

Entrevista con Enrique Buenaventura

Luys A. Díez

Enrique Buenaventura es uno de los representantes máximos del nuevo teatro latinoamericano y el líder de la dramaturgia colombiana de creación colectiva, cuya impronta tanto está influyendo en el quehacer escénico de otros países y conjuntos del hemisferio.

Al lado de sus muchos logros como autor y director, Buenaventura se ha señalado desde sus comienzos a cargo del TEC (Teatro Experimental de Cali), como consumado teórico e inspirador maestro. En esta capacidad, creo que resulta apropiado hablar de él como una especie de *magister ludi* teatral, como una fuerza de creatividad, teorización y didacticismo.

Su rica experiencia como teatrista activo, su decantado estudio de una dramaturgia práctica grupal y su extensa labor docente, han ido resultando en un considerable y ponderado corpus teórico sobre la íntima relación del discurso teatral y la historia, especialmente esa historia truncada, manipulada y camuflada por poderosos intereses nacionales e internacionales.

Cuantos tuvieron la suerte de asomarse al Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano, celebrado en Nueva York el verano de 1976, recordarán sus vívidas actuaciones en los talleres y foros que entonces se celebraron y en los que también tomaron parte Augusto Boal, Santiago García y José Monleón.

En el curso del Segundo Festival, que tuvo lugar en agosto de 1980, Enrique Buenaventura sería su indiscutible centro radial, su foco de inspiración para los participantes de diversos grupos, los delegados de asociaciones teatrales y críticos que asistieron a los talleres de técnica colectiva en el Museo del Barrio, allá en el Hispanic Harlem.

Pero por encima de todo, uno tiende a recordar a Enrique Buenaventura el individuo; entrañable y sencillo, conversador penetrante y muy ameno. Y fue en esta capacidad, aprovechando una falla en la programación, que una tarde le acompañamos a ver *A Chorus Line*, el musical de Bennett, que le iba a interesar precisamente por lo que tautológicamente revela del comercialismo decadente de Broadway. Luego, cenando en el Village, glosaría largamente sobre una multitud de temas y experiencias, desde sus años formativos

en Francia a la situación actual de su país y su reciente gira por Cuba y Nicaragua antes de desplazarse a Estados Unidos para el Festival.

Ciertas impresiones y el indiscutible entusiasmo que instilaba su relato del reciente viaje por Centro América me llevaron a sugerir la siguiente entrevista, grabada la víspera de su partida hacia Colombia. Buena parte de su contenido viene a confirmar, una vez más, el estrecho maridaje del nuevo teatro latinoamericano con un proceso revolucionario de liberación y, como consecuencia de este entronque, la notable integración a nivel panamericano que está ocurriendo entre los trabajadores de un teatro de ensañada vocación independiente.

Hablemos de tu viaje por Nicaragua. ¿Cómo fue que se produjo?

Se debió a una invitación hecha a raíz del Festival Nacional del Nuevo Teatro de Colombia, al cual asistieron dos compañeros nicaragüenses, encargados del Teatro en el Ministerio de Cultura de su país. Entonces invitaron a La Candelaria y al TEC. Nosotros fuimos primero de gira por Cuba y luego pasamos a Nicaragua. La gira de La Candelaria fue organizada por la Unión de los Trabajadores de los sindicatos nicaragüenses, mientras que la del TEC fue organizada por el Ejército Popular Sandinista. Y esto tuvo mucha importancia porque nos permitió ir de cuartel en cuartel, muchos de ellos lo habían sido de la Guardia Nacional somocista. Entonces fuimos haciendo las representaciones por los cuarteles, con foros y debates sobre las obras mismas. Resultó muy interesante, muy rico, porque eso nos permitía confrontar las obras con el espíritu del momento en que ellos están. A veces era también decepcionante, porque nuestras obras no tenían mucha relación con el momento que ellos están viviendo y uno tenía la sensación de que a lo mejor ellos esperaban otra cosa. Otras veces, los mismos milicianos empezaban a comparar el contenido de las obras con el pasado de ellos y los problemas que habían vivido. Pero la óptica con que ellos veían las obras era de todas maneras bien polémica e interesante.

¿Qué obras llevaron?

