

Escenas de un Estado represor en el teatro de Enrique Buenaventura

CAROLINA RAMOS FERNÁNDEZ
Universidad de Sevilla



Sociedad y Discurso
Número 23: 126-147
Universidad de Aalborg
www.discurso.aau.dk
ISSN 1601-1686

Resumen Español: El dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura abordó la violencia que el Estado de su país ejercía contra la población civil. Especialmente relevantes fueron los trabajos incluidos en el recopilatorio *Los papeles del infierno*. Este libro está compuesto por una serie de piezas breves donde aborda: la violencia contra las mujeres, contra las personas de otras razas, las instituciones que ejecutan la violencia y el miedo. En este trabajo se abordan cuatro de ellas: *La Maestra*, *La tortura*, *La audiencia* y *La autopsia*.

Palabras Clave: Colombia, Enrique Buenaventura, teatro colombiano

Resumen Inglés: Enrique Buenaventura wrote on social violence in Colombia during the 1970's. Much of his work focused on forms of violence exerted from power. In this sense he highlighted his work *Los Papeles del Infierno*. In this research work deals with four of them: *La Maestra* (The teacher), *La tortura* (The torture), *La audiencia* (The audience) and *La autopsia* (The autopsy) for being the most representative of the violence from the power .

Key Words: Colombia, colombian theatre, Enrique Buenaventura.

En la historia del teatro colombiano del siglo XX la creación dramática colectiva marcó el desarrollo de sus propuestas escénicas. En este sentido fueron especialmente significativas las aportaciones de dos grupos, el Teatro Experimental de la ciudad de Cali y el Teatro de la Candelaria, cuya sede estaba localizada en la ciudad de Bogotá. Ambas iniciativas supusieron una ruptura con el teatro anterior, una apuesta por la formación de un nuevo público teatral, la búsqueda de nuevos escenarios -especialmente al aire libre y lejos de las salas convencionales-, el tratamiento de temas comprometidos y cotidianos, y la formación de los actores¹.

El dramaturgo Enrique Buenaventura (Santiago de Cali, 1925- *Ibidem*- 2003) fue un ensayista, pintor, poeta y dramaturgo colombiano que participó directamente de esta renovación escénica. Comenzó su actividad profesional como actor en diferentes compañías hispanoamericanas, especialmente en Argentina aunque previamente había trabajado como minero, periodista o cocinero. En el año 1955 fundó la Escuela Departamental de Teatro de su ciudad natal. Este proyecto, que posteriormente se denominó Teatro Experimental de Cali, se convirtió en uno de los ejes de creación más importantes de Colombia desde finales de los años sesenta hasta principios de los años noventa. En la actualidad, ya sin la dirección de su creador, sigue funcionando como escuela y compañía y sigue siendo un referente en la creación escénica del país.

Como dramaturgo, Enrique Buenaventura realizó una veintena de piezas que sometió a constante revisión influido por su labor como teórico y director teatral. En este sentido son especialmente interesantes las versiones de la obra *A la diestra de Dios Padre*, estrenada en la Escuela Departamental de Teatro de Cali en el año 1958 y actualizada en los años 1960, 1962, 1975 y 1984, aunque no fueron las únicas. Sus trabajos, especialmente comprometidos con la realidad colombiana, son imprescindibles para conocer el devenir del teatro colombiano. Tal y como señala Fernando González Cajiao:

¹ Aunque los historiadores del teatro hispanoamericano destacan estos dos núcleos creativos hay que tener en cuenta que hubo otros muchos contemporáneos que trabajaron en el mismo sentido. Fueron los casos de: Teatro Libre de Bogotá, Acto Latino, Teatro Taller de Colombia, Teatro El Local, Teatro El Alacrán, La Mama o Nuevo Teatro de Pantomima, entre otros muchos.

La obra de Enrique Buenaventura sigue siendo fundamental para conocer el proceso de la escena moderna en Colombia: la historia de este dramaturgo se confunde no solo con la evolución del TEC, sino con toda la reciente evolución del teatro colombiano, por lo menos durante dos décadas (González Cajiao, 1990: 40)

La violencia ejercida desde el poder fue uno de los temas más frecuentes en las creaciones teatrales de Enrique Buenaventura. El dramaturgo colombiano abordaba y denunciaba así las violaciones de los derechos humanos que se daban en su país, sobre todo a mediados de los años cuarenta y hasta principios de los años sesenta. Una etapa conocida por los historiadores como “La Violencia” en la que se desarrollaron enfrentamientos entre los seguidores del Partido Liberal y los del Partido conservador a raíz del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Un clima similar al de una guerra civil que acabó con la vida de más de doscientas mil personas y que provocó movimientos migratorios importantes en el interior del país.

En este contexto, muchos creadores colombianos de todas las artes tomaron partido denunciando diferentes situaciones de abusos sobre la población civil, desde el poder político o desde el económico. En el caso concreto del teatro destacaron Octavio Marulanda y su trabajo *Gritos bajo la tierra*; Nelly Vivas y su propuesta titulada *El ascensor*; *Los pasos del indio* de Manuel Zapata Olivella; o *Remington 22*, de Andrade Rivera, este último considerado precursor de la denominada “Literatura de la violencia”.

