

La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura

*Nubia Bravo Realpe**
Universidad del Cauca

La realidad sociopolítica colombiana de los 40 y 50 ha sido fuente de inspiración para muchos intelectuales colombianos que han vertido su sensibilidad y creatividad en obras que revelan relatos no registrados por la Historia Oficial. Es factible ilustrar esta hipótesis, por ejemplo, en la dramaturgia de Enrique Buenaventura, específicamente, en *Los papeles del infierno*, donde el autor, con profundidad y maestría, aborda críticamente la violencia colombiana de la época, en cinco piezas: *La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia* y *La Requisa*. La obra es una mirada retrospectiva sobre nuestro pasado inmediato y, según Reyes (1977, 14), no es la versión oficial, sino esa historia particular de los hombres, de la cotidianidad, cuya temática central es la violencia nacional que azotó a nuestro país, dejando por doquier angustia, miseria y dolor.

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.

Los papeles del infierno recrean seres humanos dominados por el terror, la tortura física y mental, que engendró la violencia bipartidista en Colombia. Las cinco piezas conforman un todo en su heterogeneidad, como una crítica magistral a las causas de los actos violentos cometidos en un

* Profesora de literatura de la Universidad del Cauca, Popayán; nubrare@emtel.net.co.

período de la historia colombiana; cuestionan a la sociedad y su ideología, y concientizan al público que pasa de ser un ente pasivo a un personaje que se ve reflejado en la obra; al respecto, Reyes (Buenaventura, Reyes, 1965, 85) afirma que “es un intento de integrarnos a la vida y a la muerte de nuestro pueblo”, representado a través de sus frustraciones y contradicciones que reflejan la situación de crisis, término que, desde el punto de vista estético, como distintivo común, ha hecho brotar una literatura colombiana que cuestiona el sistema. Para el mismo autor, estas obras rompen la concepción de que la violencia es un hecho aislado, realizado por bandoleros cuyos actos estaban impregnados de maldad. La violencia de estas piezas dramáticas penetra en el interior de los problemas del país y desarrolla una muestra sobre las diferentes formas de la lucha de clases, vistas por medio de personajes de carne y hueso. En opinión de Buenaventura (1972, 95), “éste es un testimonio de casi veinte años de violencia y de guerra civil no declarada”. Aunque no sean sucesos históricos concretos, la obra en su conjunto expresa de manera dramática hechos cotidianos que menoscabaron la dignidad de muchos coterráneos durante el conflicto socio-político que vivió la sociedad colombiana a mediados de este siglo. En una entrevista hecha por Monleón a Buenaventura, el dramaturgo expresó:

con *Los papeles del infierno* huí por primera vez de una auto-represión: la de ajustarme a determinados modelos y cánones, la de hacer una obra histórica, la de utilizar una técnica... todo esto se viene al suelo con esta pieza. En ella soy libre. Coexisten allí elementos del teatro tradicional, del absurdo y del brechtiano, pero hay una unidad en cuanto a dos cosas: el hambre y el miedo. Son a la vez dos temas y dos técnicas (Monleón, 1976, 102).

La Maestra, primera pieza de esa colección, plantea el estallido de la violencia en el campo. La muerte de la maestra es un acontecimiento del pasado que se transforma en denuncia popular; ella es cuerpo muerto, pero sobre todo memoria y reflexión sobre la cotidianidad nacional, porque muestra la violencia política del gobierno como un hecho determinante en la historia del país. La pieza se divide en dos partes: en la primera, por medio del monólogo, la maestra surge de ultratumba, cuenta su propio entierro, las angustias de sus seres queridos y el temor del pueblo por el estallido de actos violentos. La segunda, narra la fundación del pueblo, la llegada intempestiva de los soldados, la repartición de tierras y cargos públicos,

el asesinato de su padre, la violación y suicidio de la protagonista. La narración de la maestra, como un ser del más allá, alterna con las acciones de los seres humanos, presentando en el escenario dos niveles de espacios escénicos. Desde su tumba, ella reprocha al pueblo su miedo:

La Maestra: Tienen miedo. Desde hace un tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido en el aire como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y la gente se la traga. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros (Buenaventura, 1977, 27).

