

AUM - UMass Amherst Libraries - ILL

ILLiad TN: 522356

Odyssey Doc ID: 522356


ILL Number: 36271409

Location:
Call #: Per PN2008.G48

Journal Title: Gestos.

Volume: 5 Issue: 10
Month/Year: 1990
Pages: n.p. 91

Article Author:
Article Title: Diana Taylor; Violent Acts; A Study of Contemporary Latin American Theatre by Severino Joao

BORROWER INFO:
Borrower Fax: 413-542-2662
Borrower Email:
Lending String: *AUM,AUM,ORC,DKC,HCD
Maxcost: \$25IFM

Patron: Hernandez, Andrea

Odyssey Ariel:


Ariel: 148.85.30.41
Borrower: AMH

SCANNED BY: SS

LENDER INFO:
AUM - DuBois Library - ILL
University of Massachusetts
154 Hicks Way
Amherst, MA 01003
Fax: 413-577-3114 Phone: 413-545-0553
Ariel: 128.119.169.34

FOR RESEND REQUESTS:
Fax or Ariel this sheet within 5 days
PAGES TO RESEND: _____
REASON: _____

ODYSSEY ENABLED

NOTICE: This material may be protected by Copyright Law. (Title 17 U.S. Code)

AUM TN: 522356.0
FIRST CLASS
FROM: W..E.B. Du Bois Library
University of Massachusetts, Interlibrary Loans
154 Hicks Way
Amherst, MA 01003

TO:
AMHERST COLLEGE LIBRARY - ILL
AMHERST, MA 01002

ITEM NOT ON SHELF:
 Title not on shelf
 Volume not on shelf
 Issue/article missing from volume
ITEM NOT FOUND AS CITED:
 Vol/yr mismatch
 not found in vol
 not found in year
 Need more info
 checked index
 checked TOC
 No article by aut/title on pages given
 checked TOC
OTHER:

SEARCHED BY: _____

Av. Coronel Díaz 2277 Piso 24 B
1425 Buenos Aires
Argentina
Teléfono: 824 - 6400



DESTRUIR LA EVIDENCIA: LA SUPRESIÓN COMO HISTORIA EN *LA MAESTRA DE ENRIQUE BUENAVENTURA*

DIANA TAYLOR
Dartmouth College

FORMAS DE PAGO

Giro Postal Interno ENCOTEL a
nombre de CARLOS ALFREDO IANNI

Cheque a nombre de EDUARDO
ROVNER

Los papeles del infierno (1968) de Enrique Buenaventura, un ciclo de obras en un acto basadas en la colección de obras breves de Brecht, *Terror y miseria del Tercer Reich*, incluye por lo menos las siguientes obras, *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia*, *La requisa* y, según ciertos estudiosos, *El menú* y *La orgía*.¹ Buenaventura examina a los participantes en la catástrofe nacional—las víctimas, verdugos y cómplices—situándolos en círculos sociales cada vez más amplios. Las tres primeras obras reflejan mundos aislados de dos o tres personajes: la víctima (*La maestra*), el verdugo (*La tortura*), y el cómplice (*La autopsia*). Las dos siguientes, *La audiencia* y *La requisa*, representan a los tres grupos en interacción. Las instituciones sociales establecidas para controlar la violencia (por ejemplo el sistema judicial en *La audiencia*) participan activamente en inventar criminales y legalizar el exterminio. *La orgía* y *El menú*, obras mucho más largas y complejas, exploran una sociedad en decadencia. Los múltiples personajes de estas dos obras son monstruosos; los oprimidos han internalizado a los opresores hasta tal grado que es ya imposible distinguir entre víctimas y verdugos. La Mujer-Hombre, La Enana, La Manca, La Tuerta, La Gorda, La Vieja/puta, los mendigos/ asesinos pueblan el mundo caótico de los oprimidos y colonizados. A través del ciclo, Buenaventura examina los mitos y las farasas de progreso, democracia y justicia que sirven para justificar toda una serie de actos aniquilantes.

El título del presente estudio parece contradecir el título del ciclo de Buenaventura, *Los papeles del infierno*. La palabra *papeles* sugiere que el ciclo, descrito por el dramaturgo como "varios episodios sobre la violencia,"² tiene una finalidad documental de representar la guerra civil, *La violencia*, que dejó más de 300,000 muertos en Colombia entre los años de 1948 a 1964-65. Por medio de las varias piezas, Buenaventura y los miembros del *Teatro Experimental de Cali* intentan integrarse "a la vida y muerte de nuestro pueblo."³ Los estudiosos de la obra de Buenaventura insisten, además, que su teatro es "una búsqueda permanente de nuestra historia."⁴ Maida Watson Espener señala que Buenaventura "se empeña en darle a Latinoamérica un sentido del fondo histórico de la lucha por la



CUADERNOS
LATINOAMERICANOS
DE REFLEXION
SOBRE ESCENOLOGIA



MÁSCARA

justicia social" (mi traducción), y que utiliza temas, personajes y "antecedentes históricos" (i.e., Rey Christophe, Bartolomé de Las Casas, 45). El mismo Buenaventura acentúa que "la humanidad está atravesando una crisis profunda, está realizando cambios sustanciales. Siempre que le ha pasado algo semejante, la humanidad se ha agarrado a su historia como a un clavo ardiendo. Al fin y al cabo no tiene más que su historia" (Collazos, 8).