En este contexto, las propuestas de Enrique Buenaventura destacan por la claridad y sencillez con la que denuncia situaciones violentas. Una violencia que, como se comprobará posteriormente, en la mayoría de las ocasiones cometen quienes se encuentran en el poder. Así, como señala Nuria Bravo Realpe:

En *Los papeles del infierno*, la violencia es un recurso dramático que sirve para recrear angustias, estados anímicos, frustraciones y represiones que el ser humano experimenta en su vida; asimismo, es una forma de liberación de sus conflictos internos; además, sirve para estructurar diferentes niveles: en primer lugar es el tema que conecta los cinco episodios, en segundo lugar es el motor de la acción entre los personajes; en tercer término es un mecanismo empleado para crear el distanciamiento entre el público y el escenario, y, finalmente, es el elemento que revela la realidad y la apariencia (Bravo Realpe, 2000: 2)

En estas creaciones teatrales, las víctimas son las protagonistas de la mayor parte de las historias. Sus protagonistas son hombres y mujeres que padecen o han padecido alguna forma de abuso o de sometimiento que el poder justifica y ampara; personas que ven impotentes que sus voces son silenciadas por un discurso oficial que niega la existencia de los hechos. Esta

preferencia temática por la violencia institucional se desarrolla, especialmente aunque no de forma exclusiva, en la serie *Los papeles del Infierno* que el dramaturgo publica en forma de libro el año 1968². Se trata de un compendio de obras breves en las que, como señala Emilio Carballido, el autor compone un “*Álbum de imágenes atroces, que tiene el don de la variedad de tonos y tratamientos; y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias*” (Carballido, 1978: 11)

Estas escenas referidas por Carballido en la presentación de *Los Papeles del Infierno* se concretan, especialmente, en las piezas tituladas: *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia*, *La orgía* y *El menú*. Trabajos en los que Enrique Buenaventura plantea situaciones de extrema violencia que se insertan en la vida como elementos cotidianos del país. Términos de un conflicto que despiertan el comportamiento más salvaje del ser humano, dotando a sus representaciones de un carácter teórico próximo al existencialismo, al querer provocar la reflexión en torno a estas relaciones interpersonales³.

En este trabajo se han escogido las piezas directamente relacionadas con la violencia ejercida desde el poder. Esto es *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia* y *La audiencia*. En todas ellas se abordan las múltiples facetas en las que se presenta una Administración estatal violenta, que tiene como único objetivo el sometimiento de la población a la voluntad de quienes ocupan los altos cargos del Estado. Estas piezas se desarrollan, pues, en un espacio en el que el terror, la muerte, la tortura y las violaciones sexuales o de los derechos fundamentales del ser humano se suceden sin penalización alguna. Una opción en la que, el autor, siguiendo los postulados de Bertolt Brecht, transforma lo habitual, la tradición, el folclore tradicional en asunto dramático, en tema para fomentar la discusión social y en debate. Todo ello sin recurrir a la moraleja, a los presupuestos morales o a las exposiciones filosóficas.

2 Para el desarrollo de este trabajo se ha utilizado una publicación mexicana del año 1990 que contiene otras obras que no estaban recogidas en el compendio original.

3 Otras obras de Enrique Buenaventura con fuerte carga de Violencia son *Un Réquiem por el padre Las Casas* o *La denuncia*.

En este sentido, Enrique Buenaventura, pertenece a lo que Jorge Manuel Pardo denomina “teatro político”, un teatro comprometido que se empeña en desmitificar al poder cuestionando, además, el orden social existente⁴.

Hay que destacar, además, que estos textos de Enrique Buenaventura son especialmente atractivos para la labor de actores y actrices, pues les permiten poner a prueba sus dotes interpretativas con textos duros, enfrentamientos directos, que se desarrollan en situaciones que el público conoce, y sobre escenarios en los que la tramoya apenas queda representada por unos pocos elementos de *atrezzo* cargados de significación y algunas vagas referencias a la luz. En este sentido, el Teatro Experimental de Cali seguía desarrollando la labor iniciada por el dramaturgo Octavio Marlandá que en el año 1953 había fundado el grupo “Aristas del pueblo”, que había debutado en el Bosque municipal de Cali, ante cinco mil espectadores, reponiendo la obra *Las convulsiones* de Vargas Tejada, con actores no profesionales⁵.

Violencia contra las mujeres: *La maestra* y *La tortura*⁶

En las creaciones teatrales de Enrique Buenaventura las mujeres son personajes sufridores, cuerpos receptores de la violencia física, económica, moral y social; así como protagonistas del dolor.

El caso más extremo de este planteamiento es *La maestra*. En él la mirada del dramaturgo se detiene sobre la violencia contra las mujeres ejercida en el marco de un conflicto armado.

4 Este autor escribe el prólogo de la obra *Teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá, Tres Culturas Editores, 1985.

5 Este grupo fue el inicio de la labor dramática moderna en la ciudad de Cali y fue el origen del propio Teatro Experimental pues Aristas del pueblo se convirtió en el grupo oficial del Instituto Popular de Cultura de Cali, primer paso de la Escuela Departamental de Teatro que dirigió Enrique Buenaventura. La forma de abordar la puesta en escena y su trabajo dramático previo hizo que, posteriormente y como bien destacan los investigadores, de este movimiento surgieran los primeros actores profesionales del país.

6 En este capítulo se aplica la definición de violencia hacia mas mujeres que realiza la Organización Mundial de la Salud (OMS). Es decir: “todo acto de violencia de género que resulte, o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada”. Relacionado con lo anterior, además, y como una variante de la misma la OMS define la violencia de pareja como: “El comportamiento de la pareja o ex pareja que causa daño físico, sexual o psicológico, incluidas la agresión física, la coacción sexual, el maltrato psicológico y las conductas de control”, en <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/> Consulta: 15-4-2013.

Una realidad estudiada profusamente en los últimos años del siglo XX y que ya había llamado la atención del dramaturgo treinta años antes, sobre todo en su variante de agresión sexual.

