

**Un recorrido inconcluso:
Análisis de la Trilogía del Caribe de Enrique Buenaventura desde una perspectiva
dramatológica**

Una Monografía Presentada Para Obtener El Título De
Licenciada en Literatura
Universidad del Valle, Cali

Dalia Jimena Velasco Muñoz.
Marzo 2019.

Dedicatoria

ii

A mi padre, el hombre que leía en voz alta.

A Mauricio Doménici, mi vasta y acogedora ventana.

A mi familia, por ser mi primera y última puerta.

A Juan Camilo, la estancia que siempre me recuerda la existencia del punto neutro y sencillo del amor.

Al Grupo de Investigación Teatral Quinto Acto, conformado por Gabriel Uribe, María del Mar Ariza, Juseth Vásquez y Mauricio Doménici.

A Daniela Páez y Maily Gaviria, por su amorosa compañía.

A Jacqueline Vidal, por incitarme —sin desearlo— a disentir de su discurso.

Agradezco también a Gabriel Uribe, Aída Fernández, Guillermo Piedrahita, Serafín Arzamendia, Clahiber Rincón y Marcela Hernández, ex-actores que me brindaron información imprescindible para mi investigación.

Por último, agradezco a Mauricio Durán y Esteban Amézquita, por su constante ayuda en el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura.

¿Cuáles son las características más relevantes de la dramaturgia creada en las obras que conforman la supuesta Trilogía del Caribe?, ¿cuál es la relación que un lector distanciado generacionalmente puede establecer con esta?, ¿es posible hallar una pugna evidente entre el proceso creativo del TEC y su interés programático?, ¿es realmente la tríada conformada por *Historia de una bala de plata*, *Ópera bufa* y *La isla de todos los santos* la susodicha Trilogía del Caribe?, son algunas de las preguntas que esta investigación intenta responder. Dado que la dramaturgia de Enrique Buenaventura ha sido estudiada notoriamente desde el ámbito histórico y sociológico, dedicar el análisis a la composición de los textos dramáticos se presenta como una posibilidad para ampliar el espectro de estudio manejado por la crítica teatral colombiana; por esa razón, se ha elegido la metodología dramatológica del teórico español José Luis García Barrientos como pilar de esta investigación. Basada en la hermenéutica de la integración, esta metodología considera en sus análisis los diversos elementos del texto dramático y las características de la puesta en escena, cualidad que ha permitido comprender y polemizar la orientación logocentrista del TEC y su relación con el texto dramático, el cual se posiciona como un elemento sin transcendencia. La fugacidad de la representación, sobre la cual recaen las mayores virtudes de esta propuesta teatral, se pierde sin dejar en el texto dramático rastro alguno de su eficacia. Esta decisión de enaltecer la puesta en escena y despreciar las formas tradicionales que componen el texto dramático, se relaciona estrechamente con la militancia política del TEC, otro elemento polémico en la medida que gesta una pugna entre el proceso creativo y el compromiso ideológico. Los análisis de la tríada ya expuesta, reconocen las cualidades escenográficas del TEC como también el ingenio presente en la creación de una nueva dramaturgia; no obstante, también polemizan la supremacía del objetivo programático, el cual limita las múltiples posibilidades dramatúrgicas. A su vez, y en vista de que la distancia generacional es inevitable, el tratamiento de los textos dramáticos es altamente cuestionado, dado que en su negación por incorporar algunos elementos necesarios, gesta una brecha enorme entre estos y un lector no involucrado con las dinámicas del Nuevo Teatro Colombiano.

Para el TEC

Despedida

Dejar atrás el día interminable,
las baldosas húmedas que recorre la señora con sus trapos del aseo,
la discreta flauta dulce que sonaba al inicio de mi entrada en el palacio.

No decir adiós

No llamar

Recordar que el bello oasis tiene puerta.

Introducción.....	1
Primera ruta: preservar/ El fracaso programático: Análisis de <i>Historia de una bala de plata</i>	4
Ficción dramática: disimilitudes entre el primer y segundo acto	7
Personajes: la unidimensionalidad que promueve la caricaturización de personajes y refuerza la farsa.....	23
Tiempo/espacio: la ficcionalización de elementos históricos como un posible móvil de la anacronía y la prevalencia de espacios arbitrarios como marca textual y escenográfica.....	40
Segunda ruta: confrontar / Pugna entre el proceso creativo y el propósito programático: Análisis de <i>Ópera bufa</i>	50
Génesis, intertextos y paratextos	53
La dicción dramática y la ficción dramática: pugna entre forma y contenido	58
Tiempo y espacio: indeterminación que dificulta el objetivo programático.....	86
Distancia temporal.....	90
Tercera ruta: retornar / La narratividad exacerbada: Análisis sobre <i>La isla de todos los santos</i>	107
Paratextos: comentarios en torno a la edición y a las particularidades de las acotaciones.....	112
Dicción y ficción dramática: excesos de diálogos narrativos y ausencia de acciones dramáticas.....	115
Tiempo, espacio y personajes: la incidencia de la narratividad en la construcción espacio temporal y la caracterización de los personajes.....	126
Conclusiones.....	136
Bibliografía.....	141
Apéndice.....	143
Vita.....	151

La inquietud que origina el objetivo de esta monografía, nace de la ausencia de un estudio dramático riguroso en torno a la obra dramática de Enrique Buenaventura, como también de mi interés personal por comprender el funcionamiento poético de una dramaturgia que por momentos consideré hermética y poco atractiva. Son comunes los discursos de carácter histórico y sociológico acerca de la funcionalidad política de sus obras o el carácter esencialmente contracultural de su ideología; no obstante, son pocos los estudios dedicados al análisis de los textos dramáticos como estructuras poéticas en sí mismas. Resulta paradójico que la visión promovida por los académicos y críticos teatrales, si la rigurosidad de Buenaventura respecto al estudio de diversas dramaturgias y teorías es tomada en cuenta, lejos de enfatizarse en la construcción de su estilo dramático, se limite únicamente a la exploración de su impacto social en la vanguardia teatral de los años 70 y 80.

De acuerdo a esta visión necesaria para la ampliación del espectro abordado por la crítica teatral colombiana, analizaré los textos dramáticos de *Historia de una bala de plata* (1980), *Ópera bufa* (1982) y *La isla de todos los santos* (2000), tríada conocida bajo el nombre de Trilogía del Caribe. He seleccionado esta serie por dos razones: (1) la relevancia que las dos primeras obras poseen para la trayectoria artística del TEC, dado el reconocimiento que gozan en el ámbito teatral como también sus particularidades dramáticas y metodológicas; (2) la discusión que permanece en torno a la compatibilidad temática de la última obra en relación con el proyecto programático de la Trilogía. Los análisis realizados intentan escudriñar la composición poética de los textos dramáticos en relación con su puesta en escena; sin embargo, dada mi evidente distancia generacional y la ausencia de archivos que ofrezcan información

respecto a la totalidad del montaje, este propósito no logra cumplirse a cabalidad. Son las 2 entrevistas realizadas a ex-actores, las fotografías de las obras conservadas por unos cuantos héroes y las siempre oportunas críticas teatrales, el material que posibilita una aproximación de este tipo. Aunque la distancia generacional haya sido inicialmente un obstáculo, en el transcurso de los análisis me permitió polemizar otro aspecto relevante: la poca trascendencia que el TEC, en el marco de una dramaturgia instaurada por el Nuevo Teatro Colombiano, le brindó al texto dramático. Su deliberado abandono hacia este, es la razón principal por la cual esta dramaturgia resulta poco accesible para un lector joven.

El marco teórico de esta investigación se fundamenta en la teoría del drama o “dramatología” creada por el investigador y teórico teatral José Luis García Barrientos, quien propone un análisis riguroso y sistemático de la obra dramática en el conjunto de sus elementos básicos: la escritura/dicción, la ficción, el tiempo, el espacio, el personaje y la visión de la realidad. Una de las características más atractivas de esta propuesta teórica, se encuentra en su filiación con la hermenéutica de la integración, la cual propone compaginar o estimular un diálogo entre el mundo presente del intérprete y el mundo pasado de la obra, siempre atravesado o contaminado por la tradición histórica de sus recepciones. En esta misma línea, el teórico intenta unir a través del análisis del texto dramático y de su puesta en escena, dos visiones polémicas: por un lado, la visión logocentrista donde prima el texto dramático; por otro, la visión escenocentrista donde prima el lenguaje escénico. De esta perspectiva se deriva una metodología que, por un lado se presenta como un análisis “estructural” a causa de su rigor interno, y por otro se presenta como una interpretación que traza un camino entre una “hipótesis interpretativa” y la “verificación analítica”. De allí que todos los análisis desarrollados planteen a lo largo de su extensión, una hipótesis de carácter dramaturgico. Por último, también tendré presente la

conceptualización teórica que surge de práctica del teatro de Creación Colectiva, en especial las ³ reflexiones que surgen de la práctica escénico del TEC.

Los capítulos estarán organizados de la siguiente manera: primero, el análisis de *Historia de una bala de plata*, a través de la cual Buenaventura fracasa en su intento programático por desarrollar un conflicto entre la ideología colonial manifestada en el personaje de Míster Smith y el deseo de liberación de un pueblo presente en la figura de Marta. Segundo, el análisis de *Ópera bufa*, donde el autor hace uso de múltiples intertextos literarios con el objetivo de construir una figura arquetípica del dictador latinoamericano, trabajo que no resulta del todo bien dada la incompatibilidad entre la dramaturgia escogida y el objetivo programático. Por último *La isla de todos los santos*, obra que cierra la supuesta Trilogía, donde el autor realiza una contraposición entre la figura de Napoleón y Toussaint L'Ouverture con el objetivo de cuestionar la figura del libertador y las consignas de Libertad, Igualdad, Fraternidad gestadas en la Revolución Francesa. Esta última logra unir las desventajas de la primera y las cualidades de la segunda: comunicar con claridad el mensaje ideológico y construir una puesta escénica atractiva.

En vista de que las obras son autónomas en su estructura dramática, mi exploración consistirá en analizar las obras en su dimensión individual. Posteriormente, aunque no sea el objetivo principal, intentaré determinar cuáles son las razones por las cuales ciertos elementos dramáticos se reiteran en los textos dramáticos. Señalar que los textos estudiados son el producto de una dramaturgia que privilegió las relaciones escénicas sobre el texto literario, es imprescindible al momento de confrontar esta dramaturgia. Por esa razón, estos análisis parecen centrarse en la ausencia de múltiples elementos textuales producto de una filiación ideológica, la cual será irremediablemente lo único vigente para nuestra generación y las próximas.

**El fracaso programático:
Análisis de *Historia de una bala de plata***

En la publicación número 170 de El semanario¹, impresa el 26 de agosto de 1979, reposan en una sola página cuatro reseñas de una misma obra. El espectáculo, para algunos resuelto con maestría y para otros concebido con imperdonables desaciertos, se posiciona como el protagonista de las disputas. Algunos entusiastas describen el espectáculo y la dramaturgia como “una carcajada en medio de los dramas más terribles” (Hamman, 1979, párr. 7) y “un drama isabelino en medio de un fantástico caudal de leyendas del Caribe” (párr. 3). Otros quizá menos impresionables, manifiestan que “en *Historia de una bala de plata* el grupo vuelve al didactismo (...), a la pobreza de recursos escénicos que hacen la labor de propiciar en el público los primeros bostezos” (Romero, 1979, párr. 1) y enfatizan que “rítmicamente la obra tiene problemas (...), cuando no se pasa por una escena humorística, el montaje se vuelve lento y pesado” (Valverde, 1979, párr. 11). Ante este panorama de apreciaciones tan vehementes y dispares, emprender el ejercicio de comprender la disparidad de visiones en el medio teatral de los 80’s, tal vez pueda ofrecerme herramientas en medio del paradójico propósito de referirme a un espectáculo sin haberlo presenciado.

Las críticas escritas por Álvaro Nieto Hamman, Sandro Romero Rey y Umberto Valverde, son un referente fundamental para reconstruir un panorama escueto acerca de la recepción que la obra tuvo en el medio teatral. Al leerlas detenidamente, es posible evidenciar una polarización: por un lado, una parte del medio admite con frescura la estética épica-didáctica

¹ El semanario cultural del periódico El pueblo.

presente en el espectáculo y la dramaturgia, como también la evidente politización del teatro; 5
por otro, una parte del sector observa con cierta apatía las fórmulas repetidas y gastadas,
provenientes de esa concepción épica-didáctica del teatro. Al respecto, Beatriz Rizk menciona en
su libro *La dramaturgia de la Creación Colectiva* (1991) que la obra causó gran controversia en
el sector teatral satisfecho con la tradicional estética del grupo. Subraya que la molestia provino
de la incorporación de la peripecia y elementos míticos, considerados por los fieles militantes
una verdadera apostasía (p. 233). De todas las críticas leídas y parafraseadas, una en particular
desvela información útil; dice Umberto Valverde:

Historia de una bala de plata es un replanteamiento oportuno en el trabajo del TEC. Hay
frescura en el montaje (la escena de los paraguas) y una reducción notable del discurso
político. En muchas ocasiones discutimos este aspecto, pero las respuestas se hicieron
desde una óptica dogmática. Pero ahora es el TEC quien se replantea su propio trabajo y
eso nos satisface. Creemos que se ha dado un paso adelante, y entre la política y el teatro
ha ganado este último. Ojalá este proceso alcance una dinámica más acelerada y se
profundice hasta sus últimas consecuencias. (1979, p. 36)

Esta declaración ofrece dos datos importantes: (1) una parte del sector teatral ya había
confrontado la estética del grupo y había recibido como respuesta un argumento dogmático; (2)
consciente de su propio proceso el TEC encontró en *Historia de una bala de plata* la posibilidad
de explorar elementos antes relegados. Al leer la obra, por supuesto distanciada de las
discusiones de la época y cualquier archivo visual que recordara el espectáculo, también me
detuve en la inserción de los elementos que he preferido llamar intertextos literarios, en
desacuerdo con los discutibles nombres de “peripecia y carga mítica/ carga mágica” asignados
por Rizk. Las primeras preguntas formuladas nacieron de una inquietud en relación con *La*

tragedia del rey Cristophe (1961), considerada por algunos una precuela de *Historia de una bala de plata*: ¿por qué Buenaventura decide alejarse de la rigurosidad histórica empleada en *La tragedia del rey Cristophe*? y ¿por qué parece preocupado en demostrar, a través de numerosos intertextos literarios, el carácter ficcional de la obra? Aunque el planteamiento de las preguntas parezca ingenuo, adquiere importancia en la medida que se relaciona con la controversia suscitada en el medio teatral de los 80's. El desencuentro entre la inclusión de algunos intertextos literarios y el compromiso político de TEC, ha sido el desajuste más destacado de la crítica: algunos aplauden la iniciativa de incorporar elementos de otra procedencia y las nuevas búsquedas dramatúrgicas; otros consideran que la “carga ficcional de la obra” es una deslealtad con el compromiso ideológico/político. Ante ese panorama, la pregunta más obvia parece ser: ¿por qué la inserción de intertextos de origen literario se convierte aparentemente en una dificultad para el desarrollo del discurso ideológico presente en el texto dramático? Detenerse en este aspecto, con la pretensión de comprender la propuesta dramatúrgica y los desaciertos de la misma, permitiría vislumbrar el texto dramático desde un panorama más preciso.