La orgía y Soldados. También, además de los debates hubo charlas. Yo hice algunas charlas, pero ya no exactamente con la gente del Ejército Sandinista sino con gente de teatro. Con los milicianos hablábamos mucho y todos los del TEC coleccionamos, digamos así, historias contadas por los muchachos y las muchachas de cómo fue la lucha en Managua, en León, en otras partes. Ibamos además atravesando las ciudades que todavía muestran las huellas de los terribles bombardeos e incendios, con las paredes acribilladas por todas partes. Y luego las historias que iba contando todo el mundo, tantas que en realidad sería muy difícil escoger. Yo he seleccionado unas pocas y pienso escribirlas. Pero todo el mundo te contaba por qué se metieron en la guerra, cuándo y cómo se unieron a la lucha, cuántos años tenían y cuál era la relación con su familia, qué pasó allí en la ciudad, etc. En fin, toda una crónica muy rica de lo que fue esa guerra completamente popular y masiva.

¿Cuál era el tono de las historias: muy amargo y resentido, o era algo que verdaderamente formaba ya parte del acervo popular y a lo que no daban gran importancia?

En términos generales, eran historias contadas con mucho distanciamiento, tranquilidad e incluso con mucho humor. Algo muy distinto de un monólogo escrito y representado para nosotros por un actor. El monólogo, sentimental y melodramático, daba la idea de una terrible tragedia, algo totalmente distinto de las historias que habíamos oído. Lo que a mí me extrañó es que el monólogo no decía nada sobre la guerra de Nicaragua, que podía ser sobre cualquier otra guerra. Era un llanto, una queja de madre llorando por sus hijos. Posteriormente nosotros vimos una película sobre la guerra, en Costa Rica, y ahí aparece una madre que está hablando con gran serenidad sobre los cinco hijos muertos y sobre lo que queda por hacer, etc., en marcado contraste con la madre inventada por el compañero del monólogo.

Hablábamos del humor: ¿fue éste un descubrimiento para ti, una característica nacional nicaragüense?

No, las narraciones que hace el pueblo de sus propias vivencias generalmente están llenas de humor, en cualquier país. Si no tuvieran humor no sobrevivirían. Cuando están narrando, muestran mucho humor y distanciamiento. En este caso, muchos de ellos incluso terminaban la narración diciendo que estaban muy aburridos de que hubiera acabado la guerra y estaban un "poco sin qué hacer." Es decir que se encuentran en un período de transición, en una situación en la cual hay todavía una burguesía con un poder y todavía no hay para nada, digamos, una estructura nueva. Por otra parte, los elementos fundamentales de una estructura nueva existen: el Ejército Popular Sandinista y un pueblo en armas.

¿Era como si se hubieran quedado en vilo, a mitad de carrera?

Sí, porque los hombres se habían acostumbrado a esas circunstancias, la guerra se había vuelto su pan cotidiano. Una guerra, además, no demasiado larga y que el propio Somoza inadvertidamente la acortó. A uno le explican que si él no lanza esos bombardeos monstruosos, si no declara esa guerra a muerte, probablemente la guerra hubiera durado mucho más. Esta manera suya de actuar hizo que todo el mundo se metiera en la guerra y de una manera muy decidida. Entonces se empezó a producir la desmoralización de la Guardia.

Como si hubieran ido demasiado lejos con la represión y la matanza.

Sí, era muy terrible ya, realmente muy feroz, esta escalada somocista. Entonces, la respuesta también fue tan firme que empezó a desmoralizar a la Guardia. Te contaré un caso. En Masalla, en el mercado, las vendedoras nos contaron cómo se había refugiado allí la Guardia, muy bien armada, con mucho parque y resultaba muy difícil sacarla de allí. Entonces las mismas mujeres del mercado, que había sido anteriormente bombardeado, salieron en grupo y fueron a tocar a la puerta donde estaba metida la Guardia. Cuando abrieron, ellas les dijeron: "¡Ríndanse, huevones!" Así, con esa expresión. Y los tipos entregaron las armas a estas mujeres y se rindieron. Y ocurrieron cosas así: los de la Guardia se querían rendir, pero como tenían parque y mucho miedo de que los masacraran, había que estarles aclarando que no les iba a pasar nada.

Indudablemente es un crédito al pueblo nicaragüense que después de décadas de frustración y de la matanza final que desencadenó Somoza, casi al nivel del genocidio, no hubiera acabado todo en un baño de sangre.

En parte está ligado al hecho de que el enemigo era muy concreto y ubicable: Somoza y su ejército privado, la Guardia Nacional. Pero también fue una política consciente del Ejército Nacional Sandinista: un planteamiento hecho desde mucho antes de terminar la guerra.

Volviendo a la experiencia teatral, a los vasos comunicantes si tú quieres, de dos grupos colombianos exponiendo este pueblo revolucionario a unas obras de creación colectiva y dimensión popular. ¿Qué clase de reacciones veías que pudieran indicarnos el futuro del teatro en Nicaragua?