En *La Maestra*, la protagonista es una mujer, maestra como señala el título, que se ha suicidado tras sufrir una agresión por parte de un grupo de soldados. Una violencia que supone un doble triunfo para sus agresores pues, de un lado consiguen sembrar el terror en la comunidad y, de otro, someter a una líder de la localidad.

La historia es sencilla y cruel al mismo tiempo: un grupo de hombres llega a una aldea para asesinar a quien ejerce las funciones de alcalde acusándole de liderar una extraña alianza contra el poder establecido, a pesar de que lo único que hizo fue fundar una aldea en unas tierras que no tenían dueño ni validez alguna. Asesinado este hombre en la tapia de su propia casa de un disparo en la cabeza, los soldados entran en la casa y violan a su hija: una joven profesora de la aldea⁷. Un acto del que la protagonista (la maestra) no logrará recuperarse decidiendo desde ese mismo instante su deseo de morir. Tal y como explica el personaje: “*Yo no quise comer. ¿Para qué comer? Ya no tenía sentido comer. Se come para vivir. Ya no tenía sentido vivir*” (Buenaventura, 1990: 17)

Quienes la rodean desean evitar su muerte porque entienden que sería un triunfo de los agresores, pero sus esfuerzos se basan en regalos y en recuerdos de la infancia, no en una terapia que ayude a superar el trauma o en una acción de defensa. Así, a *La Maestra* le ofrecen bananos manzanos, mazorcas asadas untadas en sal y manteca, agua de la vertiente servida en un vaso hecho con hoja de rascadera y caldo casero; humildes muestras de cariño con las que quieren ayudar a su recuperación física. Ofrecimientos que la protagonista desprecia provocando la desesperación de quienes la rodean. Las palabras de la vieja partera son muy significativas al respecto: “*LA VIEJA ASUNCIÓN. Ay, mujer. Ay, niña. Yo, que te traje a este mundo. Ay niña. ¿Por qué no recibió nada de mis manos? ¿por qué escupió el caldo que le di? ¿Por qué mis manos, que curaron a tantos, no pudieron curar sus carnes heridas? Mientras estuvieron aquí los asesinos...*” (Buenaventura, 1990: 17)

⁷ Como numerosos trabajos realizados por diferentes organizaciones internacionales han señalado en los últimos años, la violencia sexual es una de las prácticas habituales en los conflictos armados de todo el mundo. Especialmente interesante es el realizado por la asociación Mujeres en zonas de conflicto, de la ciudad colombiana de Córdoba. Está disponible en la Red Internet: <http://mzc.org.es/documentos/diagnostico%20colombia%20DEFINITIVO%20SEP12.pdf> Consulta: 25-5-2013.

Para armar esta historia, Buenaventura dibuja siete personajes: la maestra (profesora de la aldea); una comitiva de aldeanos que transportan su cadáver durante el entierro (Juana Pasambú; Pedro Pasambú, Tobías, *el tuerto* y la vieja Asunción), un sargento y el padre de la maestra (que recibe el nombre de “el viejo”, en el reparto de la obra). Reparto que, según avanza la historia, adquiere otra dimensión derivada de los lazos familiares que guardan con la fallecida. Así, Juana y Pedro son, respectivamente, tía y tío de la víctima, Asunción, la partera que la vio nacer y el viejo, su padre. Un elemento que acerca al lector a la vida aldeana, del ámbito rural, donde todos participan de cuanto sucede en su entorno.

Hay que señalar que los personajes villanos aparecen con nombres y apellidos, una estrategia con la que el autor combate el anonimato de las comunicaciones que desde los medios de comunicación se realizan en torno a los actos violentos. Solo la maestra y el sargento carecen de referencia concreta y son identificados por sus profesiones, pues es la información que debe primar para el espectador dado que con ello se ofrece además una lectura social, de elementos antagónicos. En este caso, de educación frente a la violencia (Prado, 1985: p. 11)⁸.

Enrique Buenaventura centra su mirada en los espacios rurales. Esta selección no es gratuita, pues en tiempos de “La violencia” la población rural, generalmente india, sufrió en mayor medida las represiones de grupos militares o paramilitares. Muestra de ello fueron episodios históricos como el asesinato de Jacobo Prías, Jefe del Movimiento Agrario Comunista, el 11 de enero de 1960; el fracaso de primera ofensiva del ejército contra el movimiento campesino de Marquetalia en el año 1962, o la masacre a 16 campesinos que se desarrolló en el Cañón de la Troja, en la zona de Natagaima en el año 1963, que bien pudieron inspirar la escritura de esta pieza dramática⁹.

8 Tal y como señala Jorge Manuel Pardo, no hay que olvidar que el teatro colombiano de los años sesenta y setenta provenía de los ambientes universitarios. “El teatro universitario, tan lleno de defectos como de virtudes, funcionó como un catalizador que expandiendo el teatro, en improvisados tinglados, por aldeas y ciudades de nuestra geografía, posibilitó la conformación de un público y contribuyó a la formación de muchos actores y aun directores del llamado nuevo teatro colombiano”, p. 11. *Teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá, Tres Culturas Editores, 1985.