La reseña escrita por Umberto Valverde, titulada “El teatro le ha ganado a la política”, festeja que el TEC haya logrado desanquilosar su propuesta teatral adherida a una ideología política. Con un entusiasmo inquietante, Valverde insiste en exaltar como acierto central de la obra su atrevimiento estético y dramatúrgico; a su vez, procura apartar los desaciertos señalados por él al inicio de la crítica. En contravía de la percepción de Valverde, considero que la filiación de *Historia de una bala de plata* con el Método de Creación Colectiva —orientado por una vía de instrucción ideológica del público— desvía los tímidos intentos del grupo por incorporar elementos de carácter dramático en la primera parte de la obra. Como consecuencia de ello, es posible evidenciar que *Historia de una bala de plata* desvía la propuesta construida en el primer

acto con la intención de ser fiel al MCC² y conservar su compromiso con la ideología militante ⁷ de izquierda, provocando a su vez una desarticulación entre el primer y segundo acto. Esta hipótesis que desarrollaré a lo largo del análisis, se refuerza al comprobar que la obra se compromete con desenvolver de comienzo a fin una trama que promueva un discurso descolonizador y libertario, focalizado en las diferentes fuerzas raciales y en la única fuerza victoriosa: los negros cimarrones. Incluso desde el prólogo se anticipa que ésta explorará las relaciones interraciales y contará cómo el imperio norteamericano es derrotado por un grupo de esclavos que se alían en pro de su libertad. No es de extrañar entonces que la obra, fiel a su naturaleza militante, decida relegar otros aspectos en busca de fortalecer su discurso.

Ficción dramática: disimilitudes entre el primer y segundo acto

Historia de una bala de plata se encuentra compuesta por dos actos que reúnen en su totalidad un prólogo y diez cuadros. En contravía de la tradicional titulación, los cuadros no ostentan los marbetes de escena o acto sino que poseen títulos acompañados con números que cumplen con las siguientes funciones: ubicar espacialmente al lector, resumir el fragmento de la fábula o invitar al lector a emprender un ejercicio hermenéutico a través de referentes intertextuales. Un ejemplo de lo último se halla en la escena 4 con la referencia a *El siglo de las luces* y la escena 5 con la referencia a un personaje de *Don quijote de la mancha*. A diferencia del primer intertexto que se expone por medio de un diálogo del Petrimetre, el segundo podría pasar inadvertido en la puesta en escena dado que los diálogos no dan cuenta del intertexto. Este deliberado funcionamiento de las acotaciones se aleja del modo escénico y se aproxima más al

² Método de Creación Colectiva

modo narrativo; lo cual se relaciona aún más con la estructura episódica que predomina en la 8
segunda parte de la obra.

En el multicitado libro *La dramaturgia de la Creación Colectiva*, Rizk hace un intento por resumir “a grandes rasgos” y con suma claridad el argumento de *Historia de una bala de plata*. Después de escribir cuatro párrafos extensos, la escritora admite con timidez que “ese el argumento un tanto complicado de la obra” (1991, p. 232) y ofrece como justificación positiva de la evidente dificultad, la siguiente respuesta: “indiscutiblemente el acento está puesto en la acción, en las peripecias de los personajes” (1991). Con el ánimo de no polemizar, Rizk abandona su ligera justificación y prosigue con la crítica. Esa dificultad para expresar con claridad el argumento de la obra, manifestada por Rizk y vivenciada por mí en un intento similar, se relaciona directamente con los problemas estructurales de la fábula³. La dilatación y fragmentación de la misma a través de la inserción de múltiples acciones dramáticas no jerarquizadas, extiende la cadena de acontecimientos y por ende complejiza la narración de los hechos.

Historia de una bala de plata está compuesta por los siguientes diez cuadros a los cuales me he referido en el apartado anterior: [I ACTO] Prólogo, (1) Campo abierto: el Ku Klux Klan va a linchar un negro, (2) Despacho del sheriff en la cárcel de Galveston, (3) Un buque en el Misisipí, (4) Cabaret “El siglo de las luces”, (5) Taller de fundición y armería de Maese Nicolás, (6) Iglesia, [II ACTO] (7) Campo abierto, (8) Campo abierto: otro lugar, (9) Los esclavos de las servidumbre del palacio de gobierno se divierten, (10) Campo abierto en los alrededores del

³ El concepto de fábula, según el diccionario de Pavis (1998, p.197), cuenta con dos definiciones: (1) como material anterior a la composición de la obra, (2) como estructura narrativa de la historia. Además de la canónica definición de Aristóteles, donde la fábula «designa la imitación de la acción, “el ensamblamiento de las acciones realizadas”» (p. 198)

palenque. Para comprender la desarticulación señalada entre el primer y segundo acto, será necesario detenerse en las acciones dramáticas con el objetivo de ahondar en su funcionamiento; lo cual permitiría a su vez comprender la repercusión de las mismas en la estructura dramática. La acción dramática, que se erige desde *La poética* de Aristóteles como elemento privilegiado, es un concepto ambiguo y polisémico para el análisis dramático. De acuerdo con José Luis García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2015), la acción en su acepción restringida se define por la siguiente estructura triple: “(1) una situación inicial, (2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, (3) la situación final modificada” (p. 69). En relación con esta definición, la acción también puede entenderse como la actuación intencional de un personaje con el propósito de producir un cambio; es decir, el propósito de éste. Retomaré ambas concepciones con la intención de exponer las acciones dramáticas encontradas en *Historia de una bala de plata*:

1. Smith aprisiona a Jones con el propósito de erigirlo como libertador de la isla. De acuerdo a la estructura triple, la acción puede dividirse de la siguiente manera: (a) inicia cuando Smith aprisiona a Jones con la intención de otorgarle el rol de libertador. (b) La situación inicial se modifica con el asesinato de Smith a manos de Jones. (c) La situación final culmina con el asesinato de Jones a manos de Yoffre.
2. Galoffe asume el propósito de sustituir a Jones en su rol como gobernante. De acuerdo a la estructura triple: (a) inicia cuando Galoffe recibe ayuda de Mandinga y Ñanga, dos tenientes negros que han traicionado a Yoffre con el propósito de sustituir a Jones. (b) La situación se modifica cuando Ñanga traiciona Galoffe y a

Mandinga. (c) Galoffe y Mandinga son asesinados por manos de Ñanga, quien 10
posteriormente se alía con Jones.

3. Mandinga y Ñanga tienen como propósito derrocar a Jones para así adquirir su poder. De acuerdo a la estructura triple: (a) La situación inicia con la adhesión de estos al ejército de mulatos dirigido por Galoffe, a quien apoyarán en su interés por sustituir a Jones. (b) La situación se modifica con la traición de Ñanga hacia Galoffe y Mandinga. (c) Mandinga muere y Ñanga se alía con Jones.
4. El propósito de Yoffre es liberar a los esclavos. De acuerdo a la estructura triple: (a) La situación inicia cuando Yoffre, después de descubrir la traición de Mandinga y Ñanga, considera unirse con Smith. (b) La situación se modifica cuando descubre la traición de Smith: tanto Jones como Ñanga están en el poder. (c) La situación culmina con la intervención de Marta, quien convence a Yoffre de alizarse con los ingleses.
5. Marta arriba a isla con el propósito de buscar a su esposo Louis Poitié. De acuerdo a la estructura triple: (a) Marta encuentra a su esposo y escapa con él. (b) La situación se modifica cuando su escondite es descubierto por Smith, quien decide separarla de Jones y enviarla a un campo de trabajo. (c) Marta inicia una revuelta y se dirige con los negros esclavos al palenque de Yoffre, a quien convence de aliarse con los ingleses.

De un número elevado de acciones dramáticas, se esperaría una jerarquización de las acciones que permita identificar la principal de las que la subordinan; sin embargo, *Historia de una bala de plata* no cumple con este principio. En contravía de una estructura dramática cerrada, la primera acción —que podría haberse instalado como la principal— se fragmenta para

dar paso a una sucesión de acciones que se relacionan débilmente entre sí. Esta primera acción, gestada desde el cuadro primero, empieza a perder fuerza en el cuadro quinto y retoma protagonismo en el cuadro noveno; por su parte, las siguientes acciones se desarrollan entre el cuadro sexto y octavo, de manera semejante al funcionamiento episódico de la fábula brechtiana. Al evitar la jerarquización de las acciones, queda expuesta la voluntad del dramaturgo por no reconocer el evidente protagonismo de la primera acción dramática, con la cual inicia y culmina la historia. Ante una decisión tan arbitraria, resulta inevitable preguntarse: ¿por qué Buenaventura decide desviarse de la acción dramática inicial? ¿Qué habría implicado, desde una perspectiva dramatúrgica, continuar con esta? Resolver las inquietudes, arrojará otro detalle curioso: la disparidad del texto dramático, revelada en las diferencias entre el primero y segundo acto de la obra. De allí que sea necesario detenerse en sus disimilitudes para comprender de dónde provienen y por qué el dramaturgo optó por mantenerlas.

La preponderancia de la primera acción dramática en el primer acto de la obra es, además de innegable, crucial para la construcción de la estructura dramática del mismo. Es a través de esta acción donde se da a conocer la procedencia de Jones y se desenvuelve su relación con Smith; también donde se gesta la construcción ficcional en torno a la figura de Jones, quien adquiere cualidades sobrehumanas y, por ende, un estatus diferente al del negro ordinario. La particularidad de esta acción recae sobre dos elementos: los grados de representación de las acciones y la construcción dramática del personaje que aparentemente sostiene el conflicto. En relación con lo primero, García Barrientos⁴ (2015) propone la existencia de dos: acciones escenificadas o patentes y acciones latentes o sugeridas. Al respecto agrega:

⁴ Para referirme a José Luis García Barrientos haré uso de ambos apellidos, así evito cualquier confusión posible con Santiago García.

Es posible relacionar la contraposición entre un teatro de acción y un teatro de palabra 12 con el predominio de las acciones patentes en el primero (teatro español del siglo de oro o isabelino inglés) y de las ausentes y latentes en el segundo (teatro clásico francés) (p. 71).

De acuerdo con su clasificación de las acciones, es posible detectar que la diferencia entre acciones latentes y patentes presentes en la primera acción dramática es significativa. Al localizarlas con minuciosidad, nuevamente llama la atención que una acción dramática tan completa se haya desenvuelto en cinco cuadros cortos y un cuadro final. Este detalle quizá desvela una jerarquía dramatúrgica del autor: la primacía de la exposición de las acciones sobre el desarrollo dramático de las mismas. A diferencia de esta, el segundo acto dispone de acciones que destacan por su verbosidad: algunas acciones conservan el equilibrio entre acciones latentes y patentes; sin embargo las más relevantes se construyen a través del diálogo. Los criterios de construcción de las acciones escenificadas o sugeridas funcionan con un grado tan elevado de arbitrariedad, que paradójicamente los sucesos dramáticos menos valiosos son los que más se representan. Aquí una esquematización de las acciones:

Tabla 1. Acciones latentes y patentes

Acción dramática	Acciones latentes	Acciones patentes
<i>#1: liderada por Smith</i>	El asesinato a un blanco y la transformación física e ideológica del personaje.	El “rescate” de Jones a manos de Smith; la presentación de Jones en el barco; la confrontación con el contramaestre; la confrontación con los gánsteres y Galoffe; el encuentro con Marta y su cambio de ideología; el asesinato de Smith; el viaje hacia el palenque y su muerte.
<i>#2: liderada por</i>	La traición de Ñanga (cuando habla	El encuentro de Galoffe con el

<i>Galoffe.</i>	con los mandingas); el asesinato de Galoffe y Mandinga; la unión de Ñanga con Jones.	Ábate; la pelea de Galoffe con Jones; el acuerdo de Galoffe con Ñanga y Mandinga.
<i>#3: liderada por Mandinga y Ñanga.</i>	La huída del palenque; la sentencia del palenque contra Mandinga y Galoffe.	El encuentro entre Ñanga, Mandinga y Galoffe.
<i>#4: liderada por Yoffre.</i>	La visita de Yoffre a Smith y el apresamiento de los 10 dhomeys; la unión con las tropas inglesas.	El ritual vudú contra Ñanga y Mandinga; el acuerdo entre Yoffre y el Ábate; el encuentro con Marta; el asesinato de Jones a manos de Yoffre.
<i>#5: liderada por Marta.</i>	El envío de Marta a un campo supervisado por el Sheriff; Marta convoca a los negros e inicia la rebelión; Marta se une junto a Yoffre y los ingleses.	Marta habla con el Ábate y se reencuentra con Jones; Marta habla con Jones.

Al detenerse en las numerosas acciones que conforman las acciones dramáticas del segundo acto, es posible entender por qué el dramaturgo optó por introducir una gran parte de estas como latentes. Lo cuestionable de la decisión se encuentra en la selección de las acciones, desafortunada en la medida que parece desligarse del elemento central. Aunque los giros conceptuales del Método de Creación Colectiva dificulten desvelar el tema central de la obra — incluso hallar lo que podría denominarse subtemas—, sería un desacato ignorar que la traición, exhibida por medio de sublevaciones y conspiraciones a causa de la lucha interracial, es un elemento fundamental de esta segunda parte; de hecho, en esta parte Galoffe traiciona a Smith, Mandinga y Ñanga a Yoffre, Jones a Smith, Ñanga a Mandinga, Smith a Yoffre y el Ábate a todos. De acuerdo a esto, sorprende encontrar que todas las acciones que dan paso y desenvuelven “el tópico de la traición” en la segunda acción dramática, sean exclusivamente latentes. ¿Por qué representar la pelea entre Galoffe y Jones es más relevante que representar el

encuentro entre Ñanga y los mandingas? ¿No es más significativo para la trama de la segunda 14 parte mostrar los argumentos expuestos en dicho encuentro? Algo similar sucede con algunas acciones patentes de la acción #4: ¿por qué mostrar un ritual vudú contra Ñanga y Mandinga — innecesario y anecdótico— y, por el contrario, sugerir a través de un diálogo la traición de Smith y el apresamiento de diez dahomeys? ¿Por qué si esta acción impulsa a Yoffre a aliarse con los ingleses, el dramaturgo decide presentarla a través de un diálogo articulado por Ñanga? Esa predilección por contar las acciones y no representarlas, hace que el texto dramático del segundo acto simpatice más con la forma narrativa. A su vez, si se considera la carga ideológica del texto dramático y su fin programático, esta decisión fortalece la función ideológica del diálogo⁵. A propósito del segundo acto, dice Baycroft (citado en Rizk, 1991): “el énfasis se revertía a la referencia y a la situación, con un sobrecargo de detalles informativos” (p. 232). Esa excesiva intromisión de detalles informativos mencionada por Baycroft —y presente en la verbalización de las acciones— se intensifica con la aparición arbitraria (ya mencionada) de múltiples acciones dramáticas que se relacionan débilmente entre sí.

Otro elemento que refuerza en el lector la impresión de encontrarse con un texto dramático dividido, que perfectamente podría leerse como dos textos dramáticos autónomos, es el funcionamiento secuencial de la fábula en una pequeña parte del primer acto y en la totalidad del segundo. Mientras la primera parte de la fábula —desenvuelta desde el cuadro primero y quinto— se presenta de manera secuencial, la segunda se desarrolla episódicamente, asignándole una autonomía a cada episodio respecto del resto. La presentación secuencial de la fábula escogida para una parte del primer acto, hace posible un seguimiento continuo del personaje y de

⁵ Ideológica o «didáctica» es la función del diálogo que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección (Barrientos, 2015, p. 57).

las situaciones en las que participa; a su vez, facilita la aparición y el desarrollo de un conflicto en el sentido clásico⁶. De allí que los primeros cuadros de la obra, centren su atención en la caracterización ficcional del personaje y en la construcción de un aparente conflicto. No sorprende que durante la lectura de los primeros cuadros, el lector se apresure a pensar que la acción dramática recae sobre Smith y el conflicto podría gestarse en su relación con Jones. Desde el cuadro primero hasta el cuadro quinto, todo parece sugerir que la obra continuará con el orden propuesto anteriormente; incluso, es factible imaginar una transformación progresiva de Jones, quien podría encaminarse a emprender la liberación de los esclavos o, en su defecto, instaurar una dinastía en compañía de Smith. Aunque el conflicto pretendido carezca de fuerza, este fragmento del cuadro tercero respalda el modesto intento:

Se adormece. Se oye silbar al viento y rugir el mar. Amanece. Entra Jones. Recorre la cubierta como un animal atrapado, se acerca a la borda, mide con la mirada la distancia hasta la tierra, intenta arrojar al agua. Desde el fondo Smith ha visto todo. Trae un catalejo en la mano. Avanza hacia la borda a una cierta distancia de Jones.

