

LA TEORIA TEATRAL DE E. BUENAVENTURA: EL PROBLEMA DEL COLONIALISMO CULTURAL

MAIDA WATSON

En Colombia el movimiento teatral ha llegado a tener dimensiones nacionales sólo en los últimos 15 años. Clave fundamental para entender este desarrollo es el análisis de la teoría teatral de Enrique Buenaventura, fundador de la Escuela de Teatro de Cali, director de teatro, dramaturgo y artista dedicado a cambiar la estructura social de su pueblo. Tanto críticos colombianos como extranjeros han subrayado el papel decisivo que ha jugado Buenaventura en la creación de un teatro nacional. Carlos José Reyes, colombiano, comenta: "la importancia que Enrique Buenaventura había realizado desde los años 50 hasta nuestros días, es su profunda labor de formación de actores, directores y autores."¹ Willis Knapp Jones y Frank Dauster, estadounidenses, también indican la importante labor de Buenaventura en la historia teatral de su país.²

Base fundamental del concepto de teatro de Buenaventura es su función social. La obra teatral debe servir como modo de confrontar al público para que se despierte de su indiferencia y tome parte en la lucha revolucionaria. Para llevar a cabo este propósito, Buenaventura adopta como base la ideología Brechtiana³, pero la cambia conforme a la realidad colombiana y a sus propios principios teóricos. Puntos principales de la estética de Buenaventura son: su preocupación por el problema de la dependencia cultural o colonialismo cultural, la obra teatral como montaje más que literatura, y una completa radicalización de la relación actor-director-dramaturgo que culmina en sus escritos sobre la creación colectiva. Estos conceptos se desarrollan en Buenaventura a través de dos momentos importantes en su carrera: su estadía en París de 1960 a 1962 y su ruptura con el gobierno colombiano, que se inicia con la presentación de su obra *La Trampa* en 1966,

¹ CARLOS JOSE REYES, *Colombia: Métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema*, *Conjunto* no. 20 (abril-junio 1974), p. 24.

² WILLIS KNAPP JONES, *Behind Spanish American Footlights* (Austin, University of Texas Press, 1966), pp. 335-36; FRANK U. DAUSTER, *Historia del teatro hispanoamericano, Siglo XIX y XX* (México, Ediciones de Andrea, 1966), p. 106.

³ El propio BUENAVENTURA explica la relación entre su obra y la de Brecht, "Para concluir digamos que no hay nada de común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades se traducen en ingenuidad y pobreza de medios." GILBERTO MARTINES, "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht," *Conjunto* no. 20 (abril-junio 1974), p. 111.

y que culmina al ser despedido de su puesto de director del Teatro Escuela de Calí en 1969. La primera fecha marca su contacto inicial con la teoría teatral de Brecht, la segunda indicia el desarrollo de una enorme radicalización en su teatro, tanto en la temática como en la técnica creativa.

En la obra del dramaturgo la preocupación por la dependencia cultural se manifiesta a través de personajes que funcionan a la vez como víctima y verdugo,⁴ al formar parte de un conflicto básico entre ideales extranjeros coloniales y el deseo de autonomía. En las primeras obras del autor dos de sus personajes principales: El Rey Cristophe en *La Tragedia del Rey Cristophe* (1963) y el Padre Las Casas en *Un requiem para el Padre Las Casas* (1963) no logran sus propósitos iniciales por culpa de la dependencia cultural. Buenaventura define esta situación de dependencia. "El ciudadano de un país colonial es un exiliado en su propio país, porque las formas predominantes de cultura han sido importadas e impuestas y cuando han sido asimiladas se importan otras nuevas y se las impone."⁵ Luego añade, "El teatro debe de servir como modo de analizar este fenómeno y a través de este análisis ofrecerle al latinoamericano una metodología para cambiar esta mentalidad."⁶ Es ejemplo de personajes históricos cuya lucha por justicia social fracasa por esta razón, forma parte del proceso de formación de una mentalidad no colonial. El Rey Cristophe fracasa en sus intentos de crear una nación de negros libres porque la mentalidad colonial que ha heredado del sistema social lo cambia de un líder idealista a un tirano vanidoso. Al vencer la lucha exterior contra los colonos franceses, Cristophe comienza una lucha interior que representa el conflicto entre la ideología de los poderes coloniales y la liberación del hombre. El hecho irónico de que Cristophe haya conquistado a los blancos en la guerra, pero que no pueda vencer la mentalidad que heredó del sistema colonial, se presenta a través de pequeñas escenas en la que paulatinamente Cristophe se vuelve más vanidoso y más alejado de las necesidades de su pueblo. El folklore haitiano funciona como reiteración de los antiguos ideales de Cristophe. Como en el teatro épico de Brecht, canciones, rituales y peleas de gallos dividen la obra en pequeñas escenas, recordando de este modo al público los inicios del movimiento de independencia haitiana y la ideología de la obra.