Aunque Buenaventura indique que el pueblo se aferra a su historia, tanto él como los miembros del TEC están conscientes de que el concepto mismo de "la historia" es problemático, como lo es también la relación entre los documentos dramáticos (los *papeles*) y los documentos históricos. En Colombia, la manipulación de los hechos históricos por las fuerzas hegemónicas ha resultado más en la *supresión* que en la *iluminación* del pasado.⁵ La historia no consiste en simples hechos; consiste más bien en indagar, seleccionar, ordenar e interpretar tales hechos para construir una visión coherente y comprensible del pasado desde la perspectiva del presente. A pesar de que los historiadores del siglo XIX aspiraban a una metodología científica, Hayden White y otros "metahistoriadores" nos han recordado que los hechos en sí "no constituyen una historia, lo más que le pueden ofrecer al historiador son los elementos narrativos. Los eventos se convierten en texto narrativo a través de la supresión o la subordinación de algunos de ellos y el énfasis que se les da a otros, a través de la caracterización, la repetición de temas, la variación de tono y punto de vista, y las estrategias descriptivas alternantes, en fin, por medio de todas las técnicas que normalmente pensamos encontrar en la formación de una novela o pieza dramática."⁶ Es importante reconocer que la Historia (con mayúscula, para designar la meta-historia narrativa examinada por White) tiene elementos ficticios. Esto no quiere decir que la narrativa que nos propone la Historia de Colombia no sea *verídica* sino que es una visión articulada desde cierta posición ideológica específica, definida tanto por lo que excluye como por lo que incluye.

A través de *Los papeles del infierno*, Buenaventura nos presenta los eventos devastadores, las víctimas, los torturadores, los cómplices que no perfilan en la narrativa oficial, la Historia. Comenzando con *La maestra*, el ciclo propone otra manera de enmarcar los sucesos pasados. Buenaventura no ofrece una narrativa coherente, sino fragmentos dispersos. Como señalé (nota 1), nadie parece estar de acuerdo con el número o el orden de los papeles que forman el ciclo. Como los mismos historiadores, los teatristas y los estudiosos nos encontramos con unos documentos sin orden concreto. Nosotros, como los historiadores, tenemos que indagar, seleccionar, ordenar e interpretar para darle forma a estos papeles. Asimismo, el ciclo examina las rupturas entre períodos históricos, lo que Michel Foucault en *Arqueología del conocimiento* denomina "las discontinuidades," o "las in-

terrupciones" en la narrativa histórica. Nos permite apreciar las múltiples historias que han sido suprimidos de la Historia.

La maestra, generalmente aceptada, nos introduce a este mundo fragmentado y sentada sola en el escenario vacío. Como "la maestra," nos informa que su desplazamiento (del tiempo y del espacio) es también un desplazamiento del tiempo y del espacio. Sin embargo, queda claro que el tiempo histórico. El relato que nos cuenta la historia de los militares y su muerte, es, en su esencia, la historia de la colonización y el desplazamiento de los indígenas al cementerio, por encima del espacio del tiempo y del conflicto, ella evoca la pérdida de su tiempo y su espacio que se remonta a los mitos de la historia pre-colonial. Al igual que Dios, su padre, ella está dando una ciudad en la selva. Del relato de la ciudad—*La Esperanza*. La maestra, narradora predominantemente oral, cuenta lo que le es más comprensible—la oralidad.

La maestra cuenta que ella nació en un rancho con techo de paja que está al borde del tiempo oral no es cronológico sino natural, sino que los eventos convierten el camino en "un río lecho de barro y alpargatas en el barro y [...] hasta la lluvia salpicados por el barro" (25-26). En el ciclo, "un remolino de polvo rojo" y las alpargatas [...] todo se impregna de polvo rojo y el ciclo de vida terrenal, *polvo fuimos* y el ciclo de la maestra, este ritmo es un balance entre la colonización—el barro se traga las alpargatas, y de ese polvo rojo, y ahora he vuelto al tiempo oral en el contexto de la pieza en el ciclo, *Papeles del infierno* nos sugieren que la violencia inmemorable es permanente, y que nadie se sacude el polvo.