SMITH : Suponiendo que llegaras a tierra a nado, llegarías a una tierra dominada por mí, Cristóbal Jones. ,...

JONES :¡Mi nombre es Louis Poitié!

SMITH :Louis Poitié fue linchado en Galveston. Su cuerpo embadurnado de brea, vestido de plumas y retorcido por las llamas debe estar colgando todavía en las afueras del puerto. *(Ríe)*. Piensa en eso y olvidarás para siempre a Louis Poitié.

⁶ Para el drama clásico, el conflicto está vinculado al héroe (...) Puesto que el héroe se define como conciencia del propio ser y como alguien constituido por su oposición a otro personaje o a otro principio moral distinto, podemos hablar de una “unidad de héroe y de colisión” (Pavis, 1998, p. 91).

JONES: Soy su prisionero, señor, pero me gustaría entender algunas cosas...

16

(Buenaventura, 2013, p. 37)

Sin ahondar en la inverosimilitud del conflicto planteado, lo inquietante del cuadro se encuentra en el intento dramático por evidenciar el esbozo de un conflicto de identidad e ideológico presente en Jones. Aunque este se plantee de manera inesperada y culmine con la injustificada cortesía del personaje, el intento de conflicto se aproxima a una dramaturgia dramática como la realizada por O'Neill con su personaje de Brutus, quien está en permanente conflicto con su pasado cultural y su deseo de vivir como monarca. El intento de conflicto podría adquirir completud con algunas situaciones del cuadro sexto y del cuadro noveno, donde Jones abandona el ideal impuesto por Smith y retoma los ideales de libertad traídos por Marta. A pesar de que el conflicto no se desarrolla de manera progresiva, dada que la estructura episódica predomina en el segundo acto, es posible intuir que el personaje atraviesa una transformación que finalmente lo lleva a escoger lo ideológicamente correcto: unirse a Yoffre y junto a él emprender la liberación de los esclavos. El planteamiento inicial, donde además se presencia una confrontación entre Jones y Smith, podría dar paso al desarrollo de un conflicto entre los intereses de ambos; sin embargo, este es abandonado con un propósito que logro dilucidar: evitar la posibilidad de construir un personaje protagónico, como también la gestación de un conflicto en el marco de una dramaturgia clásica. De este modo, el intento se desvía hacia la preocupación anecdótica que despierta Jones en los franceses y en las artimañas empleadas por Smith para alimentar el imaginario estereotipado del negro salvaje. No es osado advertir que la razón por la cual el autor abandona la posibilidad de situar el conflicto entre Jones y Smith, se debe a su lealtad con otro modelo dramático que interviene e impide la consecución del mismo.

Guiado por el Método de Creación Colectiva, Buenaventura introdujo en *Historia de una bala* 17 *de plata* el discutible concepto de mitema que desplazó al clásico y universal concepto de conflicto. Así lo ha mencionado Rizk en *La dramaturgia de la Creación Colectiva* (1991): “el meollo del asunto creemos que se encuentra durante el proceso de la obra con la introducción de la categoría mitema que desplazó al conflicto central como eje de la estructura y le dio un nuevo cariz a la pieza” (p. 233). En su prólogo, Graziella Pogolotti comparte que algunos jurados del Premio Casa de las Américas, destacaron la confusión de la definición de conflicto con el propósito de defender su displicencia frente al texto dramático. Desde una postura militante y efusiva con respecto a la dramaturgia que empezaba a esbozarse como “genuinamente latinoamericana”, Pogolotti afirma que la evidente confusión teórica no significó para ella ningún desacierto. En esta misma línea, Rizk emplea el concepto teórico sin antes realizar una aclaración necesaria: el concepto de mitema propuesto por Buenaventura es una reappropriación del expuesto por Lévi-Strauss. Asimilándolo a su corpus teórico, afirma que “el mitema en *Historia de una bala de plata* es la relación conflictiva de los personajes. De modo que el conflicto racial sale a relucir a través de toda la obra”. Ante la evidente aceptación de un concepto teórico a mi parecer ambiguo, me he visto en la necesidad de retomar algunas notas expuestas en la edición artesanal de *Notas sobre dramaturgia*. Emprender un seguimiento del planteamiento teórico que reemplaza al tradicional concepto de conflicto, es fundamental para el análisis de la estructura dramática propuesta en *Historia de una bala de plata*.

Del concepto ofrecido por Lévi-Strauss, para quien mitema hace referencia a los acontecimientos que conforman un relato mítico, Buenaventura (1996) dice conservar dos elementos: (1) el carácter de acontecimiento, limitándolo a uno solo; (2) el carácter doble sintagmático y paradigmático, relacionado con la unidad y diversidad del relato. Por último,

Buenaventura plantea que el mitema expone a través de las relaciones entre acontecimientos y 18 personajes, un significado de la obra; es decir, el mitema plantea posibles relaciones entre la obra y sus referentes, como también relaciones con las posibles lecturas a la cuales les sirve como eje (p. 10). De acuerdo a esto —y alejado del concepto planteado por Lévi-Strauss, aunque el autor insista en demostrar la coherencia de su reapropiación—, Buenaventura define mitema como “una estructura ausente, ausente por estar presente justamente en todas las partes del texto y en ninguna en particular” (2013, p. 107). El reemplazo del conflicto por un concepto tan difuso como lo es el mitema, supone una alteración al funcionamiento de la estructura dramática; en especial de la acción dramática, elemento mediante el cual se desenvuelve el conflicto. De esta tergiversación teórica, surge una pregunta necesaria: si no existe un conflicto sólido porque el mitema es el centro de la acción, ¿qué ocurrirá con la acción dramática? Lo más probable es que sea débil y difusa en conflicto, dado que centrará su atención en el desarrollo de situaciones que evidencien el mitema.

Al respecto, Buenaventura ha dicho en el apartado “Teoría teatral. Notas sobre un montaje”: “En el caso de *La bala* el mitema los vemos relacionado con la identidad, motivo que palpita en toda la obra y que participa tanto de las relaciones internas de los personajes como en sus relaciones externas” (2013, p. 107). Aunque el enredo teórico del Método haga infructuoso el intento por verificar la veracidad de la afirmación, es posible detenerse en la excesiva amplitud de esta. ¿No es dicha afirmación, en el marco de una fábula que explora las dinámicas colonialistas, demasiado obvia y general? Si el lector emprende el ejercicio de elucubrar fijándose en la identidad como elemento primordial, descubrirá que efectivamente la obra ofrece un contexto que facilita la especulación en torno a dicho elemento. Es probable que la dificultad para hallar una acción dramática central en *Historia de una bala de plata*, radique en la ausencia

de un conflicto sólido que unifique las acciones y en la centralización de un concepto teórico 19
que difumina cualquier posibilidad de cohesión.

Después de indagar en torno al concepto de mitema, es prudente recordar dos preguntas formuladas al inicio del apartado: ¿por qué Buenaventura decide desviarse de la acción dramática inicial? ¿Qué habría implicado, desde una perspectiva dramatúrgica, continuar con esta? Es posible que el autor haya decidido abandonar la primera acción dramática para evitar construir un personaje protagónico y, a su vez, dar paso a un conflicto en el marco de una dramaturgia clásica. También es factible que haya optado por introducir otras acciones con el propósito de evitar la aparición de un conflicto cultural e ideológico en Jones, de manera semejante al conflicto construido por O'Neill en *El emperador Jones*. Además, de acuerdo al análisis de las acciones latentes y patentes, continuar con esa acción habría implicado un desarrollo predominante de acciones patentes; lo cual habría orientado el texto dramático hacia un modelo dramatúrgico distinto del épico. Ahora, ¿por qué Buenaventura decide incorporar las siguientes cuatro acciones dramáticas? Quizá para descentralizar el posible conflicto y darle participación a la lucha interracial presente en la segunda parte, a través de la cual se introduce la fuerza victoriosa de la obra: los esclavos liderados por Yoffre. La marcada presencia de un discurso político e ideológico en torno a la lucha de clases y la revolución, detectado con mayor fuerza en la segunda parte de la obra, también fue un aspecto discutido por el elenco que participó en el proceso de creación. Al respecto cuenta el ex-actor Gabriel Uribe:

Incluso yo fui testigo de un hecho que fue muy significativo para mí: una discusión entre Helios Fernández —una persona muy importante en el grupo— y Enrique Buenaventura, a causa de que la obra tenía mucho discurso político. Esa discusión se terminó y ambos se fueron para su casa. Al otro día, yo presencié un encuentro muy de mañana entre los dos;

le dijo Enrique a Helios: Helios, yo he estado pensando en lo que me dijiste y me fui a 20 la casa, vi la obra, la leí, la trabajé otra vez, trabajé otras escenas y, sabes qué, ahora quedó más política que antes. Todo en una clara apuesta por hacer una obra con esas características (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018).

Además de la sobrecarga informativa en la segunda parte de la obra, el testimonio de Gabriel Uribe refuerza la pretendida comparación entre el primer y segundo acto que he realizado a lo largo de este apartado:

(...) cuando empezamos a hacer la segunda parte tuvimos dificultades y Enrique cambió muchas escenas; hubo una reescritura de la segunda parte. El conflicto que estaba circunscrito a los amigos de la isla, Jones y Smith, se abrió hacia toda la isla, todos los problemas e intereses. Entonces la obra se “barrió” y adquirió en el lenguaje mucho mensaje de tipo político. Esa percepción es cierta y nos trajo muchos inconvenientes de comprensión y discusión, pero Enrique se mantuvo en que él quería hacer la obra así, y él impuso esa visión. Todos los actores no estábamos de acuerdo. Entonces la primera parte era muy divertida pero en la segunda parte eso se fue para el monte y sentíamos el cambio, teníamos que hacer otros personajes y los de la primera parte iban desapareciendo (comunicación personal, 28 de febrero del 2018).

Algunos aspectos destacables que menciona o sugiere Uribe respecto a la segunda parte de la obra, son: la apertura del conflicto hacia la isla y demás agentes; la pérdida de profundidad y adquisición de un lenguaje donde prima el mensaje político; la confusión que suscita la obra al momento de ser leída; la pérdida de encanto y la aparición de personajes episódicos que suplantán a los presentados en la primera parte. Estos aspectos señalados por Gabriel y mencionados anteriormente, parecen desembocar hacia una estructura dramática abierta, donde

—de acuerdo a la conceptualización propuesta por García Barrientos— es usual encontrar las 21 siguientes características: unidad de acción abierta y variada; un tema y lenguaje variado; acciones que carecen del principio de unidad, integridad y jerarquía; una tendencia a la acumulación y autonomía de las partes. De allí que, aún después de releer múltiples veces el texto dramático e intentar analizar su estructura dramática, todavía permanezcan algunas inquietudes. Una muestra de ello se percibe paradójicamente en el poco compromiso reflexivo de la obra, a pesar de que se encuentre compuesta por discursos ideológicos de izquierda a favor de un pensamiento decolonial. Aunque la relación jefe/subordinado planteada entre Jones y Smith adquiera relevancia en la primera parte de la obra, ¿qué reflexión plantea el texto teatral al respecto? La misma debilidad se encuentra en el tratamiento de la lucha interracial presentada en la segunda parte de la obra, la cual termina por difuminarse en un contexto político a su vez impreciso dado el final abierto del texto. A propósito de la ausencia de reflexión y la reiteración de algunos lugares comunes, dice Jill S. Kuhnheim (1996):

Blackness, in all its varieties and as a fully developed social position, is for many audiences not something "ordinary, familiar, immediately accessible." White, criollo, *mestizo*, even mulatto audiences are already distanced from a black subject position. Taking this into account, the stereotypes, lack of agency or intellectual development, and the continual enactment of racism in *Historia de una bala de plata*, rather than provoke critical distance, may also reinforce existing detachment (...) Buenaventura's highlighting of race does not, in fact, make racism the main subject of the play. *Historia de una bala*

de plata prominently features race, suggesting, perhaps, that this is its theme, while it 22
is really using the slave situation to offer a critique of a shared regional past (p. 105)".⁷

Nuevamente es posible detectar que en *Historia de una bala de plata* el discurso ideológico prima sobre la indagación reflexiva. Aunque el texto dramático introduzca diálogos directos como el pronunciado por el Abate en el último cuadro —“Los negros tienen una ventaja para nosotros, señor comandante: siempre se pelean entre ellos” (2013, p.95)—, carece de un tratamiento que dé paso a una apreciación contundente y aguda de los problemas expuestos. Un ejemplo de ello se advierte en la significativa relación entre Jones y Smith, la cual se desarrolla con simpleza y se resuelve con la repentina muerte de éste último. El dramaturgo opta por eludir el conflicto entre ambos personajes y la composición de unos diálogos profundos, con la intención de desenvolver rápidamente la fábula. A su vez, aunque el prólogo prometa explorar las relaciones interraciales, la consolidación del texto dramático no posibilita ahondar en dicho planteamiento. De acuerdo a esto, es viable afirmar que la ligereza y superficialidad en el desarrollo de ambas situaciones —promovidas por la estructura dramática escogida y la caracterización de los personajes—, se debe a una búsqueda efectiva por transmitir un discurso ideológico o una suerte de emblema revolucionario perfilado en la muerte de Smith y el aparente triunfo de los negros cimarrones.

⁷ La negritud, en todas sus variedades y como una posición social completamente desarrollada, no es para muchos espectadores algo "ordinario, familiar, inmediatamente accesible". Blancos, criollos, mestizos —incluso los espectadores mulatos— están distanciados de la posición del sujeto negro. Teniendo esto en cuenta, los estereotipos, la falta de intervención o desarrollo intelectual y la continua promulgación del racismo en *Historia de una bala de plata*, en lugar de provocar una distancia crítica, también puede reforzar la indiferencia existente. (...) De hecho, que Buenaventura destaque la raza no hace que el racismo sea el principal sujeto de la obra. *Historia de una bala de plata* presenta prominentemente rasgos de la raza, sugiriendo quizás que este es su tema, aunque realmente esté usando la esclavitud para ofrecer una crítica de un pasado regional compartido (Traducción propia).

Personajes: la unidimensionalidad que promueve la caricaturización de personajes y refuerza la farsa. Son las críticas publicadas el 26 de agosto de 1979, los únicos testimonios encontrados de la puesta en escena y del trabajo actoral de *Historia de una bala de plata*. En un intento por incorporar detalles que aporten a la construcción de lo denominado por García Barrientos persona escénica⁸ y persona dramática⁹, será necesario mencionar algunas impresiones. En torno a la caracterización escénica del observado Petrimetre, Romero y Valverde irrumpen con dos apreciaciones: el primero manifiesta rudamente que “el personaje del Petrimetre es definitivamente detestable” (1979, párr. 23) y acude al argumento de que “la pieza desciende cada que escuchamos el tono a lo Madame-Frou-frou de tan lamentable personaje” (párr. 23) ; el segundo, no menos sutil en el uso de adjetivos, considera que la interpretación de Jacqueline Vidal es “nefasta por la voz y la pronunciación de la persona que asume ese papel” (1979, párr. 35) y cuestiona la decisión del director de no otorgarle dicho personaje a una actriz más capacitada. En relación con las críticas, resulta curioso percibir que el Petrimetre también descuella en el texto dramático por su particularidad discursiva; por lo tanto no es inapropiado preguntarse: ¿qué tan cierto podría ser que la interpretación de Jacqueline Vidal no haya coincidido con la “caracterización diégetica” del personaje? ¿No habría sido viable para la crítica verificar si la interpretación del personaje provenía de una construcción dramática ineludible? Además, ¿los críticos no pensaron en la posibilidad de catalogar la naturaleza de ese personaje como farsesca? La crítica emplea demasiados adjetivos impactantes; sin embargo no dedica el

⁸ Se refiere al actor real (p. 142).