9 Jacobo Prías Alape fue un guerrillero de las comunidades indígenas de Natagaima, cuyo asesinato por parte del Gobierno originó, según los historiadores, la resistencia armada que encabeza Manuel Marulanda. Un momento de inflexión en los enfrentamientos guerrilleros con el poder establecido según destacan diferentes trabajos de investigación en torno a las FARC: “A partir de este momento, se intensificaron los hostigamientos contra la población campesina por parte de grupos armados irregulares, promovidos por el ejército y guiados por antiguos guerrilleros liberales. Esta situación condujo al incremento de la violencia en esta región y a la adopción por parte de los campesinos de medidas de seguridad y defensa militar, de tal modo que en los años siguientes se

Es por tanto el ámbito rural uno de los espacios más recorridos para al puesta en escena de argumentos de la “literatura política”. Como explica Jorge Manuel Pardo:

Aunque el país se ha urbanizado aceleradamente, la mayoría de las piezas teatrales continúan aludiendo o recreando temáticas rurales. La ruralidad presente en las luchas indígenas, la insurrección comunera, la violencia de los años cincuenta, llevada a la escena con intenciones aleccionadoras, se actualiza en los setenta, por un crecimiento inusitado de las luchas campesinas, expresadas en las continuas invasiones o recuperaciones de tierras (Prado, 1985: p. 12)

En este caso concreto, el dramaturgo se refiere a una aldea que se llama Esperanza y que existe gracias a la repoblación de varias zonas de la selva. Una población humilde e inhóspita que la maestra describe en su primer parlamento:

LA MAESTRA

Nací aquí, en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano. Cuando vienen las lluvias uno pierde las alpargatas en el barro y los caballos y las mulas se embarran las barrigas, las enjalmas y hasta las caras y los sombreros de los jinetes son salpicados por el barro. Cuando llegan los meses de sol, el polvo rojo cubre todo el pueblo. Las alpargatas suben llenas de polvo rojo y los pies y las piernas y las patas de los caballos y las crines y las enjalmas y las caras sudorosas y los sombreros, todo se impregna de polvo rojo. Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos (Buenaventura, 1990: 16).

La pieza contiene gran realismo por la veracidad con que se suceden los hechos sobre el escenario; acontecimientos que narra la propia maestra, en primera persona, aunque sin interactuar con quienes le rodean. Una opción que da una dimensión cercana al documental o a la crónica periodística. Una de las escenas más llamativa de este planteamiento es que corresponde al interrogatorio del padre de la maestra. El cuadro tiene la siguiente composición física: un campesino viejo permanece en escena arrodillado y con las manos atadas a la espalda. Frente a él se encuentra un sargento de policía que permanece de pie:

presentaron algunos enfrentamientos armados en las poblaciones de Gaitania y Planadas”, en: “Las FARC-EP: 30 años de lucha por la paz, democracia y soberanía”, *Venezuela Analítica*, 1994, <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/farc/30.asp> Consulta: 1-9-2013.

SARGENTO (mirando una lista¹⁰)

¿Vos respondés al nombre de Peregrino Pasambú?

EL VIEJO asiente.

Entonces vos sos el jefe político aquí.

EL VIEJO niega.

LA MAESTRA

Mi padre había sido dos veces corregidor. Pero entendía tan poco de política, que no se había dado cuenta de que la situación había cambiado.

SARGENTO

Con la política conseguiste esta tierra. ¿Cierto?

LA MAESTRA

No era cierto. Mi padre fue fundador del pueblo. Y como fundador le correspondió su casa a la orilla del camino y su finca. Él le puso nombre al pueblo. Lo llamó “Esperanza”.

SARGENTO

¿No hablás, no decís nada?

LA MAESTRA

Mi padre hablaba muy poco. Casi nada.

SARGENTO.

Mal repartida está esta tierra. Se va a repartir de nuevo. Va a tener dueños legítimos, con títulos y todo.

(Buenaventura, 1990: 18 y 19)

El planteamiento, como sucede en muchos de los trabajos de este dramaturgo colombiano, cuenta con una fuerte influencia brechtiana también en su puesta en escena. Así, todos los hechos se desarrollan en el mismo espacio, de forma consecutiva, reconstruyendo acontecimientos sin importar la sucesión cronológica. Y todo aconteciendo ante la impávida

10 Esa lista contiene los nombres de todos los caciques y gamonales del gobierno anterior, según cuenta el Sargento. Una serie de personas que, según afirma, deben desaparecer para que puedan celebrarse las elecciones en Colombia. En este sentido hay que destacar que los caciques eran las personas que representaban a las autoridades políticas indígenas.

mirada de la maestra, que permanece sentada sobre un banco¹¹. Esto hace que, incluso cuando solamente se hace una lectura de la propuesta, el texto cobre una mayor importancia.

Pero a Buenaventura no solo le importa la mujer como campo de batalla en un conflicto armado, como herramienta de humillación, también le interesa como sujeto del sufrimiento en el seno del propio poder establecido. Este es el planteamiento que le lleva a escribir la pieza *La tortura*.

El argumento de *La Tortura* gira en torno a un verdugo, Juan, que se encuentra desesperado porque no consigue que confiese una persona a la que está torturando. Absorto por esta situación y dispuesto a comprobar que sus dotes como profesional del interrogatorio no han mermado, decide aplicarlas con su mujer al llegar a casa tras su jornada laboral. Y aquí es donde arranca la pieza: con un despliegue de preguntas de Juan acosando a su mujer. Al principio la mujer esquiva las preguntas con normalidad -lo que indica que se trata de una situación que vive con frecuencia- pero su actitud cambia cuando el verdugo le habla de cómo no consigue que una persona que tienen en comisaría confiese el delito del que le acusan. Este dato hace que la mujer reaccione como antagonista, que cambie bruscamente su discurso inicial endureciendo el tono de sus palabras. Por el contexto sabremos que esto se debe a que es la primera vez que Juan habla a su mujer de forma clara sobre el trabajo que realiza en la policía.