A pesar de las imágenes naturales que el ciclo acontecimientos que culminaron en el tiempo oral en sí fueron poco naturales. Entrando en el ciclo acusándole de ser un "jefe político" y los detalles corresponden a la información reservada para ambos sexos en Latinoamérica (rara vez infligida sexualmente) y asalariado (la violación) para las mujeres.⁷ Y aun-

que utiliza temas, personajes y Aristophe, Bartolomé de Las Casas, e "la humanidad está atravesando cambios sustanciales. Siempre que le se ha agarrado a su historia como ene más que su historia" (Collazos,

el pueblo se aferra a su historia, tan conscientes de que el concepto como lo es también la relación en- es) y los documentos históricos. En históricos por las fuerzas hegemónicas en *iluminación del pasado*.⁵ La consiste más bien en indagar, seleccionar muchos para construir una visión desde la perspectiva del presente. A XIX aspiraban a una metodología "historiadores" nos han recordado la historia, lo más que le pueden narrativos. Los eventos se convierten o la subordinación de algunos a través de la caracterización, la y punto de vista, y las estrategias de todas las técnicas que normalmente de una novela o pieza dramática (con mayúscula, para designar White) tiene elementos ficcionales que nos propone la Historia de la visión articulada desde cierta punto por lo que excluye como por

Buenaventura nos presenta los turadores, los cómplices que no Comenzando con *La maestra*, el sucesos pasados. Buenaventura fragmentos dispersos. Como señalé on el número o el orden de los nos historiadores, los teatristas y documentos sin orden concreto. nos que indagar, seleccionar, estos papeles. Asimismo, el ciclo cos, lo que Michel Foucault en las discontinuidades," o "las in-

terrupciones" en la narrativa histórica. A través de estas piezas comenzamos a apreciar las múltiples historias, los personajes, y los acontecimientos que han sido suprimidos de la Historia.

La maestra, generalmente aceptada como la primera obra en el ciclo, nos introduce a este mundo fragmentado. *La maestra*, una mujer joven, está sentada sola en el escenario vacío. Con sus primeras palabras, "estoy muerta," nos informa que su desplazamiento espacial (sola sobre el escenario vacío) es también un desplazamiento temporal. Ella existe fuera del tiempo y del espacio. Sin embargo, queda claro que su narrativa tiene cierto interés histórico. El relato que nos cuenta la maestra acerca de su persecución por los militares y su muerte, es, en su sentido más amplio, la historia de la victimización y el desplazamiento de los campesinos en Colombia. Desde el cementerio, por encima del espacio y del tiempo, incluso por encima del conflicto, ella evoca la pérdida de su mundo. Habla de un pasado lejano que se remonta a los mitos de la creación como si fuera un tiempo a-histórico. Al igual que Dios, su padre creó el orden a partir del caos fundando una ciudad en la selva. Del mismo modo que Adán, él bautizó a la ciudad—*La Esperanza*. La maestra, nacida en una cultura patriarcal y predominantemente oral, cuenta lo que le pasó en el único discurso que le es accesible—la oralidad.

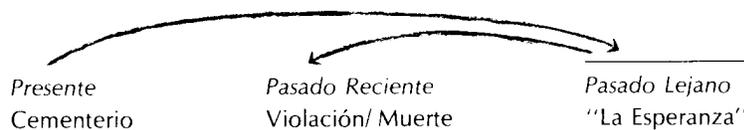
La maestra cuenta que ella nació en el pueblo, "en la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino" (25). Su concepto temporal no es cronológico sino natural, casi circular. En el invierno, las lluvias convierten el camino en "un río lento de barro rojo" y "uno pierde las alpargatas en el barro y [...] hasta la cara y los sombreros de los jinetes son salpicados por el barro" (25-26). En el verano, el camino se transforma en "un remolino de polvo rojo" y las alpargatas "suben llenas de polvo rojo, y [...] todo se impregna de polvo rojo" (25-26). El tiempo refleja también el ciclo de vida terrenal, *polvo fuimos y polvo seremos*. Desde la perspectiva de la maestra, este ritmo es un balance cósmico de pérdida y recuperación—el barro se traga las alpargatas, pero las devuelve. "Nací de ese barro y de ese polvo rojo, y ahora he vuelto a ellos" (26). No obstante, dentro del contexto de la pieza en el ciclo, *Papeles del infierno*, las mismas imágenes nos sugieren que la violencia inmemorial ha teñido la tierra de un rojo permanente, y que nadie se sacude el polvo por completo.

A pesar de las imágenes naturales que utiliza la maestra para narrar los acontecimientos que culminaron en su suicidio, queda claro que los sucesos en sí fueron poco naturales. Entraron los militares; dispararon al padre acusándole de ser un "jefe político" corrupto (27), y la violaron a ella. Los detalles corresponden a la información que tenemos acerca de la violencia reservada para ambos sexos en Latinoamérica—la muerte para los hombres (rara vez infligida sexualmente) y asaltos sexuales (generalmente incluyendo la violación) para las mujeres.⁷ Y aunque el suceso existe dentro de un mar-

co histórico específico, la fecha en sí queda sin especificar: "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 las gentes se las tragan" (27). La confrontación sísmica entre (en lugar de dentro de) órdenes sociopolíticos—el mundo de la maestra y el nuevo orden militar—causa la ruptura, y da lugar al hueco temporal y espacial que vemos en escena.⁸ La maestra, como nos demuestra el mismo montaje, existe aparte de todas las representaciones que tienen lugar al fondo de la escena. Lo que necesitamos examinar para entender lo que nos cuenta la maestra, entonces, es la historia como discontinuidad, como ruptura y desplazamiento y no el concepto de una Historia como narrativa unificante y coherente.