La narración ambigua de la maestra no revela la razón del miedo que azota al pueblo. La estrategia del silencio llama la atención del público. En la parte final de la primera secuencia todavía no se ha revelado la razón del suicidio de la maestra. Por medio de un apagón, con un violento redoble de tambor, la obra crea suspenso y tensión en el espectador; esto sirve para delimitar las dos partes de la pieza. Con la vuelta de la luz desaparece el cortejo del entierro y se presenta una escena diferente. Peregrino Pasambú —padre de la maestra— es un campesino que tiene las manos atadas a la espalda y está arrodillado; él fue a la selva y fundó un pueblo con el nombre de “La Esperanza”, con la ilusión de hacer una mejor vida. Pero con la llegada del sargento y los soldados todo cambió, pues bajo la orden de eliminarlo para “organizar las elecciones”, el padre de la maestra es fusilado y ésta es violada por los soldados. Como consecuencia, ella se deja morir lentamente.

Buenaventura muestra su gran capacidad en el manejo del tiempo mediante la fusión del pasado, presente y futuro; asimismo, en la utilización del suspenso para referirse al miedo del pueblo y al suicidio de la maestra. En esta pieza de teatro, el autor pone en tela de juicio la política del gobierno nacional que, en su opinión, reprime al pueblo mediante el miedo y la devastación.

La obra plantea dos fuerzas antagónicas, encarnadas en el sargento, que salvaguarda los intereses del gobierno y justifica sus actos violentos; y en la maestra, como metonimia del pueblo agredido que defiende las conveniencias de la comunidad y delata la violencia gubernamental imperante. Con su denuncia, la maestra se convierte en la fuerza orientadora de la obra, no sólo en el ámbito individual sino del pueblo. Ella simboliza la conciencia social. Por tanto, cada situación dramática deriva de esa fuerza

orientadora que construye el microcosmos de la pieza teatral. Las palabras de la maestra denuncian el abuso del poder del sistema imperante.

La Maestra: ... El sargento dio la orden y los soldados dispararon. Luego el sargento y los soldados entraron a mi pieza y uno tras otro me violaron. Después no volví a comer, ni a beber y me fui muriendo poco a poco. (Pausa). Ya pronto lloverá y el polvo se volverá barro. El camino será un río lento de barro rojo (29).

Después del in suceso, la voz de la maestra se extinguirá lentamente, de igual forma, el pueblo se irá consumiendo por la injusticia. El asesinato del padre y la violación de la maestra anticipan un futuro funesto para el pueblo. El derramamiento de sangre, resultado de la represión gubernamental, se mezclará con el barro rojo “que todo lo arrastra, río de muerte mezclado con el olor dulce de las flores” (Velasco, 1987, 125). El pueblo será víctima del sistema opresor y el barro rojo, que simboliza la violencia, manchará a todos los caminantes. La ideología de la maestra es consecuencia de los problemas cotidianos como el abandono, el hambre y la represión que imperan en su pueblo. La maestra significa la individualización de la ideología que se opone al sistema imperante.

Otro tipo de violencia se manifiesta en *La Tortura*, donde se describe la escena familiar de un torturador y su trastorno psicológico como consecuencia de su oficio. El diálogo con su esposa, mientras come, degenera en asesinato cuando el torturador le arranca los ojos. La estructura de la obra, a pesar de ser corta, es compleja. Los diálogos incoherentes y ambiguos se convierten en monólogos; hay cambios rápidos de personajes y situaciones. La obra tiene coherencia sintáctica pero discontinua. Los acontecimientos de la acción se ligan dialécticamente. Los hechos más importantes se presentan especialmente por medio de la ambigüedad del diálogo. El oficio de verdugo lo ha absorbido hasta el extremo de confundir su trabajo con su vida privada; él fusiona los dos espacios; por eso, en el diálogo con su esposa, usa el mismo lenguaje estereotipado y la trata como si fuera otra de sus víctimas.

El Verdugo: ... Y te gusta la comida que se paga con mis porquerías! (va al armario y rompe medias, vestidos). Todo esto sale de esa porquería. Por una uña arrancada de raíz cambiaron estos zapatos y estas medias por unas piernas mordidas con alicate (34).

El verdugo, representante del aparato estatal, busca, por medio de su discurso violento, legitimar y afianzar el poder, no sólo con instrumentos de tortura (alicates, cuchillos, etc.), sino especialmente con un particular uso del lenguaje. El verdugo es también una víctima de su oficio; su conducta violenta lo ha consagrado como el mejor, hasta llegar al extremo paranoico de confundir a su esposa con uno de los torturados. En la escena de la comida en su casa, cuando él pide “carne blanda”, se queja no tanto por la carne de la comida, sino, más bien, alude a su víctima que soportó la tortura, sin expresar una sola palabra.

Verdugo: Me tocó un tipo duro. Más duro que un riel (ríe por la carne).

Esto es un cuero.

La Mujer: Si fuera para tener celos...