⁹ “Es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel” (p. 142).

espacio necesario para justificar el uso de estos. Respecto al trabajo realizado por el resto del elenco, Sandro Romero dice: 24

A nivel general, el trabajo de actuación es pobre. Con excepción de Diego Vélez y Guillermo Piedrahita (...), los demás trabajos son débiles y creo que este fenómeno se debe al hecho de que no hay un montaje que posibilite los recursos positivos a nivel de actuación por muy profesionales que sean los amigos del TEC, con la suma de todos los histrionismos individuales, que, como se vio en “la bala de plata”, se le están convirtiendo en clisés” (1979, prr. 1)

La evidente incomodidad de Romero radica en la exageración de lo que él denomina “gags”; es decir, en la exagerada y casi clichesuda actuación de los actores. Lejos de contradecir la lectura de Romero, considero pertinente detenerme en la siguiente inquietud: ¿la predilección por interpretar personajes unidimensionales y clichesudos, se debe quizá al modelo dramático escogido en *Historia de una bala de plata* y no a la puesta en escena como lo sugiere Romero? La focalización obligada que emprenderé hacia la persona diegética¹⁰, dado que solo poseo un acercamiento directo con la personaje ficticio, tal vez proporcione una respuesta.

El reparto de *Historia de una bala de plata*, sobresale por la excesiva cantidad de personajes episódicos que lo conforma: de treinta y cuatro personajes que integran el reparto, solo ocho adquieren un papel significativo en el desarrollo de las acciones dramáticas. A pesar de que esta desmesura suscite cierta carencia de sistematización en el reparto, es posible evidenciar una relación paradigmática significativa en la clasificación racial de los personajes. Esta permite agruparlos en tres series: los blancos, conformada por Los hermanos del KKK,

¹⁰ Se refiere al personaje ficticio que aparece en el texto dramático.

Smith, Sheriff, Marinero, Marineros, Contramaestre, Madame frou frou, Abate, Presidente del club de amigos, Amigo de la isla, Gánsteres, Comandante de marines, Gobernador, Colono inglés y Madame La fiére de la montagne; los mulatos, compuesta por El mocho, Galoffe, Susana y Zephir; y por último los negros, constituida por Jones, Marta, Yoffre, Cimarrones, Mandinga, Ñanga, Vieja negra, Vieja nodriza, Esclavos fugitivos y Servidumbre del palacio. Personajes como las Coristas del cabaret, el Petrimetre y el Baterista, son una excepción a la clasificación. Como detalle interesante de esta extensa enumeración, producto de la forma abierta escogida por el grupo para la construcción del drama, llama la atención que de treinta y cuatro personajes solo doce posean un nombre que no aluda a un oficio. Ese detalle permite entrever algunos rasgos de la caracterización de los personajes, quienes adquieren un valor por su importancia funcional en el drama y no por su complejidad.

A través de la sistematización esbozada, es factible seleccionar de cada serie a un personaje significativo: Smith, como representante idóneo de los blancos; Yoffre, como un líder genuino de los negros cimarrones; y por último Galoffe, como una figura que representa la inconformidad mulata. Ante esta triada que excluye a Jones, y por ende cuestiona el protagonismo que Rizk y Kuhnheim le han otorgado, es conveniente preguntarse: ¿cuál es la función y posición de Jones? En consecuencia con la triada, el personaje parece estar ubicado en medio de las fuerzas que representan los intereses coloniales y los intereses revolucionarios, otorgándole a cada representante la posibilidad de actuar o construirse a través de él. El dramaturgo utiliza a Jones como un referente que posibilita fortalecer la caracterización de Smith y Yoffre: a través de este, Buenaventura impulsa la acción dramática liderada por Smith y a su vez posiciona a Yoffre como líder verdadero de la revolución haitiana. Quizá el rasgo más inquietante de Jones —un negro traído de Galveston y aliado de Smith— se encuentra en la

dificultad para asignarle una posición definitiva dentro de un grupo racial. En esta misma 26
línea, la sistematización esbozada facilita a su vez indagar en la jerarquización de los personajes,
quienes parecen carecer de una.

Las peculiaridades dramáticas de *Historia de una bala de plata*, presentes en la
disparidad de los actos y en la apropiación de algunos conceptos teóricos reconstruidos,
dificultan detectar con rapidez la jerarquía de los personajes. Ante la confusión que puede
generar la ausencia de elementos que posibiliten la organización del reparto, no sorprende
encontrarse con equívocas afirmaciones de críticos poseedores de una reconocida trayectoria,
quienes identifican como protagonista de la obra a Cristóbal Jones. De acuerdo al planteamiento
de García Barrientos, para quien los personajes protagónicos son quienes ocupan el centro de la
acción y los conflictos y los secundarios quienes poseen una importancia marginal o periférica
respecto al núcleo argumental (p. 167), Jones no cumple con las características de un personaje
protagónico pero sí con las de uno secundario. Aunque la crítica no se haya detenido a detallar su
valor dramático, quizá por el cariz de antagonista con el cual es revestido, Smith posee
características que podrían consolidarlo como protagonista de la primera parte: guía la acción
dramática más extensa e importante; a su vez es uno de los pocos personajes que posee un
objetivo claro. En esta misma línea, es posible estimar que los deseos de Smith y Yoffre se
enfrentan: mientras el primero desea conquistar la isla con el propósito de fortalecer el cultivo de
azúcar, el segundo desea liberarla (y con ella a los esclavos) de la dominación extranjera. En
consecuencia con la jerarquía del personaje protagónico —obviando por supuesto la ausencia de
un héroe y las dificultades conceptuales que entorpecen una clasificación semejante—, no sería
un despropósito pensar en la posibilidad de etiquetar a Yoffre como opositor/antagonista. Debido
a las peculiaridades ya reiteradas, la jerarquía sugerida no supera los límites de un intento. Esto

enfatisa nuevamente que el impedimento para plantear con certeza una jerarquía estable, proviene de la estructura dramática escogida y el desinterés por construir personajes complejos.

27

Ante una crítica que insufla la pasividad dramática de un personaje a través de comentarios de rasgos impropios, dudar se presenta como la opción menos ingenua. En su multicitado estudio, Rizk afirma que “Jones representa al héroe clásico, al elegido, al ungido” (1991, p. 237) y no satisfecha con su discutible afirmación, agrega que “su elección, como libertador de los esclavos, y subida al poder son casi el producto de un acto de magia” (p. 237). En consecuencia con su distorsionada caracterización del personaje, introduce una cita en la cual Buenaventura hace referencia a la “condición bipolar del protagonista como Louis Poitíe-Cristóbal Jones” (citado en Rizk, 1991). Todos los equívocos de estas afirmaciones, cubiertos bajo la confusa gracia del elogio, radican en el uso indiscriminado de conceptos y palabras. Un ejemplo de ello se advierte en la primera declaración, donde Rizk instala a Jones dentro del paradigma del héroe clásico y parece ignorar los rasgos distintivos que este usualmente posee: inteligencia superior, carácter fundamentado en el coraje, experimentación del exilio, enfrentamiento a múltiples obstáculos que siempre supera, morfología (marcas en el cuerpo) fuera de lo ordinario, gestación o nacimientos singulares, etc. (Bauzá, 1998, p. 35-36). Aunque la experimentación del exilio sea un rasgo presente en Jones, catalogarlo como héroe clásico por este detalle y por la supuesta caracterización “mítica” de su persona, es una desproporción. Además, ¿cómo un personaje pasivo a nivel dramático puede considerarse un héroe clásico? La ambigüedad de su valor es precisamente uno de los aspectos ineludibles para el estudio de la caracterización: Jones es al mismo tiempo indispensable y secundario. Respecto a la afirmación de Buenaventura, es necesario aclarar que el supuesto conflicto entre la procedencia étnica de

Jones y la ideología colonial adquirida, no alcanza la relevancia suficiente como para considerarse un aspecto significativo. Un detalle en defensa de lo anterior, se evidencia en la inconsciencia inicial del personaje, quien carece de una identidad e ideología consolidada que le permita construir un discurso coherente. De acuerdo a esto, surge una pregunta: si Jones carece de una postura ideológica, ¿cómo podría entrar en conflicto con una ideología externa? La defensa de una “bipolaridad” o conflicto de esta naturaleza, es otra muestra más de la tendencia especulativa que existe en torno a la figura de Cristóbal Jones. 28

Dado que Rizk realizó una cuidadosa investigación en torno a las obras de Creación Colectiva, he considerado dedicar un párrafo más a sus polémicas declaraciones. En consecuencia con el párrafo anterior, llama la atención que en el apartado “Historia de una bala de plata, ficcionalización de un mito” abundan las palabras magia y mito. La crítica ha dicho al respecto que la obra contiene “una fuerte dosis mítica” (p. 233), que en los acontecimientos “se diluye lo mítico y lo mágico” (p. 235), que la realidad escénica de la obra es “ciertamente de carácter mítica” (p. 237), etc. Semejante al párrafo anterior, Buenaventura secunda sus comentarios: “se trata de una pieza de ficción que utiliza elementos de la historia pero sobre todo elementos míticos del Caribe” (citado en Rizk, 1991). Además de las múltiples referencias que reiteran la presencia de elementos míticos/mágico, Rizk también ha elegido referirse a la caracterización del personaje bajo la etiqueta de “el mito de Jones”. Ante la evidente apropiación y difusión de un término instalado por Buenaventura, pareciera que admitir con timidez el extraño uso del término es la única opción del lector; sin embargo, las explicaciones ofrecidas por Rizk —provenientes de teóricos externos— y la ausencia de una exposición real de fragmentos provenientes del texto dramático que validen su postura, dificultan la credibilidad del uso del mismo. De nuevo parece necesario formular algunas preguntas obvias: ¿es posible

detectar elementos míticos y mágicos en *Historia de una bala de plata*? y, ¿es posible dirigirse²⁹ a esos elementos que Rizk etiqueta como míticos o mágicos desde otra perspectiva? Desde el título creado para la sección, la autora sugiere lo que sería su idea central: el texto dramático como representación ficcional de un mito. Sin embargo, aunque insiste en usar el término a lo largo de todo el escrito, ni siquiera dedica algunas líneas a la enumeración explícita de las llamadas “dosis míticas” o de los acontecimientos donde “se diluye lo mítico y lo mágico”; de allí que su planteamiento se estanque en la verbosidad y no trascienda al argumento. Proponer a Jones como un personaje que encarna el “mito” del negro sobrehumano —y de esa manera justificar la presencia de elementos míticos del Caribe—, ha sido quizá el planteamiento más osado de Rizk.

La caracterización de Cristóbal Jones, aunque Rizk defienda que parte de un imaginario mítico, se produce a través de la caracterización verbal estereotipada de Mr. Smith. Basta recordar que a bordo del barco las convenciones racistas abundan: la fuerza de Jones es puesta a prueba por un marinero blanco, su imagen es juzgada por los demás como la de un ser incivilizado, sucio e hipersexualizado. En el cuarto cuadro, Smith hace uso del imaginario del negro hechicero y describe a Jones de la siguiente manera:

El general es inmortal, al menos si se le atacan con vulgares balas de plomo (...). No es solamente un héroe, señores, cierra la boca, conoce también la vieja hechicería africana. Por eso no le entran las balas de plomo. ¡Solo una de plata puede alcanzarlo!

(Buenaventura, 2013, p. 47)

La caracterización de Jones, ligada a la construcción de un ser casi inmortal, se produce a través de imaginarios estereotipados que fortalecen la permanencia de un estereotipo y no de una figura mítica, tal como sugiere Rizk a través de su llamado “mito de Jones”. La caracterización

estereotipada parecer ser exclusivamente un rasgo de Jones o del grupo racial de los negros; 30

sin embargo también es posible detectar que un número elevado de personajes se construyen a través de caracterizaciones unidimensionales. En concordancia con lo planteado, Jill S.

Kuhnheim ofrece una visión mejor elaborada:

The images of blacks that run throughout the play are predominantly stereotypical. None of the characters has any depth nor do we come to understand their psychological processes; the impulse for the play's action is circumstantial not psychological. The latter traits are in keeping with the epic theatre tradition which, rather than creating identification between spectator and actor, establishes a critical distance; the use of stereotypes, however, is not typically Brechtian. While Brecht called for the actor to put distance between himself and the character he played through a variety of techniques—not impersonating a character but making his social "gestus" or attitude clear, openly shifting in and out of character, putting on make-up and costume on stage, addressing the public—invoking stereotypes was not one of these. Although formulaic depictions of characters may provoke distance, we will see that frequently it does not produce the critical alienation required of epic theatre (1996, p. 99-100) ¹¹.

El planteamiento de Kuhnheim, aunque se dirige únicamente a la representación de la raza negra, proporciona una reflexión significativa para el análisis de los personajes: el

¹¹ Las imágenes de los negros que se ejecutan a lo largo de la obra son predominantemente estereotipadas. Ninguno de los personajes tiene profundidad alguna o desarrolla procesos psicológicos que lleguemos a comprender, dado que el impulso de la acción de la obra es circunstancial y no psicológico. Los últimos rasgos están en consonancia con la tradición teatral épica que, en lugar de crear una identificación entre el espectador y el actor, establece una distancia crítica; sin embargo, el uso de estereotipos no es típicamente brechtiano. Mientras Brecht exigía que el actor planteara un distanciamiento entre él y el personaje que interpretaba mediante diversas técnicas —no hacerse pasar por un personaje sino hacer que su "gestus" o actitud social sea clara, saliendo y entrando del personaje abiertamente, poniéndose maquillaje y vistiéndose en el escenario, y dirigiéndose al público—, abordar los estereotipos no era una de estas. Aunque las representaciones formuladas de los personajes puedan provocar distancia, veremos que con frecuencia no produce la alienación crítica requerida del teatro épico. (Traducción propia)

estereotipo como base de la caracterización, a pesar de que proporciona el distanciamiento buscado por el grupo, impide otorgarle complejidad a un personaje y a su vez dificulta el acercamiento crítico por parte del lector/espectador. De esta manera, pese a que Buenaventura y algunos ex-actores manifiestan percibir en la obra un fin propiamente didáctico e ideológico, *Historia de una bala de plata* adquiere una orientación difusa que linda entre el interés por incorporar una discusión ideológica y el desinterés por desarrollarla a cabalidad. A su vez, la ausencia de personajes poseedores de una caracterización pluridimensional, dificulta la aparición de diálogos reflexivos que ofrezcan un panorama ideológico y político más complejo. De acuerdo a lo mencionado, la figura de Jones suscita nuevamente otra curiosa discusión: si de acuerdo a la apreciación de Rizk y Buenaventura, el conflicto de identidad planteado en el mitema se aprecia en la figura de Jones, ¿por qué el texto dramático omite la representación de dicho conflicto? Aunque el dramaturgo realice un intento por sugerir desde el primer acto un conflicto semejante, la irrupción de las múltiples acciones dramáticas en la primera acción dramática, impide representar de manera progresiva la transformación del personaje.

Con el fin de avanzar en el análisis de los personajes, mencionaré rápidamente otra detracción en relación con el análisis de Rizk, para quien el texto dramático introduce múltiples referencias míticas: *Historia de una bala de plata* no incorpora elementos míticos o mágicos distintos al ritual presidido por Yoffre, simplemente admite en su construcción intertextos literarios y algunos juegos en los niveles de la representación. La introducción del Petrimetre, en la cual describe la isla como un lugar mágico, obedece a las peculiaridades discursivas del personaje en las cuales prevalece el humor y no —como sugiere Rizk— a la realidad mágico/mítica de la isla. Por último, el ritual liderado por Yoffre donde se castiga la traición de

Ñanga y Mandinga, no le concede al texto dramático una realidad mágica; de hecho, la aparición anecdótica de este resalta de nuevo la estructura abierta de la obra.