El conflicto dependencia cultural/liberación se desarrolla en *Un requiem por el Padre Las Casas* a través de la técnica de mostrar las diferencias entre el texto histórico de Las Casas y las falsas historias que escriben otros historiadores de la época. El propio Las Casas lo dice en la primera escena del primer acto, "Aquí no veréis otra cosa que mi crónica, caminando y hablando sobre el escenario."⁷ El escenario de la obra se divide en tres esteras, una es América o la realidad de la conquista, una España o la intriga política de la Corte y la tercera representa las ideas de Las Casas. Los esfuerzos de Las Casas para cambiar la estructura social de la colonia tienen lugar principalmente en la primera esfera y son casi inmediatamente contrarrestados en la segunda esfera. La mentalidad de los

⁴ ANGELA MONTOYA, *Influencia de Brecht en el teatro colombiano*, Conjunto no. 20 (abril-junio 1974), p. 129.

⁵ MARTINES, p. 111.

⁶ ENRIQUE BUENAVENTURA, *Teatro y cultura*, documento copiado a máquina, Julio, 1969 p. 11.

⁷ ENRIQUE BUENAVENTURA, *Teatro* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963), p. 9.

conquistadores españoles, de los campesinos que logra traer Las Casas al Nuevo Mundo para que cambien la estructura económica colonial, y de los oficiales de la Iglesia, todos denotan una actitud colonial hacia la interpretación de la naturaleza del Indio. Los esfuerzos de Las Casas para mostrar la importancia de la cultura nativa son contrarrestados por los prejuicios y los modos de vivir explotativos que traen los españoles a América.

En 1968, con *Papeles del Infierno*, Buenaventura aborda el problema de la dependencia colonial con una técnica expresionista. En *Teatro y cultura* dice que su propósito al escribir la obra es "mostrar las raíces de la violencia en Colombia que se puede ver en el colonialismo cultural, la pobreza y el miedo."⁸ El autor opina que el juego escénico representa la ironía más efectiva en el montaje.⁹ Es, pues, a través de juegos escénicos como los de *La Orgía*, *El Entierro* y *El Menú*, todas pequeñas obras que forman parte de *Los Papeles del Infierno*, que el autor denuncia el colonialismo cultural. Vamos a examinar una sola de estas obras para ver más detalladamente el análisis del problema. En *La Orgía* una vieja prostituta invita a los mendigos de la ciudad los treinta de cada mes para que se disfracen de sus antiguos amantes, coroneles militares y príncipes, y participen en una recreación de la época cuando ella era joven y bonita. La vieja, igual que algunos grupos de los países colonizados, se ha vendido siempre por dinero, de ahí el simbolismo del número treinta que recuerda las treinta monedas que recibió Judas por Jesús. Ahora la vieja sigue su tradición de compra y venta al comprar la presencia de los mendigos en una orgía. Estos, que representan quizás las potencias extranjeras, quizás los políticos colombianos, ya no tienen alma ni ideales. Un diálogo entre dos de ellos verifica este concepto:

Mendigo 1 – Mi alma es muy débil, señora.

Mendigo 2 – Yo me comí la mía hace tiempos.¹⁰

La motivación inicial (nostalgia) de la vieja que quiere recrear su pasado ha sido la causa inicial para reunir dos fuerzas en pugna, la vieja y los mendigos. Pero estos responden a otra motivación, la comida. La motivación básica de la obra tiene que ser un elemento que combine estas dos palabras, o sea, hambre; en el caso de la vieja, hambre de poder y prestigio, en el caso de los mendigos, hambre de comida. El dinero resuelve las dos hambres, la vieja compra la presencia de los mendigos en su orgía, los mendigos compran comida con ese mismo dinero. Con la muerte de la vieja a manos de los mendigos, se resuelve la pugna. Al proclamar el Mendigo No. 2. "Se acabó la comedia! Se acabó la comedia!"¹¹ la violencia destruye el mundo de irrealidad que ha creado la mentalidad colonial de la vieja prostituta. Los mendigos ya no son el coronel Pardo ni Jacobo el príncipe heredero del trono de Inglaterra, sino seres hambrientos que resuelven a su manera el enigma de tener comida a mano y que no se les permita comerla.

⁸ BUENAVENTURA, *Teatro y cultura*, p. 1

⁹ ENRIQUE BUENAVENTURA, Conferencia – 1o de julio, 1976, Festival de Teatro Popular Latinoamericano, New York, New York.