Verdugo: No abrió la boca (por la carne). La hubieras cocinado en soda cáustica. ¿Qué es lo que quieren? Los tenemos cercados, los conocemos a todos. ¿Es que no se dan cuenta? (32).

Los dos mundos del torturador se funden en uno solo, por eso a su esposa la confunde con una de sus víctimas y la amenaza con arrancarle las uñas. Su risa es un síntoma de la locura que lo llevará a sacarle los ojos a su mujer, pues no tolera la mirada de reproche de sus víctimas. Los ojos simbolizan al espectador-testigo que es cómplice de la tortura que ejercen los agentes del sistema opresor. El clímax de la violencia en esta pieza dramática se lleva a cabo cuando el verdugo pierde la razón, aterroriza a su esposa y le saca los ojos.

La aparición de los detectives, en la parte final, tiene la función de narrar. Ellos comentan ciertos sucesos no representados; adelantan y funcionan como un elemento de distanciamiento del teatro brechtiano para que el espectador reflexione sobre la situación representada.

Detective 2: Dicen que ella tenía sus enredos.

Detective 1: Al jefe se le caía la baba.

Más adelante, los detectives predicen algunos sucesos.

Detective 1: ¿Quién será el defensor?

Detective 2: El Coronel Pérez. Lo sacará libre. Hará un formidable discurso sobre la Infidelidad femenina (35).

La relación esposo-esposa, afectada por el trabajo del verdugo, muestra cómo, “si se está en una guerra, el hombre adopta los mecanismos que aprende en su trinchera” (Reyes, 1977, 12). El individuo es incapaz de ser autónomo frente a situaciones adversas. Sus acciones se convierten en prácticas patológicas, como consecuencia de la alienación en su trabajo y en su vida cotidiana.

En *La Autopsia*, donde se refleja la violencia psicológica, Buenaventura presenta a un médico de pueblo que se ve obligado a hacer la autopsia a su propio hijo para certificar que ha fallecido de muerte natural, a sabiendas que ha sido torturado y asesinado por no comulgar con el sistema imperante. En la obra se patentiza el miedo del médico a perder su puesto y la angustia de examinar el cadáver. Este es el punto fundamental en el que se centra la trama y se alcanza el clímax de la acción dramática. Su posición social y su sustento dependen en gran medida de la sumisión que adopte frente a los miembros del aparato opresor que legitiman el poder mediante la tortura física o psicológica.

El Doctor: Tengo que ir. Es mi trabajo. Tenemos que seguir viviendo.

Esta obra pone en tela de juicio la ética de los médicos legistas. Su obligación es evitar todo engaño y mentira que sirvan para cubrir los verdaderos móviles de los asesinatos, aclarar los atropellos, analizar las causas de las muertes violentas, etc., para esclarecer los hechos.

El Doctor: Ahora sí estoy hundido profesionalmente.

La Mujer: ¿Por qué? Será como cualquier día, como cualquier otro cadáver. Dirás lo que ellos quieran (38).

Estos parlamentos revelan el miedo a la represión del sistema vigente. Al final, los dos personajes quedan en un estado similar al del agresor que les hace olvidar el sacrificio de su hijo. El sistema represor afecta al individuo hasta tal grado que el médico se resigna por completo:

El Doctor: ... ¿De qué vamos a vivir si pierdo el puesto? Él ya está muerto y no lo voy a resucitar si pierdo el puesto. Ni siquiera voy a conseguir que haya un poco de justicia. ¿Y para quién será la justicia? Para los otros. Y a mí me importaba él. Sólo él (43).

Con un lenguaje denunciador, *La Autopsia* revela la arbitrariedad del poder vigente, la violación de los derechos humanos y la resignación del pueblo indiferente ante las injusticias sociales.

La Audiencia resume el afán de crítica a las instituciones estatales representado en *La Tortura* y en *La Autopsia*. Esta obra versa sobre la ineficacia de la justicia civil y militar en el juicio a un líder popular, a quien presentan como un delincuente común, falseando injustamente la verdad. La máscara utilizada para el juicio puede significar lo que hoy representa la justicia sin rostro. El uso de la capucha es significativo, pues los enmascarados —el juez y su secretario— figuran como agentes de la justicia civil, y los militares, como defensores de la seguridad ciudadana, se escudan todos en la máscara para ocultar la realidad ante la audiencia. Pero irónicamente, sus acciones los descubren al intentar defender la corrupción de las instituciones representadas por el aparato jurídico civil y militar. Por eso, los enmascarados son los que confiscan la palabra, con lo que “además se valoriza a posteriori los dos estados de poder: dominante, bueno; dominado, malo, a los que no funda en valor” (Reyes, 1978, 31).

