

Descubriendo los hilos de las marionetas: la influencia del teatro épico en *La trampa* de Buenaventura

Megan Hughes-Zarzo*
Stony Brook University

Primera versión recibida: 4 de enero de 2005;
versión final aceptada: 5 de abril de 2005 (Eds.)

Resumen: En 1967, *La trampa* de Enrique Buenaventura es censurada por el gobierno por la obvia perspectiva materialista que es vista con recelo. Esta obra se basa supuestamente en la dictadura y el derrocamiento de Jorge Ubico, dictador de Guatemala (1931-1944) y se convierte en una crítica radical de una sociedad farsante y explotadora en la cual todos son cómplices del sistema opresivo. La obra presenta el ideario político del autor, inscrito en la tradición del teatro marxista lo que se observa en el empleo de estrategias brechtianas. En este ensayo examinaremos las adaptaciones de la teoría brechtiana para ver cómo Buenaventura reconfigura el teatro épico dentro del contexto Latinoamericano.

Descriptor: Buenaventura, Enrique; *La trampa*; Teatro épico; Brecht, Bertolt; Complicidad; Explotación; Cambio social radical; Dictador/dictadura; Ubico, Jorge.

Abstract: By 1967, Enrique Buenaventura's play *La trampa* (The Trap) provoked the censorship of the Colombian government because of its obvious materialist perspective. *La trampa* is loosely based upon the dictatorship and fall of Jorge Ubico, the dictator of Guatemala (1931-1944). It is a farcical critique of society which finds no one innocent of exploitation within the social system and exemplifies not only Buenaventura's personal political conviction and commitment to social change, but also inserts itself within the tradition of Marxist drama by its employment of many Brechtian strategies for theater. This article will discuss the Buenaventura's specific application of Brechtian theory as he employs this tool for radical social change within the context of Latin America.

* M.A. en Literatura Hispánica de Kansas State University. Actualmente cursa estudios de doctorado en el departamento de Hispanic Languages and Literature en la Universidad de Stony Brook, USA (artchicken@yahoo.com). Este artículo es producto de su proyecto de investigación que incluye un análisis de la evolución de formas teatrales desde finales de la Edad Media hasta la edad contemporánea.

Key words: Buenaventura, Enrique; *La trampa*; Epic Theater; Brecht, Bertolt; Complicity; Exploitation; Radical social change; Dictador/dictatorship; Ubico, Jorge.

*No solamente debe mirársele tal como es, sino también tal como podría ser.
No hay que partir del hombre sino ir hacia él.*

Bertolt Brecht

*El día en que estos soldados despierten, yo sólo les digo una cosa:
ese día no queda títere con cabeza*

Enrique Buenaventura

La trayectoria de la literatura latinoamericana a partir de los años cincuenta del siglo XX ha estado muy marcada por cuestiones políticas tanto domésticas como internacionales. Al comenzar la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, estas dos potencias empezaron a escrutinar con mayor atención y más abiertamente las acciones de los gobiernos y movimientos políticos globales. Aunque muchos de estos gobiernos y grupos políticos también andaban con precaución intentando evitar entrar en conflictos ideológicos a menudo les resultaba imposible no comprometerse con uno de estos bloques. En Latinoamérica en particular esta presión producía una relación estrecha entre la guerra fría y muchos de sus sucesos políticos. Mientras en los Estados Unidos y la Unión Soviética la lucha ideológica entre el capitalismo y el comunismo se realizaba a través de tácticas educativas y amenazadoras como el Macartismo y otras formas de propaganda que predicaban los ideales respectivos de los dos países y la posibilidad de una guerra real, el frente verdaderamente armado de la batalla se trasladó a Latinoamérica con unos resultados macabros. La violencia que caracterizaba la esfera política y la vida cotidiana en muchos de los países latinoamericanos durante la segunda mitad de siglo XX ha sido una de las preocupaciones principales de muchos de los autores de estos países y la motivación por la cual muchos se han dedicado a escribir con intenciones abiertamente políticas y no pocas veces hasta revolucionarias. Entre estos autores abiertamente comprometidos con causas políticas y la revolución social se encuentra la figura de Enrique Buenaventura, dramaturgo colombiano que empieza a cobrar atención internacional a partir del año 1960 cuando acepta una invitación del Teatro de las Naciones para representar su obra, *A la diestra de Dios padre*, en París.

El hecho de que la obra de Buenaventura se realizaba desde el principio dentro de un contexto político turbulento es muy evidente aún en las primeras obras que escribe. Al empezar a escribir profesionalmente ya había viajado al Caribe donde trabajó como periodista poniéndose en contacto con las distintas culturas de las poblaciones caribeñas y conociendo más de cerca la lucha ideológica que estaba ocurriendo en Cuba en ese momento. Durante toda su carrera seguiría viajando en Latinoamérica encontrándose continuamente con poblaciones luchando contra la opresión y a pesar de la violencia que caracterizaba mucho de su continente y el peligro que corría él mismo al dedicarse al teatro para escribir obras abiertamente políticas, Buenaventura nunca abandonó su proyecto. Mantenía que el dramaturgo comprometido “has to be close to his audience” y además “he cannot pack up his way of life and memories and go off to set them down in a tranquil place without soldiers, without guerrillas, without starving proletarian masses, without students” (Buenaventura cit. en: Taylor, 202). Lo que es obvio en esta aseveración es que el contexto histórico en que se encontraba Buenaventura le inquietaba y no le permitía no tomar una posición comprometida desde donde enfrentarse con esa realidad.