32

A diferencia de Jones, un personaje que ha suscitado en los críticos el deseo por defender la complejidad de su simpleza, Smith es un personaje que ha pasado inadvertido por la crítica. Tal vez la practicidad del personaje y su sólida posición sistemática, ha provocado que los críticos e investigadores perciban claridad en su representación y sospechen, a su vez, que nada relevante queda para decir. Aunque lo anterior parece ser cierto, el contraste inevitable entre Jones y Smith podría ser un punto de partida: a diferencia del primero, Smith es el personaje que moviliza la primera acción dramática por medio de la cual se desarrolla gran parte del primer acto; también, es quien ejerce la función de caracterizar al negro Louis Poitié con el propósito de transformarlo en Jones. Además, otra diferencia notable se evidencia en la caracterización de Smith, la cual se fundamenta en acciones y no a través de agentes externos como diálogos descriptivos o narraciones. A pesar de la caracterización —que no se fundamenta desde una visión estereotipada— y del papel protagónico que ejerce en el primer acto, Smith también se posiciona como un personaje con carácter unidimensional. De allí que la pérdida de su poder, vislumbrada en el primer acto por el lector y espectador, se manifieste de manera inmediata y no a través de una transformación progresiva. La decisión dramática de no otorgarle complejidad o capacidad reflexiva a este personaje, genera nuevamente limitaciones dramáticas que conllevan a cierta inverosimilitud. Ante la pérdida gratuita de poder que sufre Smith, dado que Buenaventura tampoco representa la transformación ideológica de Jones, no es extraño que el lector se pregunte: ¿cómo el personaje que moviliza gran parte de las relaciones presentes en el primer acto, poseedor del estatus social más alto en relación con los miembros del grupo racial de los blancos, pierde su poder y estatus de manera repentina? Aunque parezca una lectura

seguramente habría sido otra.

Por razones provenientes de la debilidad dramática, y no por un capricho de la crítica, Yoffre también ha sido un personaje ignorado en los análisis dedicados a *Historia de una bala de plata*. Al igual que varios elementos ya descritos con el multi-usado y preferido adjetivo de “curioso”, encuentro que Jones —aunque se instale como uno de los personajes que encarna la figura del cimarronaje y es presentado por el dramaturgo como un representante de la identidad genuinamente negra— no posee una participación activa en el desarrollo de las acciones dramáticas. Lejos de adquirir una importancia dramática proveniente de una confrontación directa con Smith o declaración contundente de su inconformidad con Jones, la presencia de Yoffre es importante en la medida que se instaure como una figura ideológicamente opuesta a la de Cristóbal Jones. Pese a que su función sea significativa —en vista de que ambos personajes se caracterizan a partir del contraste provocado al confrontar la imagen de uno frente al otro—, después de observar la participación dramática del personaje en *Historia de una bala de plata*, queda una sensación de carencia ligada a la falta de congruencia entre el carácter del mismo y su rango. ¿Por qué Marta sí manifiesta su desacuerdo con Smith y su distanciamiento respecto a la visión de realidad de su marido Louis Poitié? ¿Por qué Yoffre no posee un carácter vigoroso y diligente como el de Marta? A pesar de que este carece de una participación semejante y de una caracterización compleja o variable, es posible detectar que a través de diferentes situaciones la debilidad del personaje se justifica en su ingenuidad expuesta como virtud: aunque Ñanga, Mandinga y Smith lo traicionan, él jamás lo hace; de hecho, es junto a Martha, el único personaje que no participa de los roles de poder desarrollados en el segundo acto. Sin embargo, a diferencia de Marta —quien es expuesta como una mujer suspicaz y hábil—, la ingenuidad de Yoffre

supera incluso su propia inteligencia. No está de más recordar que su movida final, acertada 34 después de tantas traiciones no previstas, es producto de una lectura política que Marta ha compartido con los miembros del palenque.

A diferencia de Yoffre y Jones, Marta se presenta como un personaje que impulsa, a través de su inteligencia política, acciones fundamentales en otros personajes: la huida de Jones, quien comprende su posición a partir de la confrontación ideológica promovida por Marta; la rebelión de los negros trabajadores en las plantaciones, quienes vislumbran su realidad influenciados por la ideología libertaria de la misma; y por último, la alianza de Yoffre con los ingleses también producto de su influencia. Además de asumir el rol de estimulante, Marta sirve como un puente entre el universo ideológico de Cristóbal Jones y el de Louis Poitié: es la única que conoce su pasado; por lo tanto, es la única que comprende su transformación ideológica y la única que podría traerlo de regreso. La manipulada biografía de Jones, expuesta por Smith como verdadera, se anula gracias la información verídica que Marta introduce sobre su pasado; a través de su testimonio, el lector/espectador adquiere una mayor amplitud biográfica del personaje, lo cual propicia un contraste entre la versión manipulada y la versión verdadera. En medio del conflicto interracial y el efecto de alineación, Marta es el único personaje que posee una claridad de su posición política, dado que permanece con una actitud astutamente escéptica. Esta solidez ideológica hace que, aunque carezca de una caracterización compleja o variable, el personaje ejerza una posición fundamental para el desarrollo de la primera y segunda parte de la obra. Encuentro inquietante, como en casi todos los personajes que asumen una posición ideológica opuesta a la de Smith, que la única figura consciente de su identidad racial y consciente del panorama político, carezca de un espacio en el cual pueda desenvolverse y actuar sin intermediarios masculinos.

En medio de la extensa lista de personajes episódicos, Ñanga y Mandinga son quizá los³⁵ más destacables. Su sorpresiva aparición en el segundo acto, podría condensarse en un solo propósito: traicionar a Yoffre con el fin de obtener el supuesto poder de Jones. A diferencia de Marta y Yoffre, que encarnan la figura del negro comprometido con su liberación e identidad racial, Ñanga y Mandinga se presentan como una contracara de esos ideales. Más compatibles con los intereses de Smith, ambos desean la supremacía racial y el poder económico que ello podría traerles; por esa razón, se distancian del proyecto social de Yoffre y emprenden una búsqueda del poder sustentada en el beneficio propio. Su presencia, en comparación con los otros personajes también partícipes del grupo racial negro, es significativa en la medida que rompe con el imaginario del negro benevolente, manipulable e ingenuo representado en Yoffre y Jones. Al igual que el resto de los personajes, la caracterización de estos carece de complejidad o variabilidad, lo cual acentúa aún más su carácter episódico; además, la ausencia de una participación más prolongada durante el segundo acto, remarca la casi nula caracterización de los mismos.

He dejado para lo último, tres personajes que sobresalen por sus particularidades: el Petrimetre, el Abate y Galoffe. Una de las características que le permiten al primero destacar sobre el resto, se evidencia en su peculiaridad discursiva: a diferencia del registro llano presente en todos los personajes, los diálogos del Petrimetre poseen sinnúmero de adjetivos estrafalarios que le otorgan cierta comicidad. De allí que no parezca extraño encontrarse con su burla permanente, que se advierte a lo largo de diferentes situaciones en la cuales participa, consolidándose como un aspecto imprescindible de su carácter. Otro rasgo distintivo del personaje y fundamental para la construcción de los niveles dramáticos, se encuentra en la función comunicativa por medio de la cual asume su condición como presentador del universo

ficticio. Al rastrear sus intervenciones, es posible detectar que su aparición se reduce a esa 36
función dramática distanciadora: es él quien abre el prólogo con una presentación de la obra y una descripción espacial de la misma; es quien dirige el espectáculo metateatral del Cabaret el siglo de las luces; es uno de los miembros que presencia la coronación de Jones y, por último, es quien cierra la obra. A pesar de que Sandro Romero Rey y Umberto Valverde coinciden en criticar la pronunciación afrancesada efectuada por la actriz que interpretó al Petrimetre, la función comunicativa del personaje dificulta su adhesión a un grupo racial determinado: su rol de narrador y de personaje que preside lo metateatral, hace que esté por fuera de todo.

El segundo personaje, si se considera que la sublevación y conspiración son un tópico fundamental para el segundo acto, es imprescindible dada su incidencia en la motivación y desencadenamiento de algunas traiciones. Al igual que el Petrimetre, la naturaleza tramposa del Abate dificulta su adhesión en algún grupo racial: está con todos y su vez no está con nadie. A diferencia de los otros personajes, quienes manifiestan su acuerdo o desacuerdo con alguna orientación ideológica, la posición política e ideológica del Abate es incierta; esta predilección por la conveniencia, acentúa la dificultad de inscribirlo en algún bando racial. En continuación con la enumeración propuesta, el tercer personaje llama la atención por la incómoda relación amorosa que sostiene con Susana: es el único personaje que, además de poseer una dimensión ideológica, posee también una desdibujada dimensión sentimental. Ese último elemento, presentado con cierta ridiculez, parece por momentos superar los intereses políticos del personaje; de hecho, su deseo por desterrar a Jones proviene de los celos que siente al reconocer que ha sido reemplazado en la vida de Smith y de Susana. En esta medida, sus acciones no se impulsan por un interés en transformar su realidad sino por el deseo casi infantil de sobresalir; lo

cual equivale a recuperar el amor de Susana y la complicidad de Smith. Tal vez el personaje 37
exhibido con mayor ridiculez a lo largo de la obra —aunque no sea el único— es Galoffe.
Acceder al espectáculo teatral de *Historia de una bala de plata* a través del testimonio de
algunos actores y de esporádicas fotografías en formato blanco y negro, no garantiza un
acercamiento veraz hacia la representación: los actores recuerdan algunos detalles desde esa
subjetividad propia del recuerdo y las fotografías presentan fragmentos descontextualizados. Por
esa razón, cuando me refiera a unos cuantos aspectos que involucren la representación, el lector
deberá recordar que en mis apreciaciones siempre estará presente un cierto sesgo provocado por
la ausencia de una experiencia directa.

Realizada la advertencia anterior, es factible indagar en lo que García Barrientos ha
denominado distancia personal¹², para lo cual la representación resulta indispensable. Algunas
críticas han recalcado, como un desacierto de la interpretación y no como una virtud, la
caricaturización de algunos personajes, quienes se presentan durante todo el espectáculo de
manera débil y clichesuda. Aunque ambas dediquen algunos párrafos a la interpretación actoral,
solo Romero parece sugerir algo interesante: “creo que este fenómeno se debe al hecho de que no
hay un montaje que posibilite los recursos positivos a nivel de actuación por muy profesionales
que sean los amigos del TEC” (1979, p. 1). A diferencia de Romero, quien le atribuye el
problema al montaje, considero que la interpretación caricaturezca se debe a la deliberada
decisión de construir personajes unidimensionales; por lo tanto, si el personaje carece de una
caracterización que delimite su carácter, es muy probable que el actor construya una carcasa

¹² La distancia personal apunta hacia un equilibrio entre los polos de la máxima distancia y del máximo ilusionismo. En esta, García Barrientos enfatiza el equilibrio más o menos inestable o asimétrico que se presenta en toda representación. Además aclara que toda puesta, aunque presente un equilibrio entre los dos polos, siempre simpatiza con alguno de los dos.

exagerada para suplir la ausencia del mismo. De allí que los actores opten por esa vía, aunque 38 el texto dramático no sugiera la presencia de elementos farsescos en todos los personajes.

Evidentemente la decisión de interpretar los personajes de esta manera, obedece a una puesta por elaborar un espectáculo donde prime el distanciamiento. Al respecto, cuenta Gabriel Uribe:

Recuerdo que Fernando Pérez, un actor polifacético, hacía de gobernador y la gente se divertía mucho viéndolo. Diego Vélez hacía a Míster Smith y a Madame la fiére, entonces eso era una cosa muy fársica porque se veía que era un hombre. Yo hice a Ñanga que era muy caricaturesco, vestido con traje colonial. Entonces en lo que respecta a la construcción de personajes eso fue muy farsesco, pero también tenía como cierto registro de pieza (...) todo era como una amalgama de estilos y de géneros muy interesante. Lo que yo recuerdo de la obra es que era para nosotros muy divertida nosotros de hacer y para el público también era muy divertida de ver (comunicación personal, 28 de febrero del 2018).

De acuerdo al comentario de Gabriel y a la caracterización presente en el texto dramático, *Historia de una bala de plata* optó por priorizar el distanciamiento tanto en la puesta en escena como en la dramaturgia, en consecuencia con la filiación épica-brechthiana del grupo. La elección de múltiples personajes episódicos, la predilección por no profundizar en el carácter de cada personaje ni orientar el drama hacia el propósito de alguno, la pretensión de exponer un amplio panorama racial de la isla y demás decisiones que fortalecen la estructura abierta del texto dramático, son producto de una visión que consideró el teatro como medio para comunicar una postura ideológica que a su vez produjera en el espectador una postura crítica. Sin embargo, la elección se polemiza cuando la dispersa estructura dramática y la débil presencia de los personajes que representan al grupo racial sometido, no contribuye a la elaboración de un

discurso ideológico coherente. La debilidad dramática de Yoffre y Marta —representantes de 39 un discurso libertario— como también la ausencia de un desarrollo progresivo del supuesto conflicto ideológico de Jones —personaje en el que, según Buenaventura, se evidencia el mitema—, rectifican la debilidad ideológica de *Historia de una bala de plata*. Quizá, si Buenaventura hubiera elegido priorizar la figura de Jones y su conflicto ideológico, la obra habría logrado con mayor acierto su propósito: ser un manifiesto de liberación económica, ideológica, política y cultural; es decir, un discurso que declare su inconformidad con las dinámicas colonizadoras. De nuevo, la fidelidad con el Método de Creación Colectiva y la militancia ideológica de izquierda, son las razones más obvias para explicar la no elección de dicha vía.

En consecuencia con la desarticulada estructura dramática, que provoca una separación evidente entre el primer y segundo acto, la relación entre los personajes también se construye de manera poco orgánica. La ausencia de un conflicto central y la inserción de múltiples acciones dramáticas, ofrece el panorama propicio para la aparición de personajes dramáticamente débiles y el desarrollo de relaciones incompletas. De allí que los personajes del primer acto no se relacionen con los del segundo, a excepción de unos cuantos que se involucran con una sorpresiva e inexplicable rapidez. De nuevo, esta desarticulación que se revela en las relaciones de los personajes, acentúa el planteamiento inicial del análisis: *Historia de una bala de plata* desvía su propuesta inicial con la intención de ser fiel al Método de CC y conservar su compromiso con la ideología militante de izquierda, provocando a su vez una desarticulación entre el primero y segundo acto.

de la anacronía y la prevalencia de espacios arbitrarios como marca textual y escenográfica.

Dada la confusa mixtura de referentes históricos, unidos a través de un cuidadoso trabajo de ficcionalización, la naturaleza temporal de *Historia de una bala de plata* se presenta con una ambigüedad aparentemente impropia. Ante una elaboración dramática semejante, vaga en su deseo por unir el tiempo anacrónico del contexto asimilado por la fábula con el tiempo cronológico de la misma, surge la siguiente impresión: aunque el dramaturgo realice un gran esfuerzo por ficcionalizar los referentes históricos, estos sobresalen de tal manera que las costuras que emplea se desvelan con extrema facilidad; de allí que sea posible detectar su anacronismo, como también confundirse al intentar emprender un ejercicio comparativo entre el texto ficcional y sus propios referentes. Al respecto, la destacada y multicitada crítica —quien ignora el deliberado trabajo de ficcionalización—, considera que el único aspecto imprescindible es la verosimilitud del texto dramático; por lo tanto, no cuestiona la construcción del dramaturgo y tampoco se detiene a pensar en la posible intención latente. En consecuencia con el perfil de opositora que he construido a lo largo del análisis, considero que cuestionar lo anterior es un ejercicio ineludible para la comprensión del tiempo. Para ello he formulado algunas inquietudes que posiblemente no resolveré: ¿por qué, después de haber escrito un texto dramático históricamente riguroso —como lo fue *La tragedia del rey Cristophe*—, Buenaventura opta por alejarse de todo referente histórico directo en *Historia de plata*? ¿Qué pretende dramáticamente al retomar personajes ficcionales? ¿Por qué introduce referentes literarios que a su vez contienen referentes históricos? ¿Quizá en esa elección pretende distanciarse de la historia para así referirse a ella con más licencias? Las preguntas, aunque son diversas y

aparentemente provocan respuestas distintas, aluden a una misma impresión: las múltiples 41
licencias que ofrece la ficción no son un escudo para el anacronismo latente.