En un principio, la maestra funciona aparentemente como historiadora. Desde su situación, muerta, sola en un escenario vacío, narra un pasado que ya no existe. Toda la información que tenemos acerca del pasado nos llega a través de esa única perspectiva. En la tradición oral, la palabra, la memoria, y la experiencia propia, como nos indica Jan Vansena en *Oral Tradition as History*, servían como base para un relato histórico. Pero ahora, con la llegada de los militares que se apoderan del pueblo y del discurso, ella ya no existe, ni como víctima ni como historiadora. Aunque ella sola es el vínculo entre el pasado y el presente, ningún monumento ni vestigio justifica su relato de persecución. De hecho, incluso la violación podría ser puesta en tela de juicio, ya que, aun cuando se considera un delito, es difícil probarlo y la maestra admite dejarse morir. Ninguna evidencia da fe de su victimización. La ironía de la obra reside en el hecho de que la perspectiva de la maestra, como único testigo del enfrentamiento, es excluida de la documentación escrita. Ella ha sido marginada por los militares y borrada de la Historia por el proceso narrativo histórico que valoriza cierto tipo de información y rechaza otro. Como describe Donald Lowe (desde una perspectiva opuesta a la de White): "No puede haber historia si no hay evidencia, ya que la historia no es ni recuerdo ni ficción. Los vestigios, monumentos y legados de un pasado prescriben irremediamente el límite de su representación.... (174).

La presencia equívoca y muerta de la maestra, entonces, existe fuera de los límites tradicionales de la representación histórica. La suya no constituye una perspectiva característica histórica. No tiene una distancia crítica que la aleje de su experiencia. Existe en el pasado más que en el presente, y sólo el pasado sirve de marco para las representaciones.



Sin embargo, en oposición a la narrativa no pretende recuperar el pasado. La maestra en un contexto personal, que no exclusivamente como una presencia, se sitúan en un marco espacial y temporal atrás. Y aun el presente vivo, desterrado, es insondable. Nuestra incapacidad para simbolizar complican el hablar de cualquier presente, tanto, anula toda posible proyección.

La crisis de la obra refleja la transición en un presente que introduce una nueva terminología del poder. En lugar de unos derechos de acuerdo con su responsabilidad, pondió su casa a la orilla del camino "dueños legítimos," "elecciones," "proceso" es síntoma del proceso de la ley para registrar y confirmar un sistema de valores como de ética, se está suprimiendo y se convierten al resto en ilegítimos poderes. Además, el vocabulario democrático se convierte en un acto violento y opresivo. Como los poderes, la palabra escrita desplaza a los poderes, quita la tierra, legalmente. La terminología destruyendo: posesión y desposeimiento de moneda. Hace falta subrayar que la suya es la historia. Como reconoce White, la maestra simplemente la inscripción de lo 'que' el estado a otro, sino la redesccripción propia ma que desarma toda una estructura propia para luego recodificarla de otra manera. Como espectadores, vemos como destrucción democrático en un vocabulario legal y los poderes políticos de la oligarquía.

No existe ya espacio para la maestra en la estructura de poder sostenida por los poderes tradicionales y conservadora, en el presente. "Mi madre fue la primera maestra que cuando ella murió yo pasé a ser la maestra," "arcaico" y "anacrónico" examinado, lo que le permite ser de otra manera pero que es un refugio, con todas las tradiciones, de los poderes con territorios particulares."⁹ Esto se trata de la posición política en el nuevo léxico.

la sin especificar: "Desde hace un quedó suspendido en el aire como aire huele a miedo, las voces se y las gentes se las tragan" (27). La lugar de *dentro de*) órdenes el nuevo orden militar—causa la espacial que vemos en escena.⁸ La montaje, existe aparte de todas las to de la escena. Lo que necesita la maestra, entonces, es la y desplazamiento y no el con- ficante y coherente.

parentemente como historiadora. escenario vacío, narra un pasado e tenemos acerca del pasado nos n la tradición oral, la palabra, la nos indica Jan Vansena en *Oral* ra un relato histórico. Pero ahora, deran del pueblo y del discurso, historiadora. Aunque ella sola es ningún monumento ni vestigio o, incluso la violación podría ser o se considera un delito, es difícil r. Ninguna evidencia da fe de su n el hecho de que la perspectiva nfrentamiento, es excluída de la nada por los militares y borrada órico que valoriza cierto tipo de ríbe Donald Lowe (desde una puede haber historia si no hay uerdo ni ficción. Los vestigios, rescriben irremediamente el

maestra, entonces, existe fuera de n histórica. La suya no constitu- No tiene una distancia crítica asado más que en el presente, y esentaciones.