Ya con una de sus primeras obras, *La trampa*, que estrenó en el año 1967, Buenaventura provocó la censura en Colombia y perdió la ayuda económica estatal y cualquier otro apoyo oficial para su escuela, TEC (Teatro Escuela de Cali). A partir de ese momento, TEC dejó de ser una institución reconocida por el gobierno y se convirtió en un teatro independiente responsable de su propia financiación (Reyes)¹. El proyecto que proponía Buenaventura no podía disfrutar del apoyo del gobierno colombiano sencillamente porque no cumplía con los valores y los objetivos de la clase dominante. Optando por escribir obras que criticaban abiertamente el sistema social, Buenaventura no les proveía con un teatro nacional que subrayaba los grandes acontecimientos de la Historia colombiana sino con unas representaciones que desafiaban completamente a las versiones oficiales. Al ver que el proyecto de Buenaventura sufrió el rechazo de las organizaciones oficiales, lo que parece pertinente preguntarnos entonces es ¿para quién escribía Buenaventura? ¿Quiénes son los miembros de ese público que él señala y qué les quería decir sobre la realidad social en que vivían? ¿Cuáles son las reglas que guiaban esa escritura que no pretendía complacer a la élite?

1 El texto de C. J. Reyes es una versión virtual, por lo tanto no se señala el número de página de las citas incluidas en este artículo. La referencia completa aparece en la bibliografía final.

Como apunta Diana Taylor en su ensayo, "*Destroying the Evidence: Enrique Buenaventura*", casi todos los académicos que han leído a Buenaventura tienden a describirle como un dramaturgo brechtiano. Si consideramos que Buenaventura no buscaba el reconocimiento de la clase dominante dirigiéndose en cambio a un público de extracción social más baja, no es difícil entender por qué hablan los académicos de esa conexión con la obra de Brecht. Sin embargo, mientras Taylor reconoce que esa influencia en la obra de Buenaventura es algo que no se puede negar, también advierte que esa clasificación automática a veces puede oscurecer en vez de iluminar "Buenaventura's importance and his position vis-à-vis his country's crisis" (182). No es suficiente ni justo según Taylor sólo decir que Buenaventura es un dramaturgo brechtiano sin considerar más profundamente lo que quiere uno decir con ese adjetivo. Taylor sugiere que en vez de sencillamente tachar ese adjetivo y dejar que sus connotaciones sirvan de explicación, hay que complicar un poco más la investigación para descubrir "the process by means of which Buenaventura selects and adapts Brechtian themes and strategies to construct "meaning" in relation to his own specific spectators" (182).

Partiendo de esta sugerencia de Taylor, es necesario primero definir el concepto brechtiano del teatro épico para luego poder ver dónde el proyecto de Buenaventura sigue esa teoría. En este ensayo se va a emplear *El pequeño organón para el teatro* de Brecht junto con las reflexiones que hacen Walter Benjamín y Augusto Boal sobre el concepto del teatro épico para comentar *La trampa*.² Esta obra en particular nos interesa aquí porque en ella Buenaventura desarrolla la trama alrededor de una figura ampliamente conocida que ya ha llegado a convertirse casi en un tropo literario en Latinoamérica, la figura del caudillo. *La trampa*, haciendo referencia a Jorge Ubico, el dictador de Guatemala entre los años 1931-1944, cuenta la

2. Parece importante notar aquí que al proponer estudiar a Brecht para luego buscar evidencia de su influencia en la obra de Buenaventura, puede ser que estamos haciendo precisamente lo que Taylor está criticando. Desde luego, estamos asumiendo desde el principio que Buenaventura sí empleaba estrategias brechtianas. Sin embargo, no hacer este tipo de estudio presupone arriesgar perder ciertos detalles que nos pueden ayudar a entender las conexiones importantes que existen entre las obras de estos dos dramaturgos. Irónicamente, Taylor, al enfatizar en su estudio la originalidad del dramaturgo y la relación específica que la obra de Buenaventura tiene con el país de Colombia, parece dejar al lado unas cuantas semejanzas bastante fundamentales entre las obras de los dos.

derrota de un dictador que se llama Ubico contra quien sus mismos oficiales militares finalmente realizan lo que ellos llaman una “revolución”. A lo largo de la obra, Buenaventura enfatiza el uso irónico de la palabra “revolución” haciendo ver que en realidad, aunque han podido desbancar al presidente, nada ha cambiado. Aunque nombran a un nuevo presidente, la estructura social se mantiene intacta e incluso uno de los asesinos del estado admite a otro oficial que el verdadero objetivo de la revolución es luchar “para que todo quede lo mismo” (Buenaventura)³. Aquí se nota, como indicó Taylor, que Buenaventura ha elegido un tema que no carece de sentido para los espectadores específicos a quienes está dirigida la obra. Lo que Buenaventura logra con su adaptación de las líneas maestras del teatro brechtiano es la creación de una obra que aunque sigue muchas pautas del dramaturgo alemán no se limita a ellas.

Al analizar *La trampa* en relación con los conceptos desarrollados por Brecht en *El pequeño organón para el teatro* se verá cómo la teoría del poder presente en esta obra de Buenaventura se puede describir como bipartita; el poder se entiende primero como una función de las relaciones sociales que se establecen según una oposición binaria entre opresores y oprimidos pero luego estas relaciones se complican en un sistema empapado de la complicidad en que casi todos se podrían definir a la vez como opresores y oprimidos. No hay ningún héroe tradicional en la obra con quien el público querrá identificarse. El objeto político de Buenaventura en esta obra parece ser sacar a la luz las específicas relaciones de poder características no sólo de un sistema capitalista sino también de una dictadura. La obra hace visible la opresión que generan estas relaciones de poder y llamar la atención sobre la necesidad de cambios sociales. Como ya se verá, las estrategias teatrales que utiliza para lograr eso tienen mucho en común con la propuesta brechtiana del teatro épico.