El contexto histórico de la fábula, ubicada aproximadamente entre 1865 y 1915/1934, se determina a través de dos elementos: la caracterización que Smith realiza de Jones, donde comenta que éste ha sido un soldado en la guerra de secesión; y la presencia invasora de Smith, un representante de la ocupación estadounidense en Haití. Esta información del contexto histórico, precisa y coherente en su extensión, adquiere cierto cariz anacrónico a causa de los siguientes elementos: la presencia de Cristóbal Jones, la efímera aparición de los gansters y la presencia de los colonos franceses. Aunque el dramaturgo procure alejarse del referente histórico a través de un intertexto literario —Brutus Jones de O'Neill—, la referencia histórica del primero supera incluso su construcción ficcional. La exteriorización del conflicto propuesto por O'Neill, donde Smith encarna la ideología foránea y Jones al negro vaciado de su propia identidad, remarca aún más la relevancia de Henri Cristophe. A pesar de que el autor emplea este referente con el propósito de diseñar la relación entre Jones y Smith, además de usar el imaginario del negro emperador, la referencia histórica permanece implícita en el texto dramático; de allí que resulte inevitable pensar en 1806 como una fecha alusiva al contexto histórico ficticio asimilado por la fábula. En consecuencia con la inserción de personajes anacrónicos, la aparición de los gángsters y de los colonos franceses también es singular: ambos conviven en un mismo contexto ficcional, aunque los primeros provengan de 1920 y los segundos de finales del siglo XVIII. De esta manera, aunque el contexto de la fábula sea ficcional, los referentes históricos aluden a otros contextos imprescindibles para el análisis; lo cual provoca que el contexto histórico de *Historia de una bala de plata* se caracterice por su permanente ambigüedad entre realidad y ficción. Quizá, al ficcionalizar algunos referentes históricos e insertar personajes anacrónicos, el

dramaturgo tenía dos intenciones: reforzar el distanciamiento y fortalecer, a través del anacronismo, la estética farsesca.

42

De acuerdo a la dramatología de García Barrientos, el tiempo teatral puede dividirse en tres planos: el tiempo diegético, el tiempo escénico y el tiempo dramático¹³. A causa de la evidente distancia generacional que ha impedido un contacto directo con el espectáculo, referirse a un tiempo distinto del diegético podría desencadenar una lista visible de imprecisiones. Para evitarlas, intentaré restringir el análisis de este apartado al estudio del tiempo diegético. Al manifestar que la naturaleza temporal de *Historia de una bala de plata* se presenta con una “ambigüedad aparentemente impropia”, he pretendido hacer alusión a un aspecto que considero —tal vez desde una lectura ingenua— algo singular: la unión entre la cronología de la fábula y el contexto anacrónico escogido por la misma. La unión de estos, más allá de evidenciar una aparente ambigüedad, enfatiza la predilección del dramaturgo por incorporar un tiempo dramático no experimental: aunque la estructura temporal del texto presente elipsis o resúmenes temporales, en consecuencia con el manejo episódico-brechtiano de las escenas, la historia continúa desarrollándose de manera cronológica. Quizá este esquema presenta con mayor claridad los nexos temporales a los cuales me he referido:

¹³ Tiempo diegético: abarca la totalidad del contenido, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos. Tiempo escénico: es el tiempo representante, el vivido por actores y espectadores durante el transcurso de la representación. Tiempo dramático: tiempo relativo a los otros dos, resultado de la relación del diegético y el escénico. Deberá entenderse como la unión del tiempo de la fábula con el tiempo de la representación.

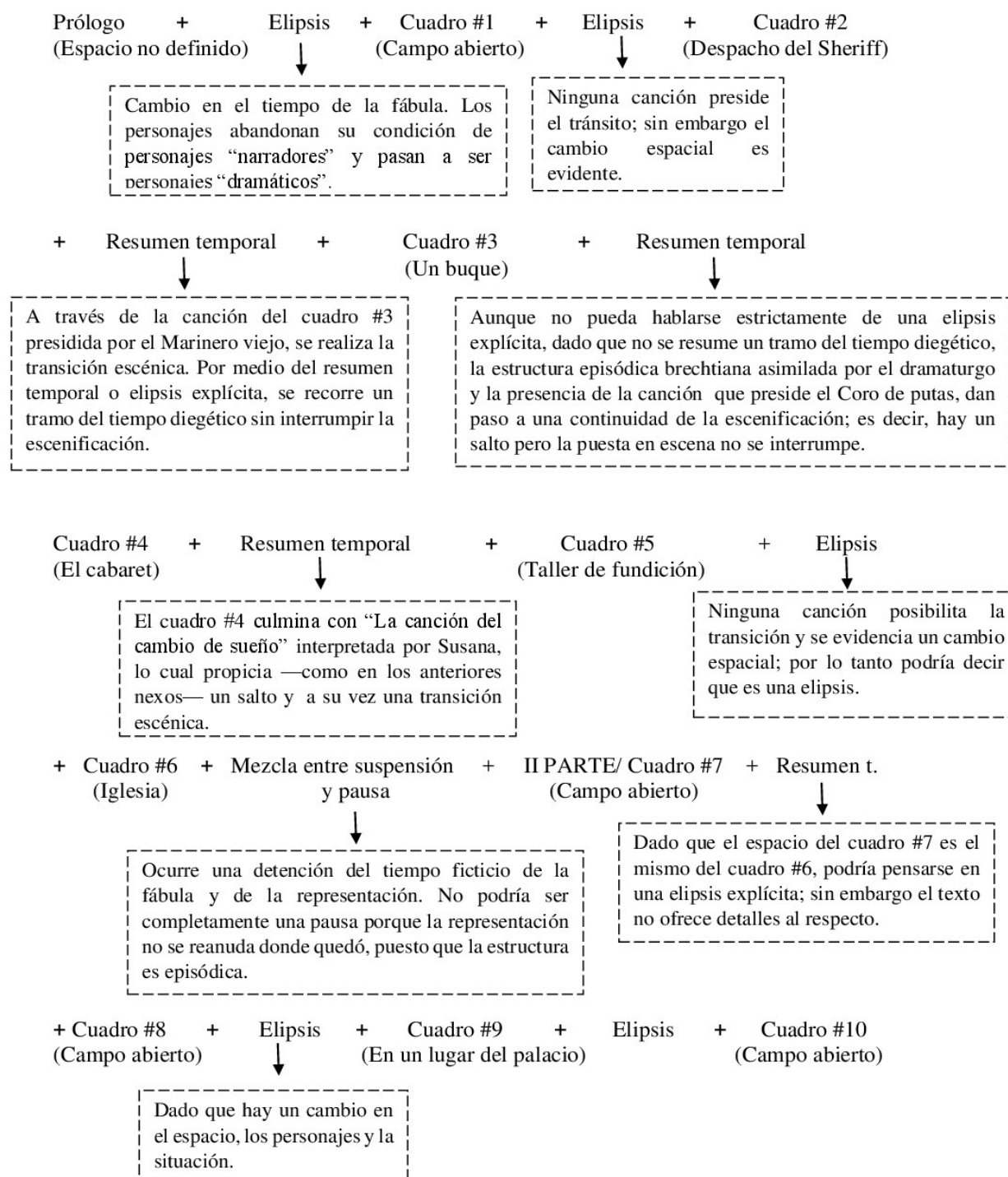


Figura 1. Esquema temporal

precisar los nexos temporales, este esquema es una aproximación a la estructura temporal de *Historia de una bala de plata*. En este es posible advertir que la estructura temporal del texto dramático también se construye de manera episódica, en concordancia con la epicidad brechtiana que promueve el distanciamiento entre espectador y espectáculo; por esa razón, no sorprende encontrar que cada escena se encuentre precedida por elipsis o resúmenes temporales. Desde esta perspectiva estética, también es posible evidenciar que las canciones —además de ser un medio a través del cual los personajes reflexionan acerca de su condición— cumplen un rol escenográfico y temporal significativo, en la medida que sirven como transiciones activas entre las escenas. Es la pausa/suspensión temporal el único nexo que detiene el desarrollo de la escenificación, agregándole un mayor distanciamiento a la estructura dramática. De allí que el escueto esquema presentado le permita constatar al lector una idea ya sugerida: la estructura temporal está diseñada en función de reforzar los mecanismos de distanciamiento presentes en la obra.

A pesar de que *Historia de una bala de plata* posea referentes históricos del siglo XVIII y aluda a las guerras anticoloniales del siglo XX, catalogarla como un drama histórico o contemporáneo sería un proceder equívoco. La distancia temporal más coherente, de acuerdo a los múltiples y variados referentes históricos que convergen, parece ser la de drama anacrónico o distancia simultánea; la cual se evidencia tanto en el texto dramático como en la representación. Dice Buenaventura al respecto (citado en Rizk, 1991):

En cuanto al vestuario vimos que el anacronismo era mucho más interesante que la arqueología. Un traje de Napoleón al lado de un traje de gobernador del siglo XVIII, bien molieresco. Al lado de estos “disfraces” unos gánsteres de los años 20 (p. 233).

La deliberada anacronía, lejos de pretender funcionar como un “recurso legítimo para 45 acercar las obras del pasado al público de su escenificación” (Barrientos, 2015, p. 107), se construye con el interés de distanciar al espectador tanto del referente original como del espectáculo mismo. En relación con una vía estética que pretenda alejarse de la “arqueología”, la estética farsesca se manifiesta como la opción más viable para la escenificación de la anacronía diegética; de allí que el espectador, al encontrarse con una representación que conjuga ambas anacronías, opte por vislumbrar el espectáculo desde un distanciamiento obligado. Además, la anacronía propicia la construcción de cierto paradigma de la relación dominado/dominante, ilustrada en este caso en la relación Jones/Smith, Caribe/Francia-Norteamérica.

Dos fotografías en blanco y negro¹⁴, descontextualizadas por la ausencia de alguna descripción que las vincule con el texto dramático, son el único testimonio visual de la escenografía diseñada para *Historia de una bala de plata*. Ante la precariedad de referencias visuales, los testimonios de los ex-actores Gabriel Uribe y Guillermo Piedrahita se presentan como la única referencia “audiovisual” del espectáculo. Al igual que análisis anterior, solamente me referiré con certeza al espacio diegético y comentaré con brevedad, guiada por los recuerdos de ambos ex-actores, el espacio escénico y dramático¹⁵.

En consecuencia con la consigna de “un nuevo teatro para nuevo espacio”, explicitada en la tesis doctoral de Baycroft (1986) como una búsqueda que privilegió la economía, portabilidad

¹⁴ Las fotografías mencionadas aparecerán en el apéndice referidas como figura 1 y 2.

¹⁵ Al igual que con el tiempo, García Barrientos divide el espacio en tres: (1) espacio diegético, que se refiere al conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula o argumento; (2) espacio escénico, que se refiere al espacio real de la escenificación, al espacio teatral representante; (3) espacio dramático, que consiste en la relación entre el espacio diegético y el espacio escénico, es decir, la manera teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.

y adaptabilidad de las propiedades físicas de los espacios (p. 36)¹⁶, el espacio escénico de *Historia de una bala de plata* se caracteriza por conjugar la representación metonímica con la representación arbitraria. De acuerdo al testimonio de Uribe y Piedrahita, los espacios escénicos de los cuadros #3 y #4 se representaban por medio de una tarima, dos asientos y un ciclorama que metonímicamente sugerían la espacialidad de un barco y de un cabaret. La espacialidad de los demás cuadros, se representaba a través de recursos arbitrarios como el decorado verbal emitido por algunos personajes, el juego de luces y la presencia brechtiana de carteles. Al respecto, Uribe comenta:

Muchas escenas se hacían sin escenografía; por ejemplo en las escenas del abate cuando va a buscar a Marta no había nada, solamente la figura de los personajes, la alusión verbal y las luces. En el taller donde se preparan las balas de plata solo teníamos un cartel. Las escenas de campo abierto eran pelado, el ciclorama se iluminaba pero todo se hacía sin escenografía (comunicación personal, 28 de febrero del 2018).

Esta preferencia por representar el espacio a través de elementos arbitrarios, relacionada nuevamente con la filiación estética-brechtiana de Buenaventura, se acentúa en el segundo acto del texto dramático: se advierte que a partir del cuadro #7 los espacios cerrados desaparecen y las referencias al campo abierto o lugares ambiguos como “en un lugar del palacio” del cuadro #9, se enfatizan. En relación con las notables diferencias dramáticas ya señaladas entre el acto primero y segundo, la ausencia de espacios cerrados permite entrever una relación: la aparición de múltiples acciones dramáticas en la corta extensión del segundo acto —que desplazó el tímido

¹⁶ He parafraseado su explicación en español; sin embargo la cita original dice: “A new theatre for a new space. Under the concepts in stagecraft of economy, portability of physical properties and spaces, the theatre is taken to areas that had never experienced it or that were never designed for it, such as barrios, schools, factories, and other workplaces, various institutions, and rural zones”.

conflicto del primero, amplió el panorama de relaciones y a su vez subrayó el carácter episódico de la estructura dramática— propició un aceleramiento en el desarrollo de la fábula; lo cual provocó un volcamiento de la escena hacia el ligero desarrollo de la situación, generando un desinterés por otros elementos importantes, entre los cuales se encuentra el espacio. Detenerse en este elemento, ha posibilitado descubrir que las diferencias entre la primera y segunda parte de la obra sobrepasan el plano diegético y se extienden hasta el plano escenográfico, no ahondado en este análisis por la ausencia de experiencia y material audiovisual.

Dos puntos importantes para comprender el proceder dramático de Buenaventura, retomados de la lista “estética-operacional” escrita por Baycroft en *Brecht in Colombia: the rise of the new theatre* (1986), son: un nuevo teatro para un nuevo público y una nueva teoría para un nuevo teatro. En ambos aspectos señalados por Baycroft, prima el interés por construir una relación ideológica significativa con el público obrero, quien recibe una reinterpretación de la realidad a través de la representación teatral (p. 35)¹⁷. La presencia de un narrador desde el prólogo hasta el final de la obra, las numerables representaciones metateatrales y la esquematización de la información en *Historia de una bala de plata*, son producto de la proyección programática del movimiento. A través de estos mecanismos anti-ilusionistas, el grupo promueve un distanciamiento crítico con el propósito de alejarse de una perspectiva afectiva y a su vez adherirse a una ideológica. Este aspecto adquiere relevancia en la medida que se desvela la incapacidad del dramaturgo para llevarlo a cabo: a pesar de que el texto dramático

¹⁷ He parafraseado su explicación en español; sin embargo las citas originales dicen: 1. A new theatre for a new public. The New Theatre attempts to create a new public from the middle and working classes and to promote a new interpretation of reality based on the perspective of these classes. (...) 4. A new theory for a new theatre. The theory of The New Theatre is a linked to a theory of social transformation; it is not a just a watcher of society, but a critical voice promoting social change.

se inclina por la epicidad y el espectáculo concuerda con la virtualidad de este, *Historia de una bala de plata* es incapaz de transmitir un mensaje ideológico contundente. 48

De tres obras que conforman la supuesta Trilogía del Caribe, *Historia de una bala de plata* ha sido la más leída, comentada y cuestionada por el medio teatral. La razón para que así haya sido, es obvia: es el único texto teatral premiado por la prestigiosa institución Casa de las Américas. Este dato, expuesto en algunos artículos como trofeo protector de la composición dramática, resulta curioso en la medida que se establece una relación entre la filiación ideológica de izquierda promovida por la institución y el pretendido mensaje ideológico de *Historia de una bala de plata*. De esta manera, resolver las preguntas de porqué la institución premió un texto dramático poseedor de múltiples debilidades dramáticas —reveladas por Pogolotti y expuestas a lo largo del análisis—, tal vez sea más sencillo. Lo curioso de esta especulación, se encuentra en la incompatibilidad de la misma con la idea desarrollada en este análisis: la ausencia de una posición ideológica contundente y clara. Entonces, ¿qué mensaje ideológico recibió el jurado de Casa de las Américas que mi distancia generacional me impidió captar? Nuevamente la enorme brecha de casi cuarenta años, dificulta un acercamiento desde la hermenéutica positiva —centrada en la *intentio auctoris*— expuesta por García Barrientos. Esta dificultad para comprender el impacto del texto dramático en el marco de su contexto histórico, remarca la inseparable relación entre ambos y pone en manifiesto la principal dificultad de este modelo teatral que cimentó su dramaturgia en un proyecto ideológico: su caducidad.