Pasado Lejano
"La Esperanza"

Sin embargo, en oposición a la narración histórica, el relato de la maestra no pretende recuperar el pasado. Las breves re-disposiciones que sitúan a la maestra en un contexto personal, que la muestran como "mujer" o "niña" y no exclusivamente como una presencia perdida y desplazada, se representan en un marco espacial y temporal *detrás* de ella. Ella jamás mira hacia atrás. Y aun el presente vivo, desterrado de la escena, parece distante e insondable. Nuestra incapacidad para situar la crisis o delinear sus parámetros complican el hablar de cualquier presente que no sea el no-presente. Por lo tanto, anula toda posible proyección del presente sobre el futuro.

La crisis de la obra refleja la transformación violenta del pasado distante en un presente que introduce una nueva estructura económica y una nueva terminología del poder. En lugar de un "fundador del pueblo" que admite los derechos de acuerdo con su responsabilidad ("como fundador le correspondió su casa a la orilla del camino y su finca" 27), nos encontramos con "dueños legítimos," "elecciones," "posiciones." Este cambio de vocabulario es síntoma del proceso de la legalización de la violencia, ya que al registrar y confirmar un sistema de derecho, tanto en términos de poder como de ética, se está suprimiendo y negando otro. Los dueños "legítimos" convierten al resto en ilegítimos por el mero hecho de nombrarlos. Además, el vocabulario democrático nos ciega a lo que es, en realidad, un acto violento y opresivo. Como los pronunciamientos de los conquistadores, la palabra escrita desplaza a los que viven en la tradición oral, y les quita la tierra, legalmente. La terminología oculta el mundo que está destruyendo: posesión y desposeimiento son las dos caras de una misma moneda. Hace falta subrayar que la supresión es parte *íntegra* del proyecto histórico. Como reconoce White, la historia, como toda narrativa "no es simplemente la inscripción de lo 'que pasó' en la transformación de un estado a otro, sino la *redescripción* progresiva de ciertos hechos de tal forma que desarma toda una estructura codificada de cierta manera al principio para luego *recodificarla* de otra manera" (98). Lo que nosotros, los espectadores, vemos como destrucción se justificará como desarrollo democrático en un vocabulario legal y autoritario que mantiene los intereses políticos de la oligarquía.

No existe ya espacio para la maestra ni en el nuevo lenguaje político ni en la estructura de poder sostenida por el lenguaje. Su red epistemológica es tradicional y conservadora, en el sentido original del término, *conservar*: "Mi madre fue la primera maestra que tuvo el pueblo. Ella me enseñó y cuando ella murió yo pasé a ser la maestra" (28). Ella pertenece al mundo "arcaico" y "anacrónico" examinado por Jean Franco, un mundo que no le permite ser de otra manera pero que a la vez le ofrece una "región de refugio," con todas las tradiciones, derechos morales, y lazos espirituales con territorios particulares."⁹ Esto se traduce en una ingenua y conservadora posición política en el nuevo léxico: "Enseñaba a leer y escribir y

enseñaba el catecismo y el amor a la patria y la bandera" (28). Ella, al igual que su padre, "entendía tan poco de política." La transformación abrupta de una manera de vivir a otra la desterritorializa; de repente ella es ajena a su pueblo; no entiende el lenguaje, ni la motivación de la gente. Para ella, "ya no tenía sentido comer. Se come para vivir y yo no quería vivir. Ya no tenía sentido vivir" (26).

La maestra tematiza el proceso por el cual la víctima queda afuera del marco oficial, demostrando a la vez que este proceso consta de dos dinámicas difícilmente separables. Por una parte, al destruir el mundo de la víctima, ésta queda marginada. Notamos que los soldados ni siquiera tienen que matarla; ella misma se deja morir. La relación causal entre la supresión de su mundo y su desvanecimiento aparecen en un primer momento como algo simple y natural. Ella no quiere seguir viviendo: "Me preguntaba. ¿Para qué?" (27). Simplemente, los soldados destruyen su mundo y ella desaparece. Sin embargo, aunque la víctima aparentemente deja de ser casi por accidente, en realidad la mecánica de victimización funciona de manera opuesta. Para poder reemplazar un orden sociopolítico por otro sin que parezca un acto criminal hay que dislocar el evento, el acto criminal, de todo contexto—ya sea histórico o lingüístico—que pueda denunciarlo. ¿Y cómo representar lo objetivo (el evento) como meramente subjetivo? Al trasladar el conflicto de la arena social concreta al cuerpo individual (a través del dolor y la tortura física y/o mental), el hecho concreto, histórico, objetivo se esconde tras la experiencia singular de la víctima. La violencia, al anular un cuerpo individual, indefenso como el de la maestra, parece no tocar el cuerpo sociopolítico. Es decir, logra representar lo histórico como a-histórico, un mal colectivo como sufrimiento personal. Como señala Anthony Kubiak, "el momento de terror, lo mismo que el instante de dolor, es un momento de tiempo cero e infinita duración... En el dolor experimentamos la historia como un mero sujeto aislado e independiente. En otras palabras, experimentamos la historia como lo a-histórico" (82). La dislocación del conflicto de un espacio social a otro biológico no es accidental, es fundamental para poder borrar el crimen de la historia. El sufrimiento de la maestra no figura en la crónica oficial. Ella, al desaparecer, narra la no-Historia de la persecución.