La contribución de Brecht a la historia de la representación dramática es bastante compleja sencillamente porque no pretende compartir casi ninguna de las metas ni reglas del teatro tradicional dramático. Más que una continuación de una tradición, el teatro épico representa el intento de Brecht de romper con esa tradición y transformar significativamente la noción del

3 El texto de *La trampa* es una versión virtual, por lo tanto no se señala el número de página de las citas incluidas en este artículo, aparece sólo el apellido del autor. La referencia completa aparece en la bibliografía final.

teatro. Aunque mantenía siempre que la función principal del teatro era divertir a la gente, lo que proponía Brecht era divertir al público mientras utilizaba el teatro como una herramienta para la revolución social. Sin embargo, como observa Boal, el hecho de que Brecht opte por la denominación de *teatro épico* para designar su fórmula dramática, muchas veces confunde más que clarifica las intenciones del dramaturgo. Según Boal, la confusión que crea esa elección se debe al hecho de que “las nuevas teorías” de ese momento, y no sólo las de Brecht, sino también las del marxismo en general, “fueron explicadas con el viejo vocabulario: para designar nuevas realidades se utilizaron viejas palabras” (349). Este uso específico por parte de Brecht de la palabra *épica* puede confundir mucho a un lector que intenta descubrir la relación que tendría este uso del término con la que emplea Aristóteles al hablar de la poesía épica, la cual es una forma de escritura completamente ajena a la de Brecht. Como explica Benjamin en su ensayo, “What is Epic Theater?”, el mismo Brecht describe su obra como una obra no-aristotélica enfatizando en todo momento la eliminación de la catarsis y la empatía prescrita por Aristóteles. Benjamin describe así este contraste entre el teatro dramático (aristotélico) y el teatro épico (brechtiano):

The special character of the relaxed interest of the audience for which the performances of the epic theater are intended is the fact that hardly any appeal is made to the empathy of the spectators. Instead, the art of the epic theater consists in producing astonishment rather than empathy. [...] instead of identifying with the characters, the audience should be educated to be astonished at the circumstances under which they function (150).

Al ver que Brecht tomaba medidas tan deliberadamente para crear lo que él mismo definía como un teatro no-aristotélico, nos queda explicar por qué, entonces, eligió bautizarlo con un nombre que parece tan inadecuado. Según Boal, fue la postura política y filosófica de Brecht la que le llevó a definir su teatro de tal manera. Como ya se verá, aunque la palabra *épica* sigue teniendo cierta relación con el uso temprano de esta palabra por Aristóteles, la elección de esta palabra por parte de Brecht viene a definir más que otra cosa su postura materialista frente a la postura idealista estética de Hegel. Es importante notar aquí que el mismo Brecht también se daba cuenta de la confusión que este término provocaba e incluso

intentó cambiarlo más tarde.⁴ Aunque Boal lamenta con buen humor que Brecht nunca optó por la solución fácil y quizás más obvia de llamar a su escritura poética marxista, luego nos ofrece en su ensayo, "Hegel y Brecht: ¿Personaje sujeto o personaje objeto?", una buena explicación de las razones por las cuales Brecht originalmente escogió la palabra *épica* para describir su obra.

Según dice Boal, Brecht empezó a utilizar la palabra *épica* para describir su obra después de haber visto la obra del dramaturgo Edwin Piscator, su contemporáneo. Piscator también rompía con las unidades aristotélicas prefiriendo presentar un espectáculo que producía un efecto de distanciamiento en vez de uno de empatía. Lograba tal distanciamiento utilizando "por primera vez en el espectáculo teatral, cine, diapositivas, gráficos, en fin, todos los mecanismos o recursos que pueden ayudar a explicar la realidad" (Boal, 350) creando así un ambiente que hacía imposible que el espectador sencillamente se sumergiera en la presentación identificándose con los actores. Eventualmente, este efecto de distanciamiento o alienación "fue profundizado por Brecht" (350) y utilizado como uno de los componentes más determinantes de su teatro épico.

Boal nunca pierde de vista el hecho de que la obra teatral de Brecht se caracteriza desde el principio por su rechazo de la fórmula aristotélica, pero la explicación más profunda que Boal da sobre el origen del teatro épico enfatiza especialmente la ruptura entre Brecht y Hegel frente a la que se da entre el dramaturgo alemán y Aristóteles. Al decidir enfocarse más en esa ruptura específica Boal apunta a la importancia de la postura marxista de Brecht. Según Boal: "Brecht usa la expresión "teatro épico" principalmente en contraposición a la definición de poesía épica que nos da Hegel. En verdad, toda la poética de Brecht es, básicamente, una respuesta y contrapropuesta a la poética idealista hegeliana" (358). Para Boal, el contraste entre Hegel y el dramaturgo es lo que mejor explica y define la propuesta marxista del proyecto brechtiano.

La oposición a Hegel por parte de Brecht es una oposición que se encuentra en el plano filosófico. Hegel dividía la poesía en tres categorías estéticas: la épica, la lírica y la dramática. Para Hegel, la poesía épica era la

4 Cuando Brecht "se dio cuenta de su error inicial" reconsideró este nombre y "ya en sus últimos escritos, empezó a llamar a su poética, poética dialéctica" (Boal 359). Sin embargo, según Boal, esa descripción tampoco definía correctamente a su obra "considerando que igualmente la poética de Hegel es dialéctica" (359).

más objetiva de los tres géneros pero como explica Boal, la distancia entre Hegel y Brecht muchas veces no consistía en una cuestión de preferencia de género sino “de especie” (Boal, 360). Lo que Brecht comparte con Hegel es la tarea de examinar principalmente la realidad objetiva, pero aunque los dos intentaban demostrar una correspondencia entre la representación dramática y la vida real en tanto que los dos procuraban descubrir las motivaciones de los acontecimientos en el devenir histórico, las conclusiones a que llegaban sobre el origen de las acciones de los hombres eran completamente opuestas. Mientras la filosofía básica que informaba las directivas de Hegel mantenía que el espíritu humano era lo que dirigía en el fondo toda la acción, para Brecht, la verdad era precisamente lo contrario; para el dramaturgo marxista, era lo exterior, o sea, lo objetivo, lo que determinaba el interior o la subjetividad de las personas. Para Hegel, una representación dramática de “la colisión exterior de fuerzas originadas en el interior” (Boal, 353) correspondía a la realidad de la vida humana que según su perspectiva filosófica, también consistía en choques entre el espíritu humano y el mundo material en que se encontraba. Brecht no compartía con Hegel la creencia en un espíritu humano común que lograba expresarse a través de “colisiones exteriores” sino que definía la subjetividad a través de la voluntad personal del individuo. Según Brecht, sin embargo, en la mayoría de los casos, esa voluntad del individuo está subordinada a las necesidades materiales básicas y las necesidades específicas creadas por el sistema social. En resumen, para Brecht, lo exterior determina e incluso produce lo interior.