¹⁰ ENRIQUE BUENAVENTURA, *Papeles del Infierno*, *Revista de la Casa de la Cultura* (Bogotá, Colombia), no. 1, junio, 1968, pp. 100–101.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

La teoría teatral de Buenaventura existe fundamentalmente sobre el concepto de la obra teatral como montaje, no como obra meramente literaria. El texto le sirve como guía para la confrontación que lleva a cabo el actor con el problema social que se presenta. Esta teoría refleja la ideología de un hombre sumamente práctico cuya vida teatral ha incluido trabajo como actor, director y profesor de teatro. En esta perspectiva teatral hay una visión del teatro en el cual la obra no existe hasta que sea escenificada.¹² En sus primeros ensayos teóricos Buenaventura expresa este concepto al opinar que la obra teatral cambia cada vez que se presenta.¹³ Pero no es sino en sus trabajos teóricos, *Apuntes para un método de creación colectiva*,¹⁴ escritos después del 69, que el autor desarrolla el concepto de una obra dinámica en la cual la improvisación de los actores continúa el proceso creativo del dramaturgo. En el método colectivo, lo dice el propio Buenaventura, los personajes “aunque parecen autónomos, aunque dan la impresión de crear la acción y la función (tal como ocurre con los sujetos de la vida real) nacen sujetos a acciones que no dependen de ellos, que no fueron generadas por ellos y responden a estas acciones y funciones con otras acciones y funciones.”¹⁵ Los personajes, y la obra por implicación, no adquiere su fisonomía particular sino “cuando la obra está montada, y, a veces, para muchos actores, sólo aparecen después de varias representaciones.”¹⁶

Buenaventura radicaliza la tradicional relación de tipo jerárquico entre dramaturgo-director-actor a través de las técnicas creativas de su método de creación colectiva. Al momento de trabajo los actores actúan como autores, el grupo entero desempeña funciones a través de todo el proceso creativo que antes había desempeñado sólo el dramaturgo o el director. Carlos José Reyes ha descrito esta nueva estructura, “la creación colectiva se convierte en una especie de democracia representativa, donde se suman las opiniones de diferentes personas y se produce una sábana de retazos, con opiniones, con textos, con pedazos de discursos. . . No desaparece el director pero adquiere una función, está encargado de coordinar la totalidad de la pieza.”¹⁷ Se crea un nuevo tipo de dramaturgo, heredero de la antigua tradición griega de arreglador de texto, de adaptador,¹⁸ el cual forma parte íntegra del grupo. El dramaturgo que no forma parte del grupo de actores, el que escribe su obra aislado en su propia casa, pierde el derecho a ser autor de la pieza o que esta se llame verdaderamente una obra teatral. Buenaventura resume esta precisa y delicada relación:

“Si un narrador, un poeta asiste a ensayos o ve sus propias obras representadas, puede aprender mucho y enseñar mucho a los actores, pero será

¹² ENRIQUE BUENAVENTURA, *Columbian and Latin American Theatre*, un manuscrito sin fecha traducido por Michael Bawtree, p. 2.

¹³ ENRIQUE BUENAVENTURA, “Directing a Play is Like Directing a People toward Their Liberation”, entrevista por Jan Vesscher, mayo 14, 1968 traducida por Michael Bawtree, Simon Fraser University, British Columbia, Canada.

¹⁴ Reyes, p. 33.

¹⁵ ENRIQUE BUENAVENTURA, *Apuntes para un método de creación colectiva*, documento sin fecha publicado por TEC-Teatro Experimental de Cali, p. 60

¹⁶ *Ibid*, p. 89.

¹⁷ REYES, p. 33.

¹⁸ BUENAVENTURA, *Apuntes para un método . . .*, p. 82

siempre un extraño, no tendrá una verdadera relación con el grupo. Es necesario que su trabajo se integre al trabajo del grupo, que se vuelva colectivo, para que él y el grupo resuelvan el problema de la dramaturgia como un problema específico de la creación teatral.”¹⁹

Para Buenaventura el teatro representa un instrumento de cambio social cuya meta consiste en que el hispanoamericano logre su propia cultura y elimine las grandes diferencias sociales. Parte esencial de este cambio consiste en erradicar la dependencia cultural, o sea, el colonialismo cultural a través de obras teatrales que le revelen al hispanoamericano las raíces de este colonialismo. Este fin se logra no sólo por la temática de la obra sino por el cambio de relación director-autor-actor. Al eliminar la jerarquía tradicional del mundo teatral para reemplazarla con el orden de iguales del método colectivo, el autor postula que se puede llegar más efectivamente a eliminar la jerarquía en el mundo del público.

¹⁹ Ibid, p. 83.