La máscara es símbolo de la falsedad, móvil del simulacro, y funciona como la negación del ser que reivindica el parecer. La palabra audiencia es también una máscara, una farsa, porque el acusado no habla en ningún momento, no emite ni una palabra en su defensa, situación que no representa mayor problema para sus jueces:

Encapuchado 3: Pero creo que se les fue la mano. El expediente está bien hecho. La confesión es indispensable.

Encapuchado 2: De acuerdo doctor, pero la defensa no está en manos de un tonto. La confesión es una seguridad (45).

El antagonismo entre el silencio del líder popular y el ruido de la sala, donde todos hablan, tiene una carga semántica trascendente en la medida en que el acusado, en el plano verbal, ejerce la acción del no hacer, pero que rompe en el instante en que le quita la capucha al fiscal.

El expediente, que también es una máscara, simboliza un negocio engañoso “armado como un rompecabezas” para guardar las apariencias; es un pretexto que hace posible la teatralización dentro del teatro para hacer creer lo que no es. El disfraz y la doble moral, son recursos empleados por los personajes de esta pieza dramática para engrandecer y perpetuar la estrategia represiva del sistema imperante:

Encapuchado 2: Si usted no ha trabajado bien (baja la voz) inventar un culpable es fácil en las novelas policiales; en la realidad es muy difícil (48).

La Audiencia pone en tela de juicio la ineficacia del aparato jurídico y devela signos que dejan entrever la violencia física y psicológica empleada por los fueros civil y militar para lograr sus propósitos. El acto del prisionero al desenmascarar al fiscal, justificado luego por éste argumentando que “la justicia no necesita disfrazarse”, contrapone el ser al deber ser, lo que se comprueba después cuando el desenmascarado esquivo su responsabilidad, lo cual hace que la audiencia termine como una comedia.

El tema central de *La Requisa* es la represión política del gobierno contra los sindicalistas. Se basa en tres fuerzas antagónicas: la primera la constituyen los trabajadores rebeldes que luchan clandestinamente contra el sistema; la segunda son los miembros de una familia con diferentes posturas ideológicas en relación con el sindicato y sus esfuerzos para su subsistencia; la tercera son los agentes “del orden” que persiguen a los obreros inconformes. La acción dramática se interrumpe con frecuencia por la aparición de un coro que en representación del pueblo critica, luchando así contra una ideología subyugante. La pieza dramática intenta provocar efectos de distanciamiento en el espectador, creando un doble efecto receptivo en la audiencia: por un lado, la conciencia de contemplar una obra teatral; por el otro, el repudio a la represión policial. La obra tiene un objetivo concientizador. Carlos J. Reyes afirma:

En esta pieza logra desarrollarse una declaración de principios de Buenaventura. El teatro —según su propia expresión— debe ser capaz de poner en tela de juicio a la sociedad [...]. Se trata de observar minuciosamente una experiencia para que de su crítica surja una utilidad. Es un teatro que busca un público preocupado no para halagarlo, sino para llevarlo a la reflexión. (Reyes, 1977, 14).

Para emitir el mensaje sociopolítico, en *La Requisa* el autor utiliza personajes que hablan sobre el papel que desempeñan. Intercala escenas de los tres grupos de fuerzas antagónicas, sin seguir una secuencia. Cada grupo empieza su presentación teatral haciendo uso del código kinésico correspondiente a la función que encarna. El primer grupo imprime una hoja clandestina; el segundo se dedica a los quehaceres domésticos, y el tercero se reúne en secreto a entrenar para disparar al blanco.

Se evidencian dos fuerzas antagónicas. Los propietarios de los medios de producción que controlan el poder político y económico del país se enfrentan a los obreros que trabajan para ellos a cambio de sueldos míseros. El rendimiento de la clase obrera ante la represión del gobierno resalta aún más por las divergencias ideológicas entre los miembros de la familia:

Padre: ¿Para qué tenías que empeñarte en formar un sindicato? ¿Quién te paga a ti: el patrón o el sindicato? (69).

Irónicamente, debido a la presión económica, la clase obrera traiciona a sus miembros, para poder sobrevivir:

Marido: Y su hijo cada vez gana menos. ¿Qué es lo que quiere, sindicato? En la fábrica no nos meten un sindicato ni de casualidad. Tengo todo el día y toda la noche el ojo abierto. ¿Sabe una cosa? Yo los huelo. Cuando llega alguien a pedir trabajo me lo mandan a mí. Yo lo interrogo. Sé que no dirá nada de sindicatos, pero yo lo huelo. Tienen un olor especial. Vuelva en tres días. Inmediatamente subo donde el patrón y le digo: este me huele a sindicato... (70).