Igual que sus respectivas perspectivas filosóficas, las sugerencias de Hegel y Brecht para el desarrollo del personaje también son muy distintas. Para Hegel, el protagonista ideal debe ser libre para poder contemplar y elegir sus acciones, las cuales descubren su verdad interior. Para Brecht, en cambio, el personaje no puede ser libre; no es un sujeto que puede elegir según su voluntad. El personaje brechtiano no es el verdadero protagonista de la acción sino un “portavoz de fuerzas económicas y sociales” (360). Este tipo de personaje funciona como objeto de la acción más que como sujeto; su comportamiento es evidencia de las relaciones sociales producidas por el sistema dado que el personaje del teatro épico responde siempre desde su posición en la estructura social. De todas formas, hay que entender también que “Brecht no quiere decir que las voluntades individuales no intervienen nunca: quiere afirmar sí que no son nunca el factor determi-

nante de la acción dramática fundamental” (366). Mientras Hegel quiere cultivar la noción de la libertad espiritual del individuo presentando al público ejemplos de héroes dramáticos que han elegido sabiamente (o no tanto), Brecht niega continuamente la existencia de esa libertad intentando descubrir el verdadero protagonista en fuerzas exteriores al hombre. Para Hegel la obra ideal reafirma la libertad espiritual del personaje y por lo tanto la del público pretendiendo luego inspirar al espectador a llevar a cabo decisiones según el ejemplo propuesto por el personaje. En contraste, Brecht le dice al espectador que no es libre y lo exhorta a la revolución social. Mientras Hegel recomienda que la acción de la obra encuentre su solución en el escenario, Brecht rechaza completamente la posibilidad de una resolución deseando sobre todo “que el espectáculo sea el inicio de la acción” (369). Efectivamente, Brecht no quería buscar soluciones dentro del sistema sino transformar al sistema entero.

Después de haber entendido un poco la postura política y filosófica de Brecht, lo que quizás más sorprende al leer la primera página de *El pequeño organón para el teatro* es el énfasis que pone Brecht en el concepto de la diversión como lo más fundamental para el teatro. En las siguientes páginas del tratado, el dramaturgo desarrolla detalladamente sus estrategias para cumplir con la específica función didáctica del teatro épico pero siempre mantiene presente su objetivo básico de divertir al público. “Exigir más del teatro, o concederle más” escribe Brecht “es proponerle un objetivo inferior al que le es propio” (Brecht, 8). Para empezar a entender el proyecto brechtiano, entonces, es fundamental examinar cómo con su teatro insistía en la posibilidad de combinar la diversión con la revolución intentando siempre divertir a la gente mientras se le era desvelada la necesidad de la transformación social.

En el tratado, Brecht explica que la diversión cambia según la época y por lo tanto hay que buscar el tipo de diversión que más corresponde a la edad presente. Para ser útil, según el dramaturgo, lo que se representa en el escenario debe proveer alguna reflexión sobre la época actual. Brecht definía la edad en que vivía como una edad “científica” y, consecuentemente, proponía realizar espectáculos teatrales que examinaran las condiciones de vida producidas en una edad caracterizada principalmente por el avance científico. Lo que veía como insoportable y por lo tanto digno de análisis, era el hecho de que los beneficios científicos que podrían hacer la vida humana en general menos dura sólo habían llegado a ser disfrutados por

una minoría de los habitantes del planeta. Siendo testigo del aumento de la explotación que pronosticaba Marx como un resultado inevitable del desarrollo científico dentro de un sistema capitalista, Brecht proponía que el arte, o sea, la *diversión* de la nueva era industrial, tratara el mismo tema de la productividad (14). El objetivo consistía en divertir a la gente con “representaciones realmente eficaces de la realidad” de la edad presente; para lograr eso Brecht proponía un teatro que hacía “de la productividad fuente principal de la diversión” (14).

En la edad de productividad en que vivía, Brecht observaba que el hombre contemplaba su entorno con un ojo crítico; cualquier elemento, objeto, idea, etc. se veía potencialmente como un recurso que quizás podría ser transformado en ganancias por un hombre astuto. Sin embargo, el gran problema que identifica Brecht es que el ojo crítico que caracteriza al hombre en este momento no llega, por lo general, a contemplar el mismo sistema social con tal creencia en la posibilidad de transformación. La realidad social, es decir, la explotación de hombres por otros hombres, sencillamente se acepta como dada junto con la idea de que el mundo siempre ha funcionado y siempre funcionará en torno a negociaciones económicas y según la ley del más fuerte. Pero Brecht rechaza esta versión de la historia sugiriendo por su parte que debemos contemplar la sociedad con el mismo ojo crítico, como si el sistema en sí constituyera una materia prima capaz de transformarse o ser transformado dramáticamente. El teatro épico, queriendo desvelar la realidad social del hombre actual, defenderá en todo momento la posibilidad para cambios sociales intentando así “divertir útilmente” a las masas (13).

Según explica *El organón*, para procurar “divertir útilmente,” es necesario construir una obra que provoque emociones útiles. Aunque Brecht rechazaba la fórmula aristotélica para el drama queriendo evitar que su público se divirtiera a través de un proceso catártico, no negaba en ningún momento la importancia de provocar una reacción emocional e incluso recomendaba la provocación de tres reacciones emocionales específicas que él veía como capaces de divertir y, a la vez, influir al público de una manera productiva. Haciendo del mismo distanciamiento del público una fuente de la diversión, Brecht intentaba que sus espectadores pudieran “divertirse con el estudio y la investigación” (14). Quería que experimentaran en el teatro la sensación de satisfacción que se siente al comprender algo nuevo o descubrir la raíz de un problema difícil. Una vez conscientes de esta informa-

ción, el segundo paso, por supuesto, será la aplicación de la nueva perspicacia la vida cotidiana con la meta última de transformación. Brecht explica que las “representaciones prácticas de la sociedad” deben ser “capaces de influirla” pero siempre a través de la diversión; se debe presentar la realidad al público “como en un juego” (14). Detallando la incorporación de las emociones específicas que va a emplear en el teatro épico, Brecht explica la construcción del juego teatral donde el objetivo es:

exponer a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por la sociedad (tanto las antiguas como las actuales), de tal manera que puedan “disfrutar” con las sensaciones, conocimientos e impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos de entre nosotros han experimentado a base de los acontecimientos de cada día y siglo. Ellos se divertirán con la sabiduría nacida de la solución de los problemas, con la ira en que puede transformarse útilmente la compasión hacia los oprimidos, con el respeto hacia lo que hay de respetable en el hombre, es decir, lo que es digno de ser amado en el hombre; en una palabra, con todo aquello que divierte a los que producen (14).