No obstante, su condición de víctima es indiscutiblemente real, la única realidad dentro del universo de la obra. Buenaventura resalta tanto su innegable presencia como su ausencia; tanto su propia historia como su exclusión de la Historia. Dos historias se están desarrollando a la vez: la maestra sufre la supresión de la suya, desplazada por una Historia que se está reformulando, articulada en palabras y sistemas que ella no logra comprender. Aunque no quede ninguna evidencia sobre la cual fundamentar una investigación, ella existe para recordarnos que la transformación de un mundo en otro ha destruido la evidencia. Sólo la memoria de ella conserva

los tiempos perdidos, pero Lowe no ficción." La memoria de la maestra pasado real a una ficción subjetiva.

Sin proponer que la historia sea nos urge considerar hasta qué punto ciclo (y de Colombia), es una ficción de evidencia. A través del ciclo, ven los fiscales manipulan los hechos y t *quirir* sino para *crear* evidencia. La que se ha defendido desde los tiempos real y la ficción de lo posible—deja otros relatos en el ciclo de Buenaventura de un orden social determinado, puesta sobre el "Otro." Es una representación asimismo necesariamente una interpretación una hermenéutica cultural que rev *"Otro."* Por lo tanto, se autolegitima *"Otro."* La historia describe el pasado que, incluso al registrarse o inscribirse documentos oficiales que pretenden la vez, el relato se convierte en ficción ciclo *Los papeles del infierno* se centran en los abusos de poder (*La tortura*), ficciones de caridad e igualdad (*El menú*). El ciclo narra la creación de ficciones.

Por lo tanto, ¿quién hablará en nombre de los sucesos de los desterrados de la memoria? La ficción y la memoria relatada por Buenaventura no tiene nada que ver con las contradicciones incoherentes. Al contrario: enfoca su interés en las historias, en los espacios muertos, en lo que es "sin sentido" que no han sido inscritas en la memoria. Muchas voces perdidas y la ficción por la Historia no ha dado validez como en el recuerdo o en la ficción, lo que queda a rastro, sin evidencia, *La maestra* de Buenaventura narra ficciones inherentes a la documentación.

Cuando los hechos oficiales se documentan, los oficiales o ficticios comienzan a iluminar el pasado. Los relatos de y sobre las víctimas, que siguen comunicando hechos reales. Desde *La visión de los vencidos* hasta

atria y la bandera" (28). Ella, al igual política." La transformación abrupta ritorializa; de repente ella es ajena a la motivación de la gente. Para ella, para vivir y yo no quería vivir. Ya no

el cual la víctima queda afuera del que este proceso consta de dos una parte, al destruir el mundo de la os que los soldados ni siquiera tienen La relación causal entre la supresión recen en un primer momento como uir viviendo: "Me preguntaba. ¿Para dos destruyen su mundo y ella tima aparentemente deja de ser casi ica de victimización funciona de r un orden sociopolítico por otro sin dislocar el evento, el acto criminal, lingüístico—que pueda denunciarlo. nto) como meramente subjetivo? Al al concreta al cuerpo individual (a ental), el hecho concreto, histórico, singular de la víctima. La violencia, so como el de la maestra, parece no logra representar lo histórico como imiento personal. Como señala An mismo que el instante de dolor, es duración... En el dolor experimenta aislado e independiente. En otras a como lo a-histórico" (82). La o social a otro biológico no es acci- rar el crimen de la historia. El sufri- rónica oficial. Ella, al desaparecer,

ctima es indiscutiblemente real, la obra. Buenaventura resalta tanto su tanto su propia historia como su ex- e están desarrollando a la vez: la desplazada por una Historia que se as y sistemas que ella no logra com- videncia sobre la cual fundamentar darnos que la transformación de un a. Sólo la memoria de ella conserva

los tiempos perdidos, pero Lowe nos dice, "la historia no es ni recuerdo ni ficción." La memoria de la maestra invalida su perspectiva, reduciendo un pasado real a una ficción subjetiva.

Sin proponer que la historia sea sólo memoria o ficción, Buenaventura nos urge considerar hasta qué punto la Historia, dentro del contexto de este ciclo (y de Colombia), es una ficción basada en la supresión o fabricación de evidencia. A través del ciclo, vemos cómo el torturador, los abogados y los fiscales manipulan los hechos y torturan a las víctimas no sólo para *adquirir* sino para *crear* evidencia. La diferencia entre la historia y la ficción que se ha defendido desde los tiempos de Aristóteles—la historia trata de lo real y la ficción de lo posible—deja de tener validez. *La maestra*, así como otros relatos en el ciclo de Buenaventura, propone que la historia, producto de un orden social determinado, puede funcionar como una ficción impuesta sobre el "Otro." Es una representación actualizada de un pasado; es asimismo necesariamente una interpretación actualizada de ese pasado, una hermenéutica cultural que revela más acerca de sí que acerca del "Otro." Por lo tanto, se autolegitima y normaliza la sustitución del sí por el "Otro." La historia describe el pasado, en los dos sentidos de la palabra, ya que, incluso al registrarse o inscribirse, se suprime, se de-escribe.¹⁰ Los documentos oficiales que pretenden examinar el pasado lo falsifican, pero a la vez, el relato se convierte en ficción, aunque sea una ficción oficial. El ciclo *Los papeles del infierno* se centra en algunas de estas ficciones: ficciones de poder (*La tortura*), ficciones de justicia (*La audiencia*), ficciones de caridad e igualdad (*El menú*). El ciclo sugiere que la historia de Colombia es la creación de ficciones.