Como nosotros actuamos casi siempre en los cuarteles, había muchísima gente que nunca había visto nada que se pareciera al teatro y entonces no lo enfocaban como teatro sino como un testimonio social de Colombia. Por eso las preguntas de ellos solían ser sobre cuestiones políticas: qué pasaba con el M-19, qué pasaba con las guerrillas colombianas y muchísimas otras cosas que nada tenían que ver con la pieza que habían visto. Y esto, como te decía antes, era para nosotros un poco decepcionante. Al mismo tiempo resultaba una experiencia rica: hacer teatro para quien nunca ha visto teatro y discutir una pieza con quien no la discute teatralmente, sino como un fenómeno social. Claro, hubo también algunos foros muy buenos que nos enseñaron mucho, porque había gente más o menos politizada que quería convertir las obras en una especie de simbolismo político. Entonces teníamos que discutir mucho sobre esa visión esquemática del teatro por parte de algunos espectadores, digamos intelectuales que encontramos en los tres pueblos donde actuamos. También era muy impresionante el número de mujeres, milicianas, y el planteamiento que hacían.

Y no sabes cuál fue la experiencia de Santiago García y su grupo.

No hemos tenido tiempo de hablar siquiera. En Nicaragua sólo nos cruzamos dos veces, muy de noche, cuando ellos recién llegaban de alguna parte y nosotros teníamos que salir de madrugada para otra. Luego llegamos a Colombia y casi inmediatamente yo salí para Nueva York, de Cali, y la Candelaria de Bogotá. Ni siquiera fue posible organizar en Cali una charla, un informe, al público nuestro sobre la gira.

¿Y las reacciones de tu grupo fueron más o menos coincidentes con las tuyas: una mezcla de desconcierto y de contagioso entusiasmo?

Bueno, todos teníamos una experiencia compartida, la de la gira, y también una experiencia particular, porque los actores hablaban con distintas personas del público. Muy rara vez había uno o dos soldados que hablaban para todo el grupo, al nivel de relatos, de cuentos sobre la guerra. A ese nivel, dos o tres actores se reunían con un soldado y oían sus historias. Entonces eran muy distintas las unas de las otras.

Entonces, me imagino que en algún momento ustedes empezarán a elaborar todo ese material con miras a alguna obra.

Claro, primero hay que esperar que el material se vaya decantando. Además, al lado de ese material oral, llevamos mucho documento y material gráfico para el grupo y entonces hace falta sentarse a estudiarlo, a desmenuzarlo y a ordenarlo. Un material por cierto que no se consigue en ninguna otra parte sino allí. O bien publicaciones antiguas, sobre Sandino, que las hay muy curiosas, como cartas, o bien publicaciones contemporáneas que también son muy buenas.

O sea, que de toda esa experiencia es muy posible que salga por lo menos una obra para el TEC.

Yo creo que eso tendrá por lo menos mucha influencia en la próxima pieza en la que estamos trabajando sobre la dictadura del Caribe. Todo ese material, de alguna manera entrará a ser parte de la pieza. Ahora, que produzca otra cosa, también es posible.

Esa pieza sobre la dictadura del Caribe, ¿es parte del mismo ciclo de Historia de una bala de plata que te acaban de premiar en Cuba o se corresponde también con la versión de El Tirano Banderas que tú hiciste hace unos cuantos años?

Se trata de una Trilogía del Caribe que llevamos haciendo. La primera parte es la obra sobre el Rey Christophe que tú mencionaste, *Historia de una bala de plata*. La segunda, aún sin terminar, es sobre las dictaduras del Caribe en general. Todavía no tenemos concretado el tema exactamente, sino el problema en general. Y la tercera parte será sobre la Bahía Cochinos, el ataque a Cuba.

¿Ves verdaderamente posibilidades, dentro de tu planteamiento de un teatro de práctica, de proyectar un contexto épico como fue el suceso de Bahía Cochinos?

No sé cómo va a ser la obra. Antes de hacerla nunca puedo saber cómo saldrá. Pero nosotros hemos hecho una pieza que tiene un carácter épico muy rico y estimulante, que se llama *Vida y muerte del fantoche lusitano*, basada en la de Peter Weiss y en la lucha del pueblo angoleño. No sé porqué una pieza no puede recoger esos aspectos épicos. En realidad, puede recoger todo; depende de cómo se haga, de cómo se encare el trabajo.

¿Cuándo se montó la obra?

En el 78, 77 o 78; la segunda versión. Anteriormente nosotros habíamos hecho una primera, en el 68 o 69. Luego vino el triunfo en Angola y entonces hicimos esta segunda versión: ya apartándonos en muchos aspectos de la de Weiss.