En la desarticulada dramaturgia de *Historia de una bala de plata*, se evidencia cierto afán por encajar en un proyecto ideológico sobre el cual se sustentó el conocido Método de Creación Colectiva. Como ya se comentó, el texto dramático desvía su propuesta inicial con la intención de ser fiel a este último y conservar su compromiso con la ideología militante de izquierda,

provocando a su vez una desarticulación entre el primero y segundo acto. Ante la primacía del 49 proyecto social, surge una pregunta impertinente: si un modelo dramatúrgico sustenta su estética en un proyecto ideológico, ¿es posible que, en esa amalgama indistinguible, el arte prime sobre este? *Historia de una bala de plata* se encuentra en medio de esa confusa y polémica cuestión.

**Pugna entre el proceso creativo y el propósito programático:
Análisis de *Ópera bufa***

Ante un panorama académico y artístico que elogia la supremacía del espectáculo, pertenecer al conjunto de curiosos distanciados generacionalmente, quizá sea un primer acierto. Lejos de cualquier recuerdo impresionable, la lectura que emprenderé de *Ópera bufa* se focalizará en el elemento más despreciado y curiosamente menos explorado: el texto dramático. La presencia de este como un documento disponible para cualquier interesado en la obra de Buenaventura, ha generado múltiples reacciones: en *La dramaturgia de Enrique Buenaventura en Ópera bufa*, Olga Ruiz admite que después de leer el texto dramático el cambio de percepción fue “pasmoso”; incluso afirma que “parecía ser la obra menos indicada para su abordaje en tanto literatura” (2017, p. 8). Por otra parte, en *La Creación Colectiva y la utopía insurreccional* (2018), Gabriel Uribe comenta con cierta radicalidad que la obra como texto dramático fue un error y agrega que “las dificultades para valorar el texto por fuera del montaje son mayúsculas” (p. 193). A estos comentarios que invalidan el texto dramático como posible objeto de estudio, se añaden otros provenientes de Nicole Chaprón y Beatriz Rizk, los cuales enfatizan las virtudes de la puesta en escena y por ende sitúan al texto dramático en una posición de inferioridad. Esta complicidad generacional, advertida por mi irremediable distanciamiento con el espectáculo, ha generado una dicotomía maniquea donde el texto dramático encarna las debilidades de la obra y el espectáculo alberga las virtudes de la misma. No es de extrañarse entonces que los investigadores, simpatizantes de un discurso escenocentrista, subestimen el valor del texto dramático y centren su atención en el paradigma estético del espectáculo.

debilidades dramatúrgicas, es además de un ejercicio inútil, un acto cargado de cierta arrogancia. Confrontar este proceder y aproximarse a uno que posibilite resignificar las carencias del texto dramático, parece ser la vía menos estéril. Un ejemplo de resignificación del señalamiento, se encuentra en el valor descubierto de la ya mencionada afirmación de Uribe. Esta, lejos de ser valiosa por considerar viable la anulación del texto dramático, adquiere relevancia por contener de manera implícita la conciencia de que el texto pudo ser distinto. La consideración de Uribe da a paso a dos preguntas quizá ingenuas: si el texto dramático surge de la puesta en escena, ¿por qué, ya terminado el trabajo de exploración escénica, el dramaturgo se obceca en construir un texto dramático tan poco generoso con el lector? ¿A caso porque pretende recalcar la importancia del espectáculo, dándole a entender que el texto no es suficiente y que por ende la lectura que realice de la obra es incompleta? De igual manera la publicación de *Ópera bufa* en la edición publicada por la Biblioteca Presidencial, deja en evidencia el valor que el autor y el grupo le otorgó al texto dramático, considerado por ellos un producto publicable. Esta serie de especulaciones provocadas por una afirmación que pretendía recalcar el fracaso del texto dramático frente a los logros de la puesta en escena, dan a su vez paso a una posible discusión en torno a la viabilidad de la sobrevaloración del espectáculo.

Un discurso en común, parece predominar en las investigaciones hasta ahora consultadas: *Ópera bufa* transgrede los paradigmas teatrales del TEC e instala “una nueva dramaturgia”. Esta afirmación, aunque decisiva para el análisis de la obra, inquieta por la contradicción que en sí misma exhibe: los investigadores afirman encontrar una “nueva dramaturgia”; sin embargo, a excepción de la tesis de Ruiz donde el material intertextual de los diálogos es sobreexpuesto y la estética se torna un asunto central, el resto demuestra poco interés por deconstruir y revelar su

funcionamiento. Decir que *Ópera bufa* instala una “nueva dramaturgia” con el ánimo de 52
instaurarla como un monumento más del TEC, implica a su vez admitir la caducidad del MCC¹⁸.
No obstante, aunque la obra se presente como el medio idóneo para reconsiderar la
radicalización del escenocentrismo y confrontar el planteamiento del MCC, los investigadores se
limitan a producir una secuencia de elogios.

La existencia de un texto dramático transgresor, incómodo para cualquiera que pretenda
estudiarlo, plantea una confrontación inevitable entre el texto y la puesta en escena. De allí que
estudiarlo con minucia, pese a las dificultades que la tendencia escenocentrista le impone a un
lector generacionalmente distanciado, se imponga como un ejercicio imprescindible. En
consonancia con la hermenéutica de la integración propuesta por el investigador José Luis García
Barrientos, evitaré inmiscuirme en la dicotomía innecesaria que persiste en los estudios
dedicados a *Ópera bufa*; por esa razón responder a la pregunta “¿debió el TEC subyugar la
puesta en escena ante el texto dramático?”, no será mi vía. Contrario a esta, he formulado el
siguiente interrogante: ¿cuál es la función que el grupo le ha asignado al texto dramático? Quizá
en el intento por responder, sea posible escudriñar la relación entre la puesta en escena, la
construcción del texto dramático y el proceso de creación elegido por el TEC. Por esa razón —y
por otras que he señalado anteriormente—, mi análisis se focalizará en la disección del texto
dramático, el cual se relacionará con algunas bitácoras de trabajo recogidas en la tesis de Nicole
Chapron, dos entrevistas realizadas a ex-actores del TEC, unas cuantas fotografías de la puesta
en escena y dos críticas teatrales. A través de estos materiales, intentaré abarcar esa compleja
unión entre el imaginario textual y la representación escénica.

¹⁸ Método de Creación Colectiva.

Ópera bufa, al ser la primera obra que transgrede un número considerable de apartados 53 consignados en el MCC, se erige como una obra fundamental a nivel arqueológico. De esa iniciativa por confrontar sus propios paradigmas estéticos, surgen algunas apuestas dramáticas relevantes por el grado de dificultad que le imponen al lector: la fragmentación de situaciones, provocada por las diversas procedencias de los poemas escogidos; la excesiva acumulación de información que dificulta la comprensión de la obra; y la elección del collage o centón como estructura. De allí que sea posible percibir en *Ópera bufa* una saturación en tres niveles: verbal, presente en la verbosidad de los poemas; dramática, evidenciada en el collage/centón que da paso a una estructura desarticulada; e ideológica, manifestada en el exceso de información histórica. Esta saturación, intensificada por la escogencia de una estética teatral fragmentada, dificulta la comprensión ideológica de la obra, la cual promete desenvolverse como la biografía de un dictador pero termina convertida en un collage de acontecimientos y consignas ideológicas difíciles de comprender. De acuerdo a esta puesta dramática, orientada hacia un fin evidentemente programático, surge una pregunta: ¿el nuevo planteamiento estético de *Ópera bufa*, caracterizado por la dispersión de la fábula, la fragmentación de la estructura, la proliferación de intertextualidad, es el más pertinente para el fin programático de la misma? Quizá el análisis de la estructura dramática permita indagar en ello y a su vez rectificar o cuestionar afirmaciones como la del crítico Eduardo Gómez (1982), quien manifiesta lo siguiente: “si el propósito de la obra era enseñar historia por medio de la farsa, esa intención ha fallado completamente (p. 15)”. ¿Tenía *Ópera bufa* la pretensión de enseñar historia a través de un estilo farsesco? ¿Es acertada la afirmación de Eduardo Gómez?

Génesis, intertextos y paratextos

montaje de *Ópera bufa*, obra reconocida por los investigadores como una pieza fundamental en el recorrido artístico del TEC. A diferencia de la primera, gestada a partir de un texto dramático que Buenaventura inició con el grupo TEOPAL después de escribir *La tragedia del rey Cristophe*, *Ópera bufa* tiene sus orígenes en el Festival del Teatro de Caracas, celebrado a finales de la década de los 80. Manifiesta Gabriel Uribe que en el marco del festival, el grupo presencié el fascinante montaje de *Wiepole Wiepole*, dirigido por el aclamado director polaco Tadeusz Kantor. Fascinados por ese “teatro novedoso, profundo y de una gran coherencia estética” (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018), el TEC decide implementar para el proceso de montaje de *Ópera bufa*, una metodología de trabajo distinta a la abordada en el Método.

En la tesis titulada *Ópera bufa: un montaje, una dramaturgia* (1985), Nicole Chaprón comenta que la metodología de trabajo consistió en cuatro etapas: (1) producir las ideas generales y las visiones imaginarias; (2) seleccionar el material, producir algunas hipótesis a partir del material seleccionado y volver de nuevo a las visiones imaginarias; (3) elaborar el tema a partir de lo anterior; (4) y por último, elaborar el mitema (p. 9). La presencia de las visiones imaginarias, presentadas por Chaprón como “una etapa que no existe en el proceso tradicional, puesto que solo el director posee esta visión imaginaria del espectáculo, que discute con el escenógrafo y a veces con el diseñador de vestuario” (p. 159-160), fue decisiva para el desarrollo de una nueva estética teatral. Las improvisaciones por su parte, impregnadas por los problemas de estilo y lenguaje presupuestos en las visiones imaginarias, funcionaron de manera singular. Uribe destaca dos aspectos: “En primer lugar eran muy largas, ya no era la improvisación de las acciones que contempla el método sino que cogíamos una secuencia larga (...). En segundo lugar,

eran improvisaciones muy elaboradas porque no sé cuál fue la directriz pero nosotros llegamos⁵⁵ a pensar que no podíamos seguir haciendo improvisaciones con el carácter tan precario como lo hacíamos antes (...), entonces en estas improvisaciones ya había una intención dramática desde la imagen misma” (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018). De esta manera, el singular desarrollo de las improvisaciones evidenció algo decisivo: la preponderancia de la autonomía del lenguaje artístico. Al respecto, Chaprón comenta que en los montajes realizados anteriormente, el grupo partía de un referente histórico para luego culminar con una composición teatral (1985, p. 10). En *Ópera bufa*, donde el MCC prácticamente no prevalece o lo hace con múltiples modificaciones, el procedimiento se invierte: el grupo inicia con la exploración de las posibilidades estéticas para luego construir un referente histórico. Quizá la predilección por la construcción de un estilo y no por la exploración de un referente histórico, sea uno de los aspectos más relevantes de *Ópera bufa*.

La evidente pluritextualidad presente en los diálogos, es otro elemento determinante en la construcción dramática de *Ópera bufa*. Descrita como un collage¹⁹, centón²⁰ o bricolage²¹, esta se instala como la matriz textual y estructural de la obra. Entre las múltiples huellas intertextuales, las más perceptibles parecen ser: *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *El canto general* de Pablo Neruda, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *Macbeth* de Shakespeare. A esta lista de intertextos, Ruiz agrega otros menos evidentes: *El yo supremo* de Roa Bastos, *Esto me enseñaron* de Bertolt Brecht y “Murder inc”, *Hora cero*, “Somoza desveliza la estatua de Somoza en el estadio de Somoza” de Ernesto Cardenal. La

¹⁹ Por Olga Lucía Ruiz, p. 28.

²⁰ Por Olga Lucía Ruíz, p. 28 y Gabriel Uribe, p. 170.

²¹ Por Beatriz Rizk, p. 246.

simultaneidad de voces y fragmentos provenientes de diversas novelas, las cuales según Ruiz 56 “conviven en *Ópera bufa* sin excluirse” (p. 19), han desencadenado una serie de indagaciones teóricas significativas.

Dado que las búsquedas teóricas de Rizk y Ruiz —autoras que han evaluado con mayor detenimiento la intertextualidad— poseen propósitos distintos, considero necesario exponer las inquietudes más relevantes al respecto. En *El teatro de Creación Colectiva* (1991), Rizk considera que los textos elaborados para contextos narrativos o poéticos son introducidos en el texto dramático a modo de bricolage, procedimiento que ella describe como “elaboración del objeto-texto dentro de un nuevo contexto” (p. 246). No muy cómoda con esta categoría, Ruiz sugiere una más precisa: categorizar el conjunto de citas como un centón donde, a diferencia del clásico que extrae sus citas de una sola fuente, prevalece la pluralidad de obras y autores. El concepto de collage, interesante por las particularidades estructurales y comunicativas que sugiere, es desechado por ambas teóricas, quienes se escudan bajo el desprecio del autor por el uso del mismo. Además de proponer el uso del término centón, Ruiz agrega una serie de cuestionamientos estimulantes: por un lado, menciona que la “muerte del autor” presente a través de los procedimientos de transtextualidad, hipertextualidad y transposición percibidos en *Ópera bufa*, no sitúan al autor en una muerte definible bajo el concepto propuesto por Barthes sino en una “muerte del autor” donde el individuo tienta la identidad al límite; es decir, donde el autor es quien corta, pega, selecciona y ordena. Por otro lado, en relación con lo que ha denominado “teatro apodramático”, la autora dice percibir en la naturaleza intertextual y poética de los diálogos, una desaparición de diálogo teatral. Ambas lecturas, ingeniosas y por ende interesantes, permiten indagar en los presupuestos teóricos y creativos empleados para la construcción textual de *Ópera bufa*.

título *Teatro inédito* una recopilación de los textos dramáticos escritos por Buenaventura, hasta ese entonces no publicados o publicados de manera dispersa. Aunque la edición recopila un número considerable de obras creadas entre 1966 y 1994 —es posible acceder al texto dramático de *Ubu rey* (1966) y a el de *El lunar en la frente* (1994)—, el tratamiento editorial recibido es burdo e incoherente. Detalles como el índice dispuesto bajo una lógica organizativa dispersa, errores gramaticales frecuentes y modificaciones no autorizadas de los textos dramáticos, evidencian la indelicadeza del trabajo editorial. Sin posibilidad de exiliarse de la naturaleza defectuosa de *Teatro inédito*, el texto dramático de *Ópera bufa* es publicado con una modificación atroz: los diálogos escritos en verso, extraídos de múltiples libros ya referenciados y reescritos por Buenaventura, son transformados en prosa. Esta modificación podría parecer menor a la vista de un lector descuidado; sin embargo, en el caso particular de esta obra, los diálogos en verso evidencian un interés premeditado del autor por conservar la forma del intertexto. Detenerse en esta elección podría dar paso a una lectura más curiosa y menos cómoda de la composición textual escogida por Buenaventura.

He tomado como referente para el análisis, en vista de que *Teatro inédito* posee innumerables errores, lo que el ex-actor Guillermo Piedrahita ha denominado el último libreto de *Ópera bufa* (G. Piedrahita, comunicación personal, 20 de abril del 2018). Mi copia de la copia, cubierta por borrosos manuscritos, aunque no permiten precisar la fecha del libreto, sí conservan los finos y extendidos trazos de la firma de la ex-actriz Aída Fernández, quien sería la dueña. Determinar los paratextos de un libreto parece un despropósito, sin embargo es posible afirmar que más allá de la firma y de algunos rayones, interesantes porque insinúan un corte o cambio escénico, el texto dramático carece de paratextos. Ni siquiera la tradicional lista de personajes,

aparece registrada. Las marcas físicas, huellas de la memoria práctica-escénica del montaje, 58 podrían ser quizá “el paratexto”²² más provocador. Generar un diálogo entre estas marcas escénicas y la estructura dramática presente a través del texto dramático, daría paso a un análisis más vivo.