Por lo tanto, ¿quién hablará en nombre de las víctimas? ¿Quién contará los sucesos de los desterrados de la narración "legítima"? *La maestra* propone que la ficción y la memoria relatan lo que la crónica omite. La ficción escrita por Buenaventura no tiene necesidad de cubrir las lagunas, las rupturas y las contradicciones incompatibles con una historia totalizadora y coherente. Al contrario: enfoca su investigación precisamente en esas omisiones, en los espacios muertos, en los vacíos sin sentido, entendiendo por "sin sentido" que no han sido inscritos oficialmente. La memoria evoca las muchas voces perdidas y la ficción pone de manifiesto la ausencia a la cual la Historia no ha dado validez como presente o presencia. Al inscribir, bien en el recuerdo o en la ficción, lo que de otro modo desaparecería sin dejar rastro, sin evidencia, *La maestra* de Buenaventura pone de relieve las limitaciones inherentes a la documentación histórica.

Cuando los hechos oficiales se convierten en ficción, los cuentos no-oficiales o ficticios comienzan a iluminar los huecos en la narrativa oficial. Los relatos de y sobre las víctimas, inscritos en ficción o en las memorias siguen comunicando hechos reales. Contamos con algunos documentos, desde *La visión de los vencidos* hasta Timerman, desde Anna Frank hasta

Elie Wiesel, y dichos "papeles" sirven por sí solos como evidencia; también son documentos. Y ya que nadie duda la realidad que nos comunican, adquieren legitimidad. Son documentos auto-conscientes tal vez, pero ¿acaso los documentos legales no lo son? Los papeles de Buenaventura no son ingenuos, tienen una finalidad ideológica muy específica, pero ¿acaso los documentos oficiales son inocentes o neutros? En fin, en lugar de dudar de la validez de estos cuentos, Buenaventura nos hace cuestionar todo el proyecto histórico. ¿Quién controla el acceso a la información? ¿Quién selecciona, interpreta, o narra los sucesos? Los opresores excluyen a las víctimas al apoderarse de la palabra, la memoria, todo acceso al "record" o a la historia. Las víctimas sólo pueden recuperar el poder al invertir el proceso, al apoderarse nuevamente de su historia. Esta es la inquietud de Buenaventura por un marco "histórico" en todo el ciclo: no consiste en entretejer sus fragmentos en el texto principal de Colombia para darles validez y relevancia. Al contrario, introduce nuevas voces con otras versiones planteadas desde distintas perspectivas que ponen en duda toda manipulación oficial. Los múltiples papeles frustran cualquier intento de mitificar los sucesos o de encubrirlos bajo una narrativa totalizadora, socavan toda noción de una perspectiva (oficial), de héroes militares, grandes acontecimientos, fechas memorables, y realidad objetiva. *Los papeles del infierno* desplazan la narración hegemónica para darle a su público acceso a su realidad, inconclusa, fragmentaria, sin fechas, sin héroes, sin sentido, para que los marginados también figuren en su historia.

NOTAS

¹ *Tramoya* publicó nueve piezas del ciclo en 1979; Fernando de Toro se refiere a cuatro (*Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, 59); Penny Wallace nombra las siguientes obras como parte del ciclo: *La maestra*, *La autopsia*, *La requisa*, *La tortura*, *El entierro*, *La orgía*, *El menú* y *The Dream* (?), aunque solo una fuente más asocia *El menú* con el ciclo (Collazos, 9). La edición de las obras de Buenaventura que se publicó en Bogotá en 1977 incluye cinco obras como parte de ciclo: *La maestra*, *La autopsia*, *La tortura*, *La audiencia*, y *La requisa*, aunque *El menú* y *La orgía* aparecen en el mismo tomo. Pero según la introducción de Carlos José Reyes, ambas forman parte del ciclo. Y para complicar aun más el asunto, en ciertos casos existen varias versiones de la misma obra.

² Enrique Buenaventura, "Teatro y Cultura" 295.

³ Collazos 7.

⁴ Collazos 7.