La Requisa denuncia la injusticia del sistema que niega el ascenso al personal capacitado y da oportunidad sólo a quienes tienen alguna influencia política, social o económica. A través del leitmotiv de “no tener suerte”, el autor, con el recurso de la ironía, critica el tráfico de influencias:

Hermana: El vecino es más viejo que tú y no le falta trabajo.

Padre: Tiene suerte.

Madre: Nosotros nunca tuvimos suerte.

Comp. 3: Estoy harto de todo esto. ¿Qué tiene que ver la suerte? ¿Acaso los ricos son ricos porque tienen suerte?

Hermana: Cállate. La vecina siempre está tratando de oír algo.

Madre: Su tío es militar.

Comp. 3: Entonces el vecino no tiene suerte, sino parientes militares, eso es distinto (69).

El diálogo entre los miembros de la familia, haciendo uso del humor coloquial, revela la tensión sociopolítica de la violencia:

Padre: ... Vivimos en una época en que apretar un gatillo es más fácil que sacar un moco de la nariz. Por los ríos bajan los cadáveres, y ellos van a cambiar el mundo (73).

Para la vieja generación la labor de cambiar el mundo y de establecer mejores condiciones de vida, “no es tarea para gente de abajo. Para la gente sin importancia como nosotros” (83), actitud que encuentra eco en la clase dominante:

Uno: ... él no tiene por qué echarse encima la responsabilidad de cambiar el mundo. Hay una gente encargada de eso. Y él no sabe nada, no es más que un miserable empleado que gana menos que un frenero. ¿Con qué derecho pretende cambiar el mundo? Tiene mujer, un empleo y no está contento (81).

Como tantas otras víctimas del sistema, *Él* fue asesinado en la cámara de tortura, dejando encarcelada a su mujer encinta, por haber intentado encubrir la rebeldía de su marido. En resumen, *La Requisa*, que trata la divergencia ideológica del sindicalismo colombiano es una síntesis de las piezas que conforman *Los papeles del infierno*: el pueblo como víctima de la opresión de entonces, en *La Maestra*; el agente del aparato represor, como víctima y verdugo, en *La Tortura*; la ausencia de ética profesional que contribuye a la injusticia social, en *La Autopsia*; y la farsa de la justicia imperante, en *La Audiencia*. Estas cinco piezas tienen varios elementos unificadores como el tema de la violencia y la representación del ser humano como víctima de esa época signada por el terror, la injusticia y la muerte; con ellas, Buenaventura, al recrear críticamente el pasado, brinda al lector-espectador la oportunidad de analizar y comprender el presente. Desde esta perspectiva, se ve una relación directa entre la realidad cotidiana y el quehacer teatral, a través del cual se enlazan dos períodos de la vida nacional: el pasado y el presente. La representación teatral es el reflejo más directo del alma de un pueblo.

Bibliografía

- Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Bogotá: Tercer Mundo, 1972.
- _____. “El teatro y la historia”, en: *Primer Acto*, 163-164, 1973-1974, 28-38.
- _____. “Teatro y política”, en: *Conjunto*, 22, 1974, 90-96.
- _____. *Teatro*. Bogotá: Colcultura, 1977.
- _____. “El nuevo teatro y sus relaciones con la estética”, en: *Magazín Dominical de El Espectador*, 17 de septiembre de 1978, 1-3, y 14 de septiembre de 1978, 9-10.
- _____. “Los antecedentes del Nuevo Teatro”, en: *Magazín Dominical de El Espectador*, 5 de octubre de 1980, 1 y 3-5.
- _____. y Reyes, Carlos José. *Teatro de Colombia*. Bogotá: Marcha, 1971.
- Castagnino, Raúl. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova, 1975.
- Monleón, Bernardo. *América Latina: Teatro y revolución*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1976.
- Reyes, Carlos José. “Enrique Buenaventura, el dramaturgo”, en: *Letras Nacionales*, 1, 1965, 85-96.
- _____. “El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo” (Prólogo), en: Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Bogotá: Colcultura, 1977, 7-22.
- _____. “Apuntes sobre el teatro colombiano”, en: *Materiales para la historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- Rincón, Víctor. *Manual de Historia Política y Social de Colombia*. Bogotá: Mundo Andino, 1973.
- Velasco, María Mercedes de. *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Memoria, 1987.