera mitad del siglo XX, Ubico contribuyó al derrocamiento del presidente constitucional Carlos Herrera, en el año de 1921, y fue designado ministro de Guerra, entre 1921 y 1923. Como candidato presidencial fue derrocado en 1922 y 1926, pero logró ser elegido para el período 1931-36. Su mandato fue ampliado hasta 1949, pero un

movimiento popular lo derrocó en 1944, por lo cual tuvo que asilarse en Estados Unidos y dos años más tarde murió en Nueva Orleans.

La pieza teatral de Enrique Buenaventura está muy lejos, sin embargo, de ser la biografía de Ubico, o una obra ilustrativa de la historia de Guatemala o Centroamérica. Se plantea, más bien, como un paradigma de las dictaduras en América Latina, tal como lo han hecho en el campo de la narrativa las novelas *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, o *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez.

En *La trampa*, el escenario está dividido en varios 'tablados' que representan los mundos del poder, en grande y en pequeño. Desde el universo delirante y ubuesco de los altos mandos (de ahí la idea de inspirarse en Ubico, pariente por desmesura y afinidad fonética con Ubu) hasta el mundo más reducido de una patrulla militar, las órdenes jerárquicas y las ambiciones de poder se sincronizan, ya que la una es reflejo de la otra. Sin embargo, en el momento en que hay un cambio radical en la cúpula superior, la arrogancia imitativa del oficial inferior cae en la trampa, en la medida en que trata de repetir en forma mecánica y de imitar lo que ya no existe y por lo tanto, sus órdenes y desplantes ya no representan al gobierno de turno, por lo cual todo lo que dice y hace termina por ser usado en su contra.

Esta reflexión sobre el poder, y sobre todo, sobre el abuso de autoridad, se proyecta sobre una amplia secuencia de obras de Enrique Buenaventura. En esta edición se incluye su adaptación libre del *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, cuya primera versión fue realizada en 1966 y presentada en la temporada nacional del TEC.

Alfred Jarry nació en Laval, Francia, en el año de 1873, y en octubre de 1888 entró al liceo de Rennes, donde conoció y padeció a un profesor que le sirvió de modelo para su grotesco personaje de Ubu: Monsieur Herbert, su abominable profesor de física, quien para Jarry representa *Todo lo grotesco que hay en el mundo*.

El 10 de diciembre de 1896 se presenta *Ubu Rey*, en el Théâtre de L'Oeuvre, bajo la dirección de Aurelien Lugné-Poe. En la función de estreno, antes de que Ubu pronunciara su escandaloso "¡Merdre!" (mierda), Jarry se dirigió a los espectadores diciendo:

En cuanto a la acción que va a comenzar, transcurre en Polonia, es decir, en ninguna parte.

Obsesionado por el nuevo prototipo de su invención, y que produjo un gran escándalo en su primera temporada frente al público parisino, Jarry continuó escribiendo nuevas comedias grotescas sobre otros momentos y tópicos de la vida de su disparatado personaje.

La presente adaptación libre reúne escenas de las cuatro obras escritas por Jarry sobre su personaje, como son: *Ubu Rey*, *Ubu encadenado*, *Ubu cornudo* y *Ubu en la colina*. En ella Buenaventura "armó" una nueva secuencia de acontecimientos, editando escenas y situaciones de las distintas piezas y dándoles un desarrollo y un estilo singular, con la intención manifiesta de destacar los elementos de sátira social y las relaciones con la época y el lugar en que esta versión fue realizada. El dramaturgo caleño trabajó de nuevo el texto, de tal modo que en cierta forma puede decirse que su autoría debe plantearse como Jarry-Buenaventura.

Al respecto de la obra de Jarry, Buenaventura escribió en el programa del estreno, en 1966:

Se ha dicho y repetido que Ubu es el origen de las grandes transformaciones producidas en el teatro contemporáneo. No sólo en el teatro. Los movimientos dadaísta, surrealista, futurista, etc., levantaron el estandarte de Ubu. En Ubu están en germen los planteamientos de Brecht, el grotesco desvertebrado de Ionesco, las tesis de Artaud, el simbolismo crudo y objetivo de Beckett y el fino y matemático 'grand guignol' de Dürrenmatt.