Antes de viajar a Nicaragua, estuviste también en Cuba. ¿Cómo ves la situación teatral en Cuba? ¿Siguen funcionando bien los grupos más conocidos, como el Escambray?

Vimos una actuación del Escambray con la pieza *La vitrina*. Creo que era la

cuarta o quinta versión de esta obra, creada por el grupo y escrita por Albio Paz. Esta última versión me gustó muchísimo, mucho más rica que las anteriores: va estructurando ya la experiencia tenida con los campesinos a través de las distintas versiones anteriores. Es muy interesante la manera en que el público ha influido en la estructuración del espectáculo. Y eso fue realmente lo único que vimos de teatro en Cuba. Después, discutimos mucho, hicimos muchos debates y charlas. Parece ser que fueron muy influyentes.

Me decías el otro día que sigue habiendo un gran cisma entre el viejo y el "nuevo" teatro, o lo que ellos consideran el "nuevo teatro."

Sí, además el "viejo teatro" está mucho más respaldado, no sólo a nivel de las organizaciones sociales y políticas, sino que tiene también a su favor toda una tradición, ¿no?

¿Y los críticos también?

No, de alguna manera los críticos son bastante objetivos y simpatizan mucho con el nuevo teatro.

¿Cómo y qué es, pues, el nuevo teatro cubano?

El "teatro nuevo" en Cuba, por llamarlo así, es el que nace con el Escambray, con los experimentos de ese grupo. Y después se desprende gente del Escambray que se va a "Cubana de Acero," una pequeña empresa de La Habana que básicamente funcionaba para reparar los trenes de los ingenios azucareros. Cuando viene la Revolución, esta empresa estaba para liquidarse y es revitalizada por el nuevo régimen. Entonces, un grupo del Escambray se desprende de allá y se viene a trabajar con los obreros de Cubana de Acero, creando un grupo teatral con ellos. Y así mismo se han desprendido otras gentes del Escambray. El nuevo teatro surge en realidad del deseo de poner el teatro en contacto directo con el proceso revolucionario. Eso es lo que hacen los actores que se van del Teatro Estudio de La Habana, allá por el 68 o 69, y se meten al monte a hacer sus experiencias. Y en el Escambray esa experiencia ya está culminando. Es decir, ya ha producido ramificaciones, otras experiencias distintas. Pero todavía no se ha producido una sistematización, una teorización de lo que se ha estado haciendo. Y esto es lo que está haciendo falta: que ellos sistematicen, que empiecen a teorizar para ver cómo se puede estructurar un movimiento del teatro nuevo, realmente a nivel teórico, porque en la práctica es ya un trabajo estupendo, muy importante. Ahora, es un trabajo que durante mucho tiempo era muy inseparable de su contexto cubano, pero que luego se fue haciendo, digamos, adaptable a otros contextos, sin perder por ello sus características de experimento concreto, hecho en un contexto histórico determinado, con unas finalidades específicas.

¿Qué pasó del gran teatro de autores que aparece en los 1960, como Triana, que hacían un teatro tradicional dentro de los esquemas artaudianos, absurdistas, etc?

De Triana no sé qué pasaría, pero hay otros como Héctor Quintero que

siguen escribiendo y montando obras. Otros, sin embargo, se callaron. Quizás como sintiendo que ya no funciona mucho esa fórmula.

¿Cómo ven el teatro colombiano en Cuba, tanto tuyo como de La Candelaria, Reyes y otros grupos?

Bueno, es un teatro que está funcionando muy bien. Una gran fuerza. Y aquí en el Festival se vio pues como la Candelaria invade terrenos nuevos, investiga sobre cosas muy actuales como la mafia; intenta la creación de unas formas muy ricas, a pesar de que mucha gente coincide en pensar que *Golpe de suerte* no está suficientemente terminado, que se puede elaborar más el espectáculo que hizo La Candelaria aquí.

En suma, ¿quedaste satisfecho con este Segundo Festival de Teatro Popular?

El Segundo superó mucho al de 1976, aunque tenga todavía defectos, vacíos. Creo que ya se han creado unas perspectivas muy buenas para el Tercero en 1982. Y esa es la onda en que deberá orientarse: ser un festival del "nuevo teatro americano," o del "nuevo teatro de Nuestra América" en la expresión de Martí, pero que tiene que comprender también a los teatros nuevos de los EE.UU., a los anglos, seguro. No se puede quedar marginal de una forma latina. Me refiero a grupos del tipo San Francisco Mime, Bread and Puppet, grupos de teatro negro y una selección más amplia, digamos, del abanico del teatro chicano. Todo esto hace falta.

Queens College (CUNY)