A partir de este momento la mujer se niega a escuchar porque, según confiesa, no aprueba su labor y afirma que se siente estafada porque le engañó antes de casarse. Reproches que enfurecen al marido que la apuñala y le saca los ojos volviendo al discurso de interrogatorio inicial, acusándole ya de infidelidad.

En esta pieza, como en casi todas las que componen *Los papeles del infierno*, las referencias a la escenografía son mínimas. En este caso se concretan en una frase: “*Alcoba-comedor con una puerta al fondo*”. Siete palabras con las que se subraya el espacio doméstico y la ausencia de posibles testigos.

11 El propio autor señala en la primera acotación del texto: “En primer plano una mujer joven, sentada en un banco. Detrás de ella o a un lado van ocurriendo algunas escenas. No debe haber ninguna relación directa entre ella y los personajes de esas escenas. Ella no los ve y ellos no la ven”, Buenaventura, Enrique: *Los papeles del Infierno*, p. 16.

La Tortura es una de las más breves, pero también una de las más intensas de las que componen *Los Papeles del Infierno*. La progresión de la acción dramática es muy rápida y se apoya en todas y cada una de las palabras y de las acciones que el dramaturgo asigna al matrimonio. Expresiones breves que se suceden como si fueran dos soliloquios de una misma situación sin que el otro personaje reaccione a lo que se está diciendo durante buena parte de la pieza. Una mecánica que se rompe en el preciso instante en que aparece las “palabras detonantes” de la violencia física. Palabras que se refieren a una tercera persona (el jefe de Juan) pero que el propio marido interpreta como un ataque personal gracias a la incomunicación que existe en el matrimonio y que se refleja de manera magistral en el siguiente fragmento:

EL VERDUGO

Me tocó un tipo duro. Un tipo más duro que un riel. ¡Esto es un cuero!

LA MUJER

Si fuera para tener celos, debería tenerlos yo y no tú. Me han contado tus historias. Las de antes y las de ahora.

EL VERDUGO

¿Por qué no confiesa? ¿Qué es lo que quieren? Los tenemos cercados, los conocemos a todos.

LA MUJER

No hagas ese ruido con el cuchillo, me destempla los dientes.

EL VERDUGO

Les hicimos el tratamiento de las uñas.

LA MUJER

Aunque diga que te va a aumentar el sueldo, no me gusta.

EL VERDUGO

Y no hacía más que mirarnos. Nos miraba con ojos de vaca degollada. Todo ojos.

LA MUJER

Siento mucho no poderte ayudar en eso. Pero no me gusta.

EL VERDUGO

Todo ojos. Los ojos llenaban el cuarto. Le pusimos fuego en los pies. Le agarró un temblor. Siempre hablan. ¡Y nada... nada... nada! ¡Ni una palabra, ni una maldita palabra! (Buenaventura, 1990: 24)

Para desarrollar *La Tortura*, Buenaventura pone en escena a cinco personajes. El matrimonio ya referido (en el reparto aparecen referidos como *el verdugo y la mujer*); y tres detectives, personajes anónimos, pertenecientes a las fuerzas del orden, que reescriben los hechos una vez se ha cometido el crimen. Un trío de mentirosos que encubren a su compañero verdugo haciendo que el desenlace aparezca como la conclusión natural a la que debía llegar la situación ante una infidelidad. Tal y como señalan dos de ellos poco antes de concluir la pieza:

DETECTIVE UNO.

¿Quién es el defensor?

DETECTIVE DOS

El coronel Pérez.

DETECTIVE UNO.

Lo sacaré libre. Hará un formidable discurso sobre la infidelidad femenina, (Buenaventura, 1990: 27)

De esta manera, Enrique Buenaventura denuncia la situación de violencia doméstica que sufren las mujeres que comparten el espacio privado o familiar con los verdugos. Una violencia silenciada por el poder cuando quienes la ejercen son sus acólitos y que el propio sistema legislativo certifica con alegaciones falsas. Algo que incluso sucede cuando se trata de justificar el ensañamiento de algunas acciones. En este caso, el hecho de haberle sacado los ojos a alguien. Y es que, como bien señala Amnistía Internacional en uno de sus muchos informes sobre la violencia contra las mujeres:

Los obstáculos para la justicia abarcan la histórica inexistencia de voluntad política para combatir la impunidad, unas medidas de protección ineficaces para testigos y sobrevivientes, una formación precaria en cuestiones de género para los funcionarios judiciales, y la no tipificación en la legislación nacional de la violación como crimen de derecho internacional. (Amnistía Internacional, 2023: p. 1)

Representaciones de los poderes democráticos

La creación de discursos que justifiquen las represalias del poder respecto a la población civil es el eje de la pieza *La audiencia*. Un trabajo en el que Enrique Buenaventura denuncia los entresijos de un estamento judicial corrupto, sometido a la voluntad política y a los deseos del poder militar y, sobre todo, la incompetencia de quienes lo ejercen.

Con esta premisa, *La Audiencia* cuenta la antesala de un juicio. Una preparación en la que abogado, juez, secretario y fiscal ensayan el desarrollo de un juicio a una persona acusada de sedición con falsos testimonios. Para hacerlo de forma anónima, sin que nadie pueda reconocerlos -pues también participan funcionarios en esta farsa- durante el ensayo de la vista todos permanecen encapuchados. Con este particular vestuario, los integrantes de tan particular reparto ensayan y discuten la estrategia que debe seguir la acusación y la defensa para que, al final, el acusado aparezca como culpable ante la opinión pública. Un hecho que les lleva su tiempo pues, como destaca el Encapuchado primero (el juez) “*Inventar un culpable es fácil en las novelas policiales, en la realidad es muy difícil*” (Buenaventura, 1990: 45).