Con sus representaciones, Brecht intenta lograr que el público sea activo y que la obra sirva como una forma de entretenimiento crítico que le equiepe con la habilidad de pensar en soluciones posibles para los problemas expuestos. Provee a sus espectadores con esta habilidad provocándoles una ira o una inquietud que incita tal búsqueda de soluciones. Brecht quiere romper completamente con el fatalismo característico de una sociedad empaçada del positivismo y una versión de la historia que no apuntan a los grandes cambios sociales históricos que se han dado a través del tiempo. Dice el dramaturgo que:

hay que romper con el hábito de camuflar las diferencias de las distintas estructuras sociales de la épocas pasadas, con el fin de que se parezcan a nuestra estructura, [...] queremos tener presentes esas diferencias, así como su carácter transitorio, con el fin de que también nuestra época pueda ser comprendida como transitoria (18).

La reacción que quiere provocar con el teatro épico no es una de resignación frente a la realidad donde el público dice “sí, así es la vida humana” sino una de acción donde responde diciendo “así no debe de ser la cosa”. Brecht quiere reemplazar al público “hechizado” (16) del teatro tradicional con uno crítico que entiende que el cambio social es constante y aún más importante, siempre posible.

Volviendo a la obra de Enrique Buenaventura, parece necesario recordar primero las metas comunes que tiene el dramaturgo colombiano con Brecht para luego contemplar dónde y cómo emplea unas estrategias brechtianas en su teatro, y más específicamente, en su obra, *La trampa*. Quizás se puede empezar a comprender el vínculo ideológico fuerte entre estos dos dramaturgos al entender un poco el proyecto representado por el Teatro Experimental de Cali. El mismo nombre de este grupo, dirigido por Buenaventura, ya establece una conexión importante: el énfasis en lo experimental. El uso de la palabra *experimental* no sólo refiere a los métodos poco convencionales que empleaban en la producción de las obras sino también al contenido mismo y la respuesta que pretendía generar este tipo de drama. Tanto el teatro de Buenaventura como el de Brecht se desarrollaban desde la noción del experimento. Brecht explica en *El pequeño organón* que para evitar la ilusión y la identificación tradicional entre el público y los actores hay que procurar crear durante la representación “condiciones de experimentación” que permiten que “siempre resulte posible imaginarse un experimento contradictorio” (23). Si el público llega a comprender la representación como experimento, pueden empezar a considerar otros posibles resultados que quizás se darán al cambiar las variables del mismo. Tanto Buenaventura como Brecht querían que su público llegara a poder pensar en la representación de tal manera. Probablemente sobra reiterar que la base teórica de los dos dramaturgos es marxista y que por eso se ve el constante interés en cambiar la manera en que el espectador percibe la sociedad. Sin embargo, es importante partir de esta base para entender la ruptura que se establece entre ellos y la poética idealista, es decir, las formas poéticas no materialistas como el ejemplo que ya hemos visto en la comparación entre Hegel y Brecht. Siendo marxista, lo que comparte Buenaventura con Brecht sobre todo es el objetivo de desvelar al público las implicaciones de la lucha de clases contemporánea y las formas de explotación específicas generadas por ella. El teatro de Buenaventura sigue siendo un teatro para una edad caracterizada por la producción, o sea, es un teatro para los que producen, y por lo tanto sigue utilizando muchas de las estrategias que recomienda Brecht para lograr influir mientras divirtiendo a tal público. Como sugiere Taylor, lo que logra Brecht es adaptar con éxito estrategias brechtianas moldeándolas según las particularidades de las circunstancias políticas, económicas y sociales de su país y de Latinoamérica en general. En *La trampa*, una de sus primeras obras teatrales, la influencia de Brecht es incuestionable.

La trampa es una farsa que trata, como ya hemos visto, sobre el tema de la dictadura latinoamericana. Aunque hace referencia a la dictadura específica de Ubico en Guatemala, como explica Carlos José Reyes, el ex director de la Biblioteca Nacional de Bogotá,

la obra no trata, ni el autor quiere hacerlo, de un tema histórico propiamente dicho. Busca ser más bien el paradigma de varias dictaduras centroamericanas, de Ubico a Somoza, aunque quizá este último pueda considerarse su referente más nítido (Reyes).

Se podría sugerir que basar el drama laxamente en una dictadura ajena a Colombia es una estrategia que emplea Buenaventura para evitar una crítica abierta a la realidad política de su propio país, pero quizás el objetivo tenga más que ver con el enfoque teórico por el que opta el dramaturgo más que con un intento de suavizar su mensaje. Al fin y al cabo, a pesar de este posible enmascaramiento de la crítica, *La trampa* todavía provocó la censura en Colombia. Parece que Buenaventura, al inspirarse ligeramente en la dictadura de Ubico está a la vez rompiendo y cumpliendo con unas estrategias delineadas por Brecht en *El pequeño organón* para el teatro. Como parte de su receta para el teatro épico, Brecht recomendaba representar una historia bien conocida para que el público se diera cuenta de la nueva perspectiva que ofrecía una representación materialista de la historia. En *La trampa*, Buenaventura hace referencia a una historia conocida pero luego cambia muchos acontecimientos y detalles para contar en su lugar una *trama* bien conocida: la de la dictadura en Centroamérica. Aunque rompe con la fórmula brechtiana de contar una historia concreta, también cumple con el objetivo brechtiano de descubrirle al público la manera en que funciona el poder en la estructura social; aquí hay que recordar que para Brecht no es el individuo específico el que crea la realidad material exterior sino que es esta realidad material la que informe a la construcción del individuo. Parece entonces que Buenaventura prefiere enfatizar una visión materialista acentuando en su obra la subordinación del individuo por el sistema social. En *La trampa*, los nombres y los lugares que aparecen en el escenario son insignificantes en tanto que el objetivo de la obra no es conocer mejor la historia de una dictadura específica sino conocer mejor la estructura y la manera en que funcionan todas las dictaduras; lo que intenta demostrar Buenaventura es que mientras la estratificación social esté presente, habrá explotación sea quien sea el dictador.