⁵ El prólogo de *La Requisa* (2nda versión) nos informa que los sucesos pasan entre 1949-1950, "años que muchos no vieron, que otros, los criminales sobre todo, quieren borrar de la historia y sepultarlos en un cómplice olvido" (65), Buenaventura, *Teatro*, 1977. Gilberto

Taylor

Ramírez, miembro del Teatro Experimental de Bogotá, que presencia nuestras obras, es de v... que a través de ella podemos demostrar quié... y cómo se han levantado monumentos falso... últimas experiencias del Teatro Experimental

⁶ Hayden White, *Tropics of Discourse*

⁷ Ximena Bunster-Burotto describe las te...

en "Surviving Beyond Fear: Women and Torture" en Safa, *Women and Change in Latin America*.

⁸ Lowe distingue entre cambios sísmicos y cambios culturales en el mismo período, 176.

⁹ Jean Franco: "Beyond Ethnocentrism: Gender and Culture" en *Marxism and the Interpretation of Culture* (mi traducción).

¹⁰ Maurice Blanchot, "disaster de-scribe"

OBRAS CITADAS

Anónimo. "Las últimas experiencias del teatro experimental" 92-100.

Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Stanford: Stanford University Press, 1986.

Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, 1977.

_____. "Teatro y cultura." *Revista de la Universidad de Bogotá* 1977: 1-10.

Collazos, Oscar. "Buenaventura: Quince años de teatro" 1977: 1-10.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1977.

Franco, Jean. "Beyond Ethnocentrism: Gender and Culture" en *Marxism and the Interpretation of Culture*.

Chicago: University of Illinois Press, 1977.

Kubiak, Anthony. "Disappearance as History: The Case of the Disappeared" 1987: 78-88.

Lowe, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Nash, June y Helen Safa. *Women and Change in Latin America*. New York: Basic Publishers, Inc., 1986.

Nelson, Cary y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1988.

Vansena, Jan. *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1977.

Watson Espener, Maida. "Enrique Buenaventura: A Theatre of the Word" *American Theatre Review* (Spring 1976).

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Postcolonial Criticism*. University Press, 1978.

í solos como evidencia; también ealidad que nos comunican, ad-conscientes tal vez, pero ¿acaso eiles de Buenaventura no son in-nuy específica, pero ¿acaso los ros? En fin, en lugar de dudar de nos hace cuestionar todo el pro-a la información? ¿Quién selec-opresores excluyen a las víctimas todo acceso al "record" o a la ar el poder al invertir el proceso, esta es la inquietud de Buenaven-clo: no consiste en entretejer sus pia para darles validez y relevan-con otras versiones planteadas duda toda manipulación oficial. ento de mitificar los sucesos o de a, socavan toda noción de una grandes acontecimientos, fechas *del infierno* desplazan la narra-cceso a su realidad, inconclusa, entido, para que los marginados

79: Fernando de Toro se refiere a cuatro 59): Penny Wallace nombra las siguien-ia. La requisita, La tortura, El entierro, La te más asocia *El menú* con el ciclo (Colla-e publicó en Bogotá en 1977 incluye cin-a, *La tortura*, *La audiencia*, y *La requisita*, mo. Pero según la introducción de Carlos blicar aun más el asunto, en ciertos casos

5.
s informa que los sucesos pasan entre os criminales sobre todo, quieren borrar 5). Buenaventura, *Teatro*, 1977. Gilberto

Ramírez, miembro del Teatro Experimental de Cali, dice lo siguiente: "Para nosotros, y para el público que presencia nuestras obras, es de vital importancia el estudio de la historia puesto que a través de ella podemos demostrar quiénes son los verdaderos realizadores, sobre quiénes y cómo se han levantado monumentos falsos, como se han impuesto falsos héroes" ("Las últimas experiencias del Teatro Experimental de Cali," 96).

⁶ Hayden White, *Tropics of Discourse* 84.

⁷ Ximena Bunster-Burrotto describe las torturas reservadas para mujeres en latinoamerica en "Surviving Beyond Fear: Women and Torture in Latin America," en la antología de Nash y Safa, *Women and Change in Latin America*.

⁸ Lowe distingue entre cambios sísmicos entre dos épocas y cambios aluviales en un mismo período, 176.

⁹ Jean Franco: "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia" en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, (mi traducción).

¹⁰ Maurice Blanchot, "disaster de-scribes" 7.

OBRAS CITADAS

- Anónimo. "Las últimas experiencias del teatro experimental de Cali." *Conjunto* 14 (1972): 92-100.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. trans. Ann Smock. Lincoln: U of Nebraska P, 1986.
- Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- _____. "Teatro y cultura." *Revista de la Escuela de Teatro*, 1970.
- Collazos, Oscar. "Buenaventura: Quince años de trabajo creador." *Conjunto* 10 (1971): 6-11.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Franco, Jean. "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia." *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Kubiak, Anthony. "Disappearance as History: The Stages of Terror." *Theatre Journal*, March 1987: 78-88.
- Lowe, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Nash, June y Helen Safa. *Women and Change in Latin America*. Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers, Inc., 1986.
- Nelson, Cary y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Vansena, Jan. *Oral Tradition as History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Watson Espener, Maida. "Enrique Buenaventura's Theory of the Committed Theatre." *Latin American Theatre Review* (Spring 1976): 43-47.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.