Esta farsa tiene, como objetivo final -compartido con otras piezas que ya se han tratado en este trabajo como *La Maestra*- convocar elecciones para avalar cuantas decisiones se lleven a cabo desde el poder ejecutivo.

Los diferentes puntos de vista sobre el planteamiento del caso entre los personajes, la negativa del acusado de firmar una falsa confesión, el aspecto que presenta el acusado tras la paliza que le han dado los militares, y la incertidumbre ante la resolución óptima del mismo para el poder judicial así como para la carrera profesional de juez y fiscal provocarán la suspensión del juicio. Eso sí, volviendo a mentir sobre la causa del aplazamiento: “SECRETARIO (*al público*): *Señores se suspende la audiencia, por causa del estado de salud del acusado*” (Buenaventura, 1990: 45)

Un estado de salud que ha empeorado por un incidente acontecido entre el encapuchado y el juez. Un juego de movimientos que hace perder los papeles al juez y que el autor describe con las siguientes palabras:

El ACUSADO levanta lentamente la cabeza. Mira al ENCAPUCHADO PRIMERO un instante. Se incorpora a medias y, dejándose caer sobre él, arrastra, en su caída, la capucha y el JUEZ se levanta como si estuviera desnudo. Trata de arrancar la capucha de las manos del ACUSADO, que se aferra a ella. Por un instante nadie sabe qué hacer; luego ENCAPUCHADO SEXTO y SÉPTIMO avanzan, arrancan la capucha al JUEZ, y éste se la pone. (Buenaventura, 1990: 62 y 63)

En este juego de teatro dentro del teatro, el dramaturgo denuncia el empleo de falsos testigos (hablan de una mujer relacionada sentimentalmente con el acusado que está dispuesta a hacer cualquier cosa para vengarse de este hombre) y la forma en que se manipulan pruebas periciales (algunos personajes se van a hacer pasar por doctores para aportar informes que inculpen al acusado). Todo ello, como destaca señala el ENCAPUCHADO TERCERO porque. *“No quieren fabricar otro héroe. Hay demasiados. Quieren convertirlo en delincuente común y mandarlo a colonias. Quieren desacreditarlo”* (Buenaventura, 1990: 46)

Para desarrollar la trama, Buenaventura pone en escena a trece personajes. La mayor parte de ellos permanecen sin identificar, aunque por la trama sabemos que se trata de militares o funcionarios. Solo en el caso del juez, el secretario, el fiscal y el acusado las identificaciones se realizan desde la primera página del texto.

El acusado es, a diferencia de otros textos, un personaje popular relacionado con la política del momento. Así, los personajes hacen constantes referencias al impacto mediático del caso y la esperanza que juez y fiscal tienen en su buena resolución para poder dar el salto a la Cámara de Representantes donde, afirman, ocuparían el puesto del acusado. Precisamente en este último hecho provoca la aparición de un conflicto secundario entre juez y fiscal, que rivalizan en protagonismo. Así, mientras la defensa asume su papel y se somete a la voluntad del juez, el fiscal aporta testigos falsos que den mayor trascendencia a su labor. Así, los personajes comentan lo siguiente:

ENCAPUCHADO TERCERO.

No podemos correr un riesgo con la fiscalía, Doctor. Por bien hecho que esté el expediente, si las bases de apoyo empiezan a conmovearse, mi sólido edificio se viene abajo.

ENCAPUCHADO CUARTO (al ACUSADO)

La defensa alegrará ira e intenso dolor producido por injusta provocación y le darán atenuantes. Su caso es simple. No se va a interrumpir su carrera política.

ENCAPUCHADO QUINTO

Al contrario, va a continuar con más éxito. El caso, tal como lo llevamos, le dará publicidad.

(Buenaventura, 1990: 48)

Pero las estrategias de una y otra parte están muy igualadas de manera que el conflicto estalla entre ambos:

JUEZ

¡Señor Fiscal! ¡Si usted altera el plan establecido para sus fines personales y electoreros, yo denuncio su conducta ante quienes me han encomendado, como Juez, este caso!

FISCAL

¡Y yo denuncio ante el señor Comandante del Servicio de Inteligencia Militar, con quien he consultado el plan mío, el hecho de que no fui consultado para esta vil e indigna patraña! (Buenaventura, 1990: 48)

En esta ocasión, el dramaturgo adopta un discurso propio de la farsa, de los tipos de la *Commedia dell'arte* y de los títeres de la cachiporra. Así, los personajes más letrados suelen decir frases incoherentes o reproducir citas de forma equivocada. Es el caso del juez (identificado en el texto como Encapuchado Tercero) afirma en uno de sus primeros parlamentos: “ENCAPUCHADO TERCERO. *Lo más serio que hay es la muerte. No sé quién dijo... Creo que fue Giordano Bruno¹²: defiende mis opiniones hasta la horca... ¡exclusive!*” (Buenaventura, 1990: 42)

Relacionado también con el dibujo de los personajes hay que señalar al secretario quien parece no enterarse de que los disfraces son una estrategia para dificultar la identificación de quienes se esconden bajo las capuchas, y se dedica a nombrar al juez por su nombre repetidamente¹³.

También se descubren a través del lenguaje los militares que reprochan a los miembros del sistema legislativo sus altas retribuciones por representar farsas ante la opinión pública y protagonizan un enfrentamiento con los representantes del Poder Judicial en la que se pone de manifiesto el difícil equilibrio que existe entre ambos estamentos:

12 Giordano Bruno fue un poeta, astrónomo y filósofo italiano de finales del siglo XVI. Está considerado uno de los primeros panteístas de la historia. Fue declarado hereje por el papa Clemente VIII quien lo acusó, entre otras cosas, de negar el pecado original, la divinidad especial de Cristo y dudar de su presencia en la eucaristía. <http://almaak.tripod.com/biografias/bruno.htm> Consulta: 29-5-2013.