La obra empieza con un soliloquio dado por el dictador y aunque Ubico está narrando en el presente, el tono como la historia que cuenta en las primeras líneas sobre su propia vida hace que la acción parezca pertenecer a un pasado remoto. La misma acotación indica que la interpretación debe ser llevada a cabo en un tono “épico-narrativo”, o sea, en un tono que siempre recuerda al público que se está contando una historia. Vemos otra vez aquí la ruptura con el esquema teatral hegeliano que quiere lograr que el público experimente la acción como si estuviera sucediendo actualmente. Cuando Ubico termina presentándose, la acotación solicita “música militar burlesca” que rompe otra vez con la fluidez de la acción. En *El pequeño organón* Brecht reserva una función específica a la música que es la de “tomar una posición frente a los temas” (32). Dice expresamente que la “tarea” de la música “no ha de ser la de “acompañar”, ni siquiera la de comentar” y de ninguna manera debe contribuir a la creación de un público pasivo (32). Más que un acompañamiento, la música sirve como otro interlocutor que tiene derecho a “establecerse por su cuenta” (32). En vez de hacerse parte de la tela de la trama, la música del teatro épico queda aparte interrumpiendo la acción casi como si tuviera una personalidad propia y muchas veces hasta burlándose de los personajes y sus palabras. La música en *La trampa* parece cumplir, más que nada, con una función burlesca entrando y saliendo de una manera brusca; se burla con “fanfarrias picarescas” y una “música fuerte, de carácter heroico” que sigue las conversaciones absurdas que se realizan entre hombres supuestamente poderosos que ya se han descubierto como unos títeres de fuerzas ajenas. La música en *La trampa* reenfatisa la ironía que caracteriza toda la pieza ya que estas interrupciones sonoras y exageradas parecen menos infladas, menos increíbles que los mismos personajes. En resumen, la música también funciona para lograr el distanciamiento brechtiano.

Después de un diálogo breve entre Ubico y su masajista, la mujer de Ubico entra el escenario y se presenta casi de la misma manera que su esposo, otra vez rompiendo con la acción y el tiempo para narrar su historia e informar al público sobre el papel que tendrá ella en el drama. El efecto reafirma el distanciamiento y el público se ve obligado ya en los primeros momentos a empezar a formar opiniones sobre los personajes y su comportamiento en vez de sencillamente identificarse con ellos. El ambiente tradicional del teatro dramático está reemplazado deliberadamente por uno que recuerda más a una corte judicial. El público se encuentra en un proce-

so de investigación que es fundamental para el “juego” teatral brechtiano; su papel es el del juez y su tarea es descubrir al que habrá de ser condenado.

Lo que no sorprenderá en una obra que sigue muchas pautas brechtianas es el hecho de que los personajes individuales no representan los verdaderos implicados en el caso. Se establece muy pronto en la obra la presencia de fuerzas económicas y políticas ajenas que vienen a controlar la organización política del país y la dictadura en general. Se ve al dictador viejo y gastado intentando renovarse por forjar unas alianzas nuevas con otros poderes fascistas. Al empezar la obra Ubico está preparándose para la llegada de un general nuevo de Prusia y jura abrir “las puertas al nuevo capital, al pueblo del futuro, a Norteamérica” (Buenaventura). Más tarde en la obra uno de los soldados se refiere a los miembros oficiales de la dictadura como “fantoques” controlados por fuerzas ajenas. Esta realidad es evidente también en las primeras declaraciones del dictador que revelan su dependencia del poder ofrecido tanto por las viejas alianzas militares como por el nuevo capital implicados en la relación con Norteamérica. Muy pronto el espectador es forzado a deducir que las fuerzas más influyentes detrás de Ubico y por lo tanto detrás de todo ser social son económicas y políticas. Para mantener su dictadura, Ubico tiene que tomar decisiones basadas en las relaciones de poder ya establecidas tanto dentro del país como fuera. Para ser un dictador efectivo tiene que pensar como un dictador, o sea, como un tirano. Aunque puede parecer que un dictador tenga el derecho de hacer lo que quiera, la realidad no es así; Ubico no puede tomar decisiones que no corresponden a su posición social. Como explica Brecht, no hay voluntades verdaderamente libres; es la posición del “ser social que determina el pensamiento” y no el “pensamiento” que “determina el ser” (Boal, 361). Pronto en la obra, Ubico se está quejando sobre los rumores de la conspiración y la amenaza inminente que suponen ciertos oficiales suyos que “pretenden quitarme del gobierno” (Buenaventura). Más tarde, cuando la lucha entre los oficiales ha estallado y nadie puede estar seguro de quienes son sus aliados verdaderos, Ubico se torna cada vez más tirano habiendo aprendido que un dictador no puede confiar en nadie ni ser benévolo. No le corresponde ese comportamiento. Contemplando la realidad de la dictadura, Ubico toma unas decisiones que sí corresponden a su posición social:

¡No hay perdón! ¡No habrá clemencia! Por bueno, por complaciente, por humano me aconteció todo esto. [...] ¿Para permanecer en esa silla es indispensable ser tirano? ¡Pues bien! ¡Seré tirano! Seré duro, cruel y sanguinario. Prepárate (Buenaventura).