Cada una de estas tendencias desarrolla uno de los gérmenes esparcidos por Ubu a los cuatro vientos. Esparcidos con

torpeza de niño, y con la generosidad y la espontaneidad del bárbaro.

Brecht llevará hasta las últimas consecuencias esa mezcla feliz que vemos en Ubu de la crítica social más despiadada y de la más sustanciosa comicidad. Esa manera de desarrollar las relaciones sociales y dejar en su mecanismo escueto la maquinaria orgánica de la sociedad.

Las influencias de Ubu y el teatro del absurdo, así como la dramaturgia y la poética de Bertolt Brecht, van a influir de un modo contundente sobre la creación dramática de Buenaventura.

En primer lugar, vamos a referirnos a la obra *El Presidente*, que en un comienzo hizo parte del conjunto de piezas en un acto reunidas bajo el título general de *Los papeles del infierno*. En ella se percibe una síntesis de las dos influencias: la de Jarry y la de Brecht. En relación con Jarry, se reiteran el grotesco, el humor negro, la arbitrariedad y el absurdo del mundo ubuesco. Pero al mismo tiempo, la influencia brechtiana permite distanciar estos elementos y subrayar la crítica social, buscando la raíz de los conflictos enunciados. La trama de la pieza se desarrolla a partir de un equívoco esencial: se trata del presidente de una sociedad de delincuentes, por lo cual, la metonimia puede entenderse en su sentido paradójico. Puede ser la representación de la nación entera y al mismo tiempo, una fábula sobre la ilegitimidad del poder, en un sentido más literal y restringido.

Otra pieza que retoma el grotesco inspirado en Jarry, es la versión libre de la obra de Peter Weiss *Vida y muerte del fantoche lusitano*. La versión original de Weiss fue presentada por el Teatro Experimental de la Universidad de los Andes, dirigido por Ricardo Camacho, con el título de *El canto del fantoche lusitano*. Se trata de una pieza de teatro documento, género explorado por Weiss después de escribir su famoso *Marat/Sade*. La obra relata a grandes rasgos, la conquista de Angola por parte de los portugueses. Se trata de un género de carácter narrativo, que parte de los documentos, noticias, crónicas y textos históricos, hasta llegar a

concebir estructuras dramáticas abiertas. En ella se omiten los detalles psicológicos y la pintura de personajes individuales, para mostrar los acontecimientos -a la manera de los misterios medievales representados por artesanos-, de tal modo que se comprendan los procesos históricos y sociales sin identificaciones sentimentales o subjetivas. La versión de Buenaventura y el TEC, sin embargo, no elimina del todo ni la anécdota ni los personajes. Busca un punto de equilibrio, con el fin de matizar un género que de por sí podría resultar un tanto frío y escueto.

Enrique Buenaventura ensaya de nuevo el género del teatro documento, aunque en el caso que reseñamos cuenta la historia a partir de dos personajes reales, tomados de noticias de prensa sobre la guerra del Vietnam, en los años sesenta: El soldado norteamericano de origen checo Frank Kulak, y el guerrillero vietnamita Nguyen Van Troi. El título original de esta obra era: *Seis horas en la vida de Frank Kulak* (representada por el TEC en 1970).

Una terrible noticia de prensa inspiró la pieza de Buenaventura: el exinfante de marina Frank Kulak, oriundo de Chicago, de 30 años de edad, al regresar de Vietnam a su ciudad natal, puso una bomba en un almacén, porque allí había juguetes bélicos, y él quería "mostrar lo horrible que es la guerra". El antiguo mariner se defendió del ataque de la policía con un fusil, granadas y bombas de fabricación casera, como si aún se hallara en el frente. La batalla duró seis horas, después de las cuales el francotirador fue arrestado, y la policía respetó su vida, sobre todo por el hecho de haber sido veterano de guerra. Este acontecimiento tuvo lugar en el mes de abril de 1969.

La historia de Kulak se desarrolla en contrapunto con la del guerrillero vietnamita Van Troi. Las "vidas paralelas" de estos dos hombres se plantean como un recurso dramático, pues el caso de Van Troi sucedió cinco años antes. Su historia también fue tomada de los relatos de corresponsales de guerra, publicados en la prensa internacional, en un momento en el que en muchos