13 Lo llama doctor y su señoría en la mayoría de sus parlamentos.

ENCAPUCHADO TERCERO (juez)

Se nos exige demasiado y se nos respeta muy poco.

ENCAPUCHADO SEXTO

Pero se les paga bien. ¿cuánto ganan ustedes? ¡Ganan más que nosotros!

ENCAPUCHADO SÉPTIMO

Mucho más.

ENCAPUCHADO SEXTO

Y les pagan justamente para que hagan estas comedias. ¡Dinero perdido! ¡Dinero despilarrado!

(Buenaventura, 1990: 52)

Y el encapuchado sexto añade poco después: “Un Estado que se respete debe prescindir de ustedes. ¿Para qué mierda sirven estas comedias? ¡Para defender la vida de estos delincuentes y permitir que conspiren contra el Estado”(Buenaventura, 1990: 53)

Como es habitual en los planteamientos escénicos de este dramaturgo, las referencias escenográficas son mínimas. En este caso se centran en el orden en que se distribuyen los personajes y en una silla -donde permanece sentado el acusado.

El miedo como estrategia de control

Un elemento fundamental en *Los papeles del Infierno* es el miedo. Un sentimiento que se trata en su significado más básico; esto es, como una perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario¹⁴.

En este sentido, el miedo embarga a quienes residen en la aldea donde sucede *La Maestra*, que les silencia y que les impide actuar. Un miedo que se materializa en los militares, en redoble de tambores, en disparos, elementos que alteran la vida de quienes residen en este espacio selvático. Tal y como señala la protagonista:

14 Así aparece referido en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. <http://lema.rae.es/drae/> Consulta: 1-5-2013.

LA MAESTRA

Tienen miedo. Desde hace tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido sobre él como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y las gentes se las tragan. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros (Buenaventura, 1990: 18)

Enrique Buenaventura presta también especial atención a las diferentes estrategias propagandística y manipuladoras del poder sobre la ciudadanía. Ante ellas el dramaturgo se revela, cuestionando -en los parlamentos de sus personajes- su eficacia. Es el caso de la educación en la pieza *La Maestra*:

LA MAESTRA

Enseñaba a leer y escribir y enseñaba el catecismo y el amor a la patria y a la bandera. Cuando me negué a comer y a beber, pensé en los niños. Eran pocos, es cierto, pero ¿quién les iba a enseñar? También pensé: ¿Para qué han de aprender a leer y escribir? Ya no tenía sentido leer y escribir. ¿Para qué han de aprender el catecismo? ¿Para qué han de aprender el amor a la patria y a la bandera? Ya no tiene sentido la patria, ni la bandera. Fue mal pensado, tal vez, pero eso fue lo que pensé (Buenaventura, 1990: 19)

El miedo también está presente en la protagonista de *La Tortura*. En esta ocasión es miedo a decir lo que se piensa, a rebelarse ante la mentira, el insulto, la desconfianza y el control económico del hombre sobre la mujer. Un miedo latente al principio de la pieza y que se hace patente a medida que la acción dramática avanza. Sobre todo porque el marido no solo la acusa de ejercer la “putería” sino que mientras lo dice sostiene un cuchillo en sus manos. Arma con la que la mata y le arranca los ojos al tiempo que pide que confiese una infidelidad inexistente.

Pero la pieza en la que se denuncia con más fuerza este miedo como medio de control administrativo es *La Autopsia*. En este trabajo, Buenaventura fija su mirada en la represión de quienes, sin participar de ideología política alguna, deben adaptarse a los designios de uno y otro bando para encontrar tranquilidad en su vida diaria.

En esta ocasión, el argumento trata sobre la situación a la que se enfrenta un matrimonio en la que encomiendan al marido hacer la autopsia al cuerpo de su hijo asesinado a manos del ejército. Y no solo eso, pues también debe redactar un informe donde se exculpe a las fuerzas de seguridad de cualquier responsabilidad por su muerte. Una situación de máxima crueldad, que pondrá a prueba su fidelidad al poder, y de la que se salvará *in extremis* cuando una

llamada de teléfono le comunique que su ayudante hará la autopsia en esta ocasión y que, dado el parentesco con la víctima, le dan tres días de licencia.

El tema planteado en *La Autopsia*, a medio camino entre lo privado y lo público, provoca un conflicto interior en cada uno de los personajes, pero también entre ambos personajes, pues no se atreven a tomar una decisión en ningún sentido. Son conscientes de su obligación ciudadana, del riesgo que corrió su hijo al tomar partido político, pero también son padres y quieren ser libres para sentir su dolor y llorar o reclamar justicia. Sin embargo, no pueden hacerlo. No, al menos, como ellos quisieran pues, como bien señalan en algunos parlamentos: quienes les rodean podrían dar parte a las fuerzas del orden.