Igual que Ubico, los otros personajes tampoco pueden salir de sus ya determinados papeles sociales sin arriesgar mucho. Los oficiales militares saben bien el riesgo que corren al intentar derrocar el dictador pero también representan posiciones sociales dotadas de una mayor variedad de decisiones posibles las cuales les permitan actuar con más confianza. Sin embargo, lo que puede parecer a primera vista una lucha para el poder entre egos independientes, o sea, entre voluntades individuales, no es más (en esta obra) que una lucha entre fuerzas económicas y políticas mucho más poderosas que las voluntades de estos individuos. Aún siendo dictador, Ubico tiene que aliarse con el capital de Norteamérica y de forma semejante, Gorila, el ministro de la guerra y el líder de la conspiración contra Ubico, está respaldado por los ingleses. En esta lucha los protagonistas verdaderos parecen ser los dos poderes representados por los intereses norteamericanos e ingleses. Está claro que los personajes, de manera similar a los de Brecht, están ejerciendo de “portavoces de fuerzas económicas y sociales” (Boal, 360).

Al examinar las acciones de todos los personajes de la obra se ve que cada uno responde a las situaciones en que se encuentra según y conforme a su posición social. Es oportuno notar que el ejército ofrece una metáfora eficaz para este análisis de la sociedad dado que representa una estructura en que solamente ciertas formas de comportamiento son permitidas a cada individuo; cada uno tiene un puesto que determina su función o su tarea social específica. Aunque *La trampa* trata ante todo de relaciones entre los miembros del gobierno militar, está claro que las mismas reglas que se aplican a estas relaciones también gobiernan a toda la población. Igual que los soldados rasos que aparecen en escena y contestan a los oficiales siempre desde su rango, Regina, la prostituta, hace lo mismo cuando uno de los asesinos le pregunta por su opinión sobre el gobierno. Contesta al asesino desde su rango social diciendo “Yo no opino. Las opiniones no se venden y éste es un negocio” (Buenaventura). Hace mucho que ella ha abandonado la posibilidad de ejercer su propia voluntad, forzada a ser gobernada sólo por sus necesidades sociales materiales y según lo que su rango permite. Tener una opinión no le ayuda ganarse la vida ni mucho menos. De hecho, expre-

sar su opinión dentro del sistema en que vive le puede costar la vida. Otra vez, Buenaventura enfatiza el hecho de que los personajes no son libres para responder según sus verdaderos deseos; son cautivos y a la vez cómplices del sistema. Es pertinente notar aquí que para Brecht el personaje del teatro épico nunca puede ser libre mientras representa a un miembro de una sociedad dividida en clases sociales. Los personajes de Buenaventura tampoco son libres para tomar decisiones que no corresponden a su estatus social y de ahí es más fácil entender la repetición en la obra de la palabra “fantoche” como referencia a los miembros de la dictadura. Lo irónico es que los que intentan insultar a los oficiales llamándoles “fantoques” y “títeres” tampoco han demostrado una capacidad para actuar libremente; todos, desde los más humildes hasta el mismo dictador, son fantoches manipulados por fuerzas económicas, políticas y sociales exteriores.

Es la frecuencia del uso de la ironía esperpéntica lo que hace que la pieza cumpla con la prescripción brechtiana de “divertir útilmente” a su público. El público se ríe cuando los personajes intentan describir el mundo en que viven precisamente porque las descripciones que hacen muchas veces no tienen nada que ver con la realidad de la situación, la cual el espectador ya ha entendido bien. Es decir, es la distancia entre el análisis de la acción que va haciendo el espectador y las opiniones que los mismos personajes expresan con respecto a su realidad lo que provoca la risa y además la perspectiva crítica del público. Junto con la risa Buenaventura quiere provocar la ira; el efecto que intenta producir con su tono irónico es que el público se enfade mientras se ríe con las sandeces dichas por los personajes. En el programa del estreno para *La trampa*, Buenaventura traza sus influencias más importantes a una raíz común en el dramaturgo Alfred Jarry diciendo que el personaje famoso de este, Ubu, “es el origen de las grandes transformaciones producidas en el teatro contemporáneo” (Reyes). Hablando de la importancia de la figura de Jarry para la obra de Brecht, decía Buenaventura que:

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

Al leer la obra de Buenaventura, queda patente la presencia de esta misma “mezcla feliz” de humorismo y crítica. Carlos José Reyes, en su análisis del teatro de Buenaventura, percibe lo que él llama:

una síntesis de las dos influencias: la de Jarry y la de Brecht. En relación con Jarry, se reiteran el grotesco, el humor negro, la arbitrariedad y el absurdo del mundo ubuesco. Pero al mismo tiempo, la influencia brechtiana permite distanciar estos elementos y subrayar la crítica social, buscando la raíz de los conflictos enunciados (Reyes).

Una de las escenas que hace uso de esta fórmula presenta al dictador discutiendo con su ministro de la guerra, Gorila. Como ya sabemos los dos ya se han comprometido con poderes imperiales distintos y la lucha que se realiza entre ellos no consiste en más que la lucha entre los países que les están respaldando respectivamente. Sin embargo, los dos siguen insistiendo en su propia lealtad a la patria y la traición que caracteriza las acciones del otro. A pesar de negarlo se hace evidente el hecho de que están peleando no por el control sobre el país sino por quienes deben ser los que los controlen a ellos mismos y consecuentemente al país entero. La pelea es completamente absurda dado que se han descubierto como las marionetas de intereses ajenos y el público ya empieza a verlos como miembros totalmente reemplazables de un sistema mucho más poderoso que cualquier dictador.