La dicción dramática y la ficción dramática: pugna entre forma y contenido. Antes de proceder con una descripción formal, quizá el inicio más apropiado sea retomar una pregunta ya formulada: ¿el nuevo planteamiento estético de *Ópera bufa*, caracterizado por la dispersión de la fábula, la fragmentación de la estructura, la proliferación de intertextualidad, es el más pertinente para el fin programático de la misma? Esta inquietud, gestada en medio de un discurso que pretendía cuestionar las particularidades dramáticas de la obra, focaliza la pertinencia de la estética escogida en relación con el fin programático de la misma. En la búsqueda por comprender la relación entre forma, contenido y objetivo de la obra, surgió una posible lectura: la saturación como un rasgo estético, estructural e ideológico en *Ópera bufa*. A través de una revisión minuciosa en lo que García Barrientos ha denominado dicción dramática²³ y ficción dramática²⁴, es posible reconocer el rasgo mencionado y polemizar la relación que el autor ha deseado construir entre la estructura dramática y los diálogos versados.

En *La muerte de la tragedia* (1961), George Steiner compara el distanciamiento y la elevación de los versos trágicos con la resonancia de los coturnos y máscaras, elementos también presentes durante los espectáculos. Al igual que estos objetos, incorporados con el propósito de

²² Concepto mal empleado pero aludido con el ánimo de precisar el comentario.

²³ García Barrientos emplea el término de dicción dramática para referirse al análisis del diálogo, el componente verbal del drama (p. 48).

²⁴ García Barrientos emplea el término de ficción dramática para referirse al análisis de la estructura dramática, acción dramática y fábula (p. 66).

dignificar la presencia de los personajes, la versificación levanta una barrera de formalismo 59

distanciador entre el universo de la escena y el universo de los espectadores. De acuerdo a Steiner, “el verso a la vez simplifica y complica la descripción de la conducta humana” (1961, p. 207); es decir, elimina lo insignificante con el objetivo de dar paso a la construcción de expresiones sentimentales, intelectuales o morales del espíritu. Esta función depuradora del verso, a través de la cual se filtra una visión más compleja de la vida, se sostiene en procedimientos retóricos como la concentración o superposición semántica, los cuales desembarazan al verso de las relaciones de causalidad y temporalidad presentes en la prosa. Ante esta lectura, García Barrientos decide remitirse al teatro postrágico donde, más allá de reflejar la distancia entre el mundo excepcional de la ficción y el mundo ordinario del público, el verso instituye esa distancia. En estas representaciones el verso “no es una exigencia expresiva de la alta dignidad de los personajes, sino quizás una convención que los dignifica y enaltece” (2015, p. 65). Ambas lecturas, aunque distintas en su orientación, enfatizan el rasgo quizá más significativo del verso: su función de extrañamiento por elevación. Este a su vez, si se considera la eliminación de lo insignificante y el uso de los procedimientos retóricos mencionados por Steiner, le otorga al verso un mayor grado de formalismo.

Basta leer la primera parte de *Ópera bufa* para comprender que es una obra rebosante de verbosidad: todo ocurre a través del diálogo de los personajes, quienes están más interesados en decir y por el contrario menos predispuestos a actuar. No sorprende entonces encontrar que el Magistrado, personaje que representa la figura del dictador y por ende se erige como protagonista, comunique sus ridículos reclamos a través de cinco monólogos en soliloquio expresados a lo largo de catorce páginas. La presencia de esta forma del diálogo, además de acentuar la “locura” y otorgarle cierto emocionalismo ridículo al carácter del personaje,

incrementa el rigor formal de la dicción construida en *Ópera bufa*, en tanto que la presencia 60 del verso y la profusión del monólogo se emparenta con los textos más clásicos pertenecientes a la tragedia griega y francesa del siglo XVII. Esta búsqueda, aunque contraria a las afirmaciones que sitúan la obra en un paradigma creativo vanguardista o posdramático, permite vislumbrar una contradicción curiosa: por un lado se percibe un formalismo clásico en la construcción de los diálogos en verso, todos coherentes y contruidos bajo una línea estética; por otro, es posible detectar una fragmentación de la estructura dramática y una ausencia espacio temporal, características que se escapan del formalismo percibido en los diálogos y se sitúan en una estética catalogable bajo la práctica posdramática²⁵. La unión de características tan definidas, sugieren una posible tensión entre los diálogos versados y la estructura dramática, otorgándole cierta preponderancia a la verbosidad de los primeros, en los cuales parece cimentarse la estructura dramática de *Ópera bufa*.

Lejos de pretender ahondar en la teorización que Kristeva elabora en torno a la intertextualidad y que Barthes explora desde la confrontación del estatuto del autor, las peculiaridades del rol que Buenaventura asimila durante la escritura del texto dramático, implican inevitablemente ambas indagaciones teóricas. El análisis desarrollado por Ruiz, quien exalta la habilidad de Buenaventura para ensamblar diversas voces en un nuevo discurso, se ha centrado en el estatuto del autor y en la manipulación que este ejerce sobre los intertextos. De

²⁵ Una aclaración necesaria en la cual profundizaré más adelante: el teatro posdramático podría definirse como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. Dada su condición de práctica teatral, no se delimita a una poética dramática sino al tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. Este puede responder a estilos muy diversos, sin embargo hay algunas dramaturgias —*Ópera bufa* es un ejemplo de ello— que por el grado de resistencia que ofrecen a la representación, resultan especialmente adecuadas para su inserción dentro de lo denominado teatro posdramático. Este tipo de dramaturgias se caracterizan por ser fragmentadas, carecer de situaciones comunicativas, de diálogos realistas, como también de personajes y acciones definidas.

acuerdo al planteamiento de Barthes, para quien el texto es comprendido como un tejido de 61 citas que se reescriben y reactualizan, la autora sugiere un desplazamiento del rol: el autor abandona su posición de individuo creador y asimila otra donde su identidad como individuo se diluye. Distanciada de algunos aspectos desarrollados en la conceptualización promovida por Barthes —por ejemplo el nacimiento del lector que contempla a su vez la lectura como escritura—, Ruiz afirma que en *Ópera bufa* la identidad del individuo creador se ve tentada al límite. Ante las preguntas “¿quién escribe? ¿Escribe el que recorta y pega?” (2016, p. 76), la autora ofrece una respuesta no muy contundente: “puede ser sí” (p. 26).

Desde esta perspectiva conceptual, donde el autor realiza el cuidadoso procedimiento de seleccionar, cortar, ordenar, pegar e incluso adaptar la composición estética de algunos fragmentos literarios, no parece un despropósito evidenciar una tensión entre la función ejercida por el autor y la ejercida por los actores. Ambos, aunque Ruiz insista ambiguamente en otorgarle un rasgo de “creación colectiva” al rol organizador y reestilizador del autor, asumen funciones prácticamente opuestas: por un lado, es el autor quien encabeza la construcción formalista de la estética presente en los diálogos; por otro, son los actores quienes se encargan de promover la dispersión de la estructura dramática a través de la práctica escénica. Esta tensión, sobreexpuesta sin el ánimo de promover un discurso elogioso en torno a la supremacía del texto, evidencia un aspecto poco explorado o radicalizado en algunos análisis: la presencia del autor como artífice que se opone²⁶ a la creación colectiva por medio del formalismo de sus diálogos versados.

²⁶ Al emplear este verbo no pretendo sugerir que Buenaventura se opuso a la creación colectiva durante el montaje. Testimonios como el de Gabriel Uribe, evidencian todo lo contrario: “La postura de él fue absolutamente respetuosa, él traía el material y veía las improvisaciones. (...) Nosotros nos demorábamos hasta 15 días haciendo un montaje. Entonces claro, cuando él veía una improvisación de 20 minutos se quedaba sorprendido” (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018). Al hacer mención del autor me refiero al estatuto, no propiamente a su proceder como director.

Impresionados por la fragmentariedad del texto dramático y la ausencia de una ubicación espacio-temporal, los investigadores se han centrado en la subversión textual de la obra y han ignorado otros rasgos también relevantes. De allí que contemplar la posibilidad de vislumbrar la presencia del autor como fuerza opositora, dé paso a una lectura donde *Ópera bufa* se comprenda como una obra que polemiza —seguramente de manera inconsciente— la relación entre el texto dramático y la puesta en escena, la presencia del autor y la creación colectiva; contrario al imaginario de Ruiz, quien considera el diálogo entre teatro y público como aspecto central de la obra.

El trabajo de adaptación de fragmentos poéticos y narrativos realizado por Buenaventura desde la construcción personal de sus criterios estéticos —la cual no niega la presencia intertextual de otros autores—, es abordado por Ruiz en el segundo apartado de su tesis. A través de la transtextualidad de Genette, de las seis imágenes propuestas por Bloom en *La ansiedad de la influencia* y del estudio en torno a la polifonía y la cultura popular desarrollado por Bajtín, la autora escudriña los procedimientos literarios empleados con algunos fragmentos. De este análisis, relevante porque ratifica la presencia unificadora del autor, he seleccionado y posteriormente clasificado algunos fragmentos señalados por Ruiz:

1. Fragmentos literarios intervenidos por fragmentos poéticos o narrativos contruidos por el autor:
 - a. El levantamiento de Ataulfo Galván: Ruiz comenta que la primera parte, donde se da a conocer la visión que el Magistrado tiene del país, los parlamentos informan acerca del levantamiento de Galván y se expone a través de extensos monólogos en soliloquio la reacción del Magistrado, es una transcripción fragmentada de un aparato de *El recurso del método*. Posterior a esta, en la estrofa “¡Atado a mí

mismo!/ ¡Amarrado a este sillón por lianas invisibles!/ ¡Con el hielo en los
tuétanos!/ ¡Parálisis ganada en batallas/ de selvas y pantanos!” (Buenaventura,
sf.a, p. 6), la autora dice no hallar ninguna relación con otros textos literarios; por
lo tanto deduce que es una creación de Buenaventura (2016, p. 42).

- b. La construcción del canal: después del asesinato de Ataulfo Galván, la Muerte Operática y el Embajador cantan un dúo aria que da paso a un fragmento de *La arena traicionada* de Neruda. Ruiz afirma que Buenaventura suprime los dos últimos versos del poema y agrega “una pro genie encarnizada,/ una sanguinaria dinastía” (p. 52-53).
- c. La historia de Walker en Nicaragua: el autor inicia las dos estrofas con el poema *Greytown* de Cardenal, lo continúa con tres estrofas de *Walker en Nicaragua* del mismo autor y culmina con una estrofa suya. Al respecto, Ruiz afirma que no se encontró ninguna relación entre esta última y los poemas de Cardenal, razón por la cual considera que es creación del autor. Además, agrega que la aparición de personajes contradictorios es propia de él (p. 56).

2. Fragmentos transformados semánticamente por el autor:

- a. En los versos “¡Yo le enseñé a manejar el tenedor,/ a jalar la cuerda del inodoro,/ a limpiarse el culo con papel/ y la boca con servilleta!/ ¡Yo, su compadre,/ padrino de sus hijos,/ carne de su carne!/ Y se me alza así,/ A la boliviana... (Buenaventura, sf.a, p. 6), Ruiz señala un procedimiento interesante: el autor retoma expresiones del recurso del método, sin embargo las modifica con el propósito de unir, y a su vez acentuar, el contraste entre la acción de comer y

defecar. En este procedimiento, señalado por la autora como un *clinamen*

donde se acentúa el lenguaje grotesco, la boca se degrada, el culo se eleva y

ambas partes son puestas en un mismo nivel (p. 43-44).

- b. El soldado Aquiles Nortén: Buenaventura toma como referencia el poema *Squirer en Nicaragua* de Cardenal; sin embargo, a diferencia de la selva afable y generosa presentada por este, el marine debe habitar la selva hostil y amenazante de Buenaventura (p. 59-60).

3. Fragmentos que han pasado por un proceso de transposición; es decir, versificación de la prosa y prosificación del verso:

- a. El contrato del canal: la intervención que realiza el obispo está conformada por fragmentos de *El otoño del patriarca* que Buenaventura transforma en verso. Del fragmento en prosa “lo único que nos daba seguridad sobre la tierra era la certidumbre de que él estaba ahí, invulnerable a la peste y al ciclón, invulnerable a la burla de Manuela Sánchez, invulnerable al tiempo” (citado de Ruiz, p. 51), el autor construye el siguiente diálogo en verso:

OBISPO: Lo único que nos da seguridad/ sobre la tierra,/ es la
certidumbre de que él está aquí.../ Invulnerable al tiempo.

MINISTROS: Invulnerable al tiempo.

OBISPO: Invulnerable a la peste y al ciclón.

MINISTROS: Invulnerable a la peste y al ciclón.

OBISPO: Invulnerable a la burla.

MINISTROS: Invulnerable a la burla (Buenaventura, p. 13)

Además de la transposición, el autor cambia la conjugación de pretérito

65

imperfecto a presente (Ruiz, 2016, p. 50-51)

- b. Las casas de la United Fruit Company: después de la intervención de la Vaccaro Fruit, la Muerte Operática interviene con una canción compuesta a partir de un fragmento de *Cien años de soledad*:

Hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cieloraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses de verano amanecía negro de golondrinas achicharradas (Citado de Ruiz, p. 70).

Buenaventura versifica el fragmento de la siguiente manera:

MUERTE OPERÁTICA: (Canta) Hicieron calles/ Bordeadas de palmeras./
Prados azules/ con mesitas blancas/ y con alambre todo lo rodearon./ Alambre electrificado/ que amanecía,/ en las frescas mañanas de verano/ lleno de achicharradas golondrinas (Buenaventura, sf.a, p. 42).

- c. La historia de Joaquín Artola: el terrateniente cuenta la historia de Joaquín Artola, el mayordomo que enfrentó a los yanquis solo. Buenaventura retoma el poema *Joaquín Artola* y lo prosifica:

TERRATENIENTE: (...) Es un cuento muy divertido, un cuento de mi mayordomo Joaquín Artola... Yo era un muchacho... –cuenta mi mayordomo– me acuerdo que una mañana bien temprano y con el llano todo nublado salí a recoger la yeguada para tusarla. Y ya venía con las yeguas

cuando oigo unos tiros y las yeguas que oyen los tiros y se asustan y yo las chuceo para que no se vuelvan y las bestias se me corren y yo voy detrás de ellas... Y eran los yanquis que cuando oyeron la yeguada huyeron por el llano creyendo que eran refuerzos (Buenaventura, p. 72).

A través de esta sobria clasificación de los procedimientos mencionados por Ruiz, en los cuales se percibe la diversidad de voces y a su vez la presencia unificadora del autor, las vías de reescritura empleadas por el dramaturgo se perciben con mayor claridad. Estas, aunque empleen procedimientos que no modifican de manera contundente la composición de los fragmentos, evidencian los desvíos estilísticos que el autor emplea con el propósito de gestar diálogos transformados, encauzados hacia “el realismo grotesco y hacia la propuesta dialéctica de Brecht” (Ruiz, 2016, p. 47). De nuevo, la búsqueda por unificar el estilo de los diálogos y la rigurosidad en la versificación o prosificación de los fragmentos escogidos, aproximan los diálogos a un estilo clásico formal distante de la dispersión presente en la estructura dramática.

La saturación aludida en párrafos anteriores sólo podría comprenderse en el marco del mundo ficticio del texto dramático, el cual se manifiesta a través de palabras escritas que se agrupan en dos clases complementarias de texto: las acotaciones y los diálogos. Las primeras ofrecen información acerca del espectáculo a través de visiones y las segundas se constituyen como el mecanismo idóneo para unir el discurso escrito con el discurso pronunciado. Detenerse en la composición de los diálogos, señalados anteriormente