La búsqueda de la solución a este conflicto familiar pone al descubierto, además, un problema generacional, educativo, de concepto de organización social y del Estado. Una realidad que se materializa en el personaje “El doctor” cuando adquiere su rol de padre conservador. Se trata de un personaje que antepone su rol social al personal; cuyo comportamiento es el resultado de una violencia estatal y organizada que siembra el terror en quienes convergen con las ideas revolucionarias; convirtiéndolos en fieles defensores de sus preceptos. Con este punto de partida, el dramaturgo colombiano hace que el personaje explique que el problema es ideológico, educativo y religioso. De ahí que este personaje afirme que su participación en la educación de su hijo se desarrolló en torno a la fe en Dios, los principios morales y la decencia. Afirmando que la “perdición” de su hijo comenzó: “*Una vez perdida la fe, somos presa fácil de las ideas más diabólicas*”(Buenaventura, 1990: 31)

La mujer, por su parte, sigue la tónica de sumisión a la voluntad del marido, llegando a soportar que le señale como culpable del final trágico de su vástago. Una acusación, sin embargo, que no es tan abierta como en el caso de *La Tortura*, aunque sí podría calificarse como una variante de violencia psicológica.

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.

LA MUJER

Se me pasó. Te lo pongo en un instante (Buenaventura, 1990: 32)

La puesta en escena del conflicto propuesta por Buenaventura es, de nuevo, muy austera. Su única localización se define en los siguientes términos: “Un consultorio médico” (Buenaventura, 1990: 30)

La fuerza del texto se basa en unos diálogos concisos que encierran una fuerte carga emocional. Frases cortas y directas, acotaciones en las que se señala el ahogamiento de algunas palabras entre sollozos o la duda que aparece en los personajes ante la realización de algunas acciones. Todas estas aclaraciones del autor, nada frecuentes en otros trabajos del mismo tema, subrayan la inestabilidad emocional de los personajes ante una situación que los coloca en el punto de mira de quienes ejercen el poder. Una prueba que les incomoda, que los enfrenta a sí mismos y de la que salen airosos gracias a una especie de Síndrome de Estocolmo que les lleva a justificar toda acción sobrevenida. Una situación cercana a una postura religiosa radical y a la falta de libre albedrío que aceptan con normalidad por miedo.

Un teatro de los derechos humanos

Con todo esto, Enrique Buenaventura desarrolla en *Los Papeles del Infierno* su propio método teatral. Un sistema en el que, como destaca Versenyi, “*Intenta evitar la imposición al público de un punto de vista particular*”(Versenyi, 1993: 241). Curiosamente, evitando que al hablar de un Estado represor sus postulados sean tan unidireccionales como los de éste.

Se trata, pues, de un teatro en el que la voluntad colectiva, la voluntad del pueblo se magnifica frente al poder establecido, generalmente ejercido de forma unipersonal y con el sometimiento por decreto. Una lectura sobre la realidad que se podría resumir en el binomio ser humano-sociedad. Una apuesta en la que también se encontraban autores como el alemán Peter Wais y su teatro documental o el brasileño Augusto Boal y el teatro del Oprimido.

En este sentido, pues, el trabajo de Enrique Buenaventura supone la creación de un teatro de denuncia, de un teatro que ha venido a denominarse político pero que va más allá de este ámbito para centrarse en un discurso en el que el tema era único y universal: los derechos humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1992). Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Madrid: Espasa Calpe.
- AA. VV (1994). Las FARC-EP: 30 años de lucha por la paz, democracia y soberanía. En Venezuela Analítica, <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/farc/30.asp> Consulta: 1 septiembre 2013.
- AA. VV (2013). Los movimientos de mujeres y paz en Colombia. Desde los años noventa hasta hoy. En Diagnóstico Mujer, paz y seguridad, <http://mzc.org.es/documentos/diagnostico%20colombia%20DEFINITIVO%20SEP12.pdf>
- AA. VV (1992). Teatro colombiano contemporáneo. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- AA. VV. (1985). Teatro colombiano contemporáneo. Bogotá: Tres Culturas Editores.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL: Violencia sexual contra mujeres dentro del conflicto armado, <http://www.es.amnesty.org/paises/colombia/violencia-sexual-contra-mujeres-dentro-del-conflicto-armado/> Consulta: 5-5-2013.
- BRAVO REALPE, Nuria: La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura, <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/10345/9546> Consulta: 1-5-2013.
- BUENAVENTURA, Enrique (1990). Los papeles del Infierno y otros textos. México: Siglo XXI.
- BUITRAGO, Fanny (1987). A la diestra y a la siniestra. En Revista Latin American Theatre Review, 77-80.
- DE LA FUENTE, Ricardo y Amezúa, Julia (2002). Diccionario del Teatro Iberoamericano, Salamanca: Ediciones Almar.

- GARCÍA, Laura: *Entrevista a Enrique Buenaventura*, Escritores Colombianos, <http://www.youtube.com/watch?v=DscMIIYshd0>, Consulta: 5-5-2013.
- MONTILLA, Claudia. (2004). Del Teatro experimental a la nuevo teatro, 1959-1975. En *Revista de Estudios Sociales* 17, 86-97.
- PIZARRO LEONGÓMEZ, Eduardo (2013). Los orígenes del movimiento armado comunista en Colombia (1949-1966). En *Los orígenes del movimiento armado comunista*, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/analisispolitico/ap7.pdf>
Consulta: 3- 3- 2013.
- RAMOS FERNÁNDEZ, Carolina (2009): El conflicto colombiano sobre las tablas: *La Autopsia* de Enrique Buenaventura. En *Iberoamérica Global*, Vol. 2, n 3, 58-68.
- VERSÉNYI, Adam (1993). *El teatro en América Latina*, Cambridge University Press.

NOTA DE LA AUTORA

Actriz y periodista, Carolina Ramos Fernández lleva años investigando el hecho teatral en España y en América Latina. Especialmente relevantes son sus trabajos sobre los teatros español, cubano y colombiano del siglo XX, sobre los que ha publicado numerosos trabajos en España, Venezuela o Israel.