Cuando Buenaventura comienza su carrera como dramaturgo, la infraestructura que subyace al sistema socioeconómico del mundo occidental no ha sufrido cambios radicales desde que Brecht publicó su tratado en 1948. Al igual que el dramaturgo alemán, Buenaventura utiliza el teatro para reflexionar sobre su actualidad y la expansión del mundo-mercado capitalista. Al escribir sobre la dictadura centroamericana del siglo XX, Buenaventura examina un fenómeno histórico caracterizado no sólo por las relaciones de poder propias de una dictadura sino también por las complejas relaciones económicas internacionales que llegan a determinar el trayecto histórico del mismo país. La influencia creciente de la globalización es evidente en *La trampa*; como ya hemos visto, la obra quiere descubrir en cada rincón de la dictadura las relaciones producidas por vínculos económicos internacionales. Al fin y al cabo, es el sistema económico capitalista el que determina las relaciones sociales vividas por los personajes. Curiosamente, en contraste con la fórmula del teatro épico, no hay instancias en la obra que apunten a la posibilidad de la transformación social. El mundo que crea Buenaventura en *La trampa* está ya deteriorado, no hay ningún héroe presente; no hay nadie involucrado en la acción que esté realmente luchando conscientemente en contra de la dictadura. Aún hasta los más

miserables se representan como cómplices dentro del sistema. Como apunta Taylor, el tema de la complicidad, tan característico de la obra de Buenaventura, es lo que intenta explicar hasta cierto punto el índice tan sorprendente de la corrupción y la violencia dentro de Colombia. Según Taylor, los oprimidos representados en la obra de Buenaventura “are not free of their oppressors” (191) sino que están ya impregnados de ellos mismos y los mismos valores que gobiernan todo el sistema social capitalista. Taylor describe el mundo que crea Buenaventura en su obra como uno que ya no tiene solución visible y donde los eventos que ocurren son “unbelievable, grotesque, violent, and hideously true” (198). Sin embargo, a pesar del aparente pesimismo que llega a definir hasta cierto punto la obra en cuestión, hay que intentar ver cómo esta obra sigue siendo una de compromiso político que quiere lograr mucho más que sencillamente deprimir al público representando un mundo sin esperanza. Hay que recordar que la obra de Buenaventura tanto como la de Brecht provocan la risa junto con la ira mientras se intenta representar la realidad dura como una farsa. El hecho de que Buenaventura no enfatice tanto la plausibilidad de la transformación social en su obra, no significa que no subraye otro aspecto del teatro épico que le sirve para comunicar un mensaje igualmente politizado.

Diana Taylor describe otro ciclo de obras de Buenaventura que según ella representa bien el pensamiento político del dramaturgo:

The cycle has no agenda, no “solution.” In fact, it challenges all myths of liberation, including the revolutionary. The road that the beggars embark on is long, difficult, and relatively unexplored. Who has the answers? Where will the crisis end? These vignettes promise no closure.

The *spirale de pire* continues its infernal trajectory, on and on, worse and worse (203).

Este final un tanto apocalíptico del artículo de Taylor no sólo deja al lector con una visión bastante deprimente de la obra de Buenaventura pero también le desvía mucho con respecto a la meta de la obra. Quizás lo que Taylor está reconociendo en la obra de Buenaventura es el desencanto general que ha llegado a caracterizar mucha de la obra de los marxistas contemporáneos que han visto el fracaso de tantos movimientos revolucionarios durante el último siglo. Habiendo sido testigo de la derrota sufrida por mucha gente comprometida a una causa social muy parecida a la suya, quizás le resultara más difícil a Buenaventura enfocarse en la plausibilidad

del cambio social; sin embargo, aunque parece cada vez más imposible la revolución social también resulta, según la perspectiva materialista, cada vez más necesaria. Es decir, aunque la obra de Buenaventura pueda parecer más pesimista que la de Brecht y otros marxistas anteriores no está menos convencida de la necesidad absoluta de cambio radical social. En *La trampa*, Buenaventura insiste en esta necesidad desvelando un sistema social tan completamente impregnado por la explotación, violencia y complicidad que la única solución posible es una transformación total. El espectador se da cuenta pronto de la opresión representada por la dictadura y empieza a buscar al personaje con quien puede identificarse y alentarse, pero no aparece. La complicidad que inunda el sistema también ha infectado todos los personajes y el mensaje queda claro: con solamente reemplazar a un cabeza de estado con otro no se ha logrado una revolución. Los oficiales involucrados en el levantamiento insisten en que están realizando una revolución social pero es más que obvio que esta revolución representa sencillamente la instalación de otro tirano y en última instancia una perpetuación de las mismas relaciones sociales ya establecidas. En vez de animar al público reforzando la posibilidad de la inmanencia del cambio social, Buenaventura opta en *La trampa* por incitar la ira e inquietar a los espectadores con una representación grotesca y absurda que no se resuelve en el escenario. Aquí lo que sí tiene en común con el teatro épico es la provocación de estupefacción en vez de empatía. El público, al final de la obra, no habiendo podido identificarse más que superficialmente con los personajes, tendrá que haber sido forzado a mantener una distancia que permita la crítica. Habiendo podido ver la dictadura como nada más que una farsa absurda, violenta y trágica para todos los que participan en ella, el espectador saldrá diciendo “así no debe de ser la cosa”. Explica Taylor que “the hope for decolonization”, tal y como lo plantea Buenaventura, “does not lie in the oppressed’s assuring themselves that they are different from their oppressors but in their scrutinizing what makes them the same and to what degree they have internalized their oppressors” (191). Si la obra ha funcionado, el espectador mismo empezará a considerar la posibilidad de su propia complicidad en un mundo caracterizado por la explotación y quizás comience a buscar soluciones posibles para la ruina que ha visto. Habrá roto el hechizo.

Bibliografía

- Aristóteles, A. *Arte poética*. España: Espasa Calpe, 1964.
- Benjamin, Walter. "What is Epic Theater?", en: Arendt, Hannah (ed.). *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968, 147-154.
- Boal, Augusto. "Hegel y Brecht: ¿Personaje sujeto o personaje objeto?", en: Rodríguez, Juan Carlos (ed.). *Brecht, Siglo XX*. Granada: Guante Blanco/Comares, 1998, 349-378.
- Brecht, Bertolt. *El pequeño organón para el teatro*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.
- Buenaventura, Enrique. *La trampa*. Biblioteca virtual banco de la República. <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-e/ebuenav/ebuenavhtm>. Abril 20, 2004.
- Hegel, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Porrúa, 1973.
- Reyes, Carlos José. "El teatro de Enrique Buenaventura", en: <http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/DetalleNoticia728.asp>. Abril 20, 2004.
- Taylor, Diana. "Destroying the Evidence: Enrique Buenaventura", en: *Theater of Crisis*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991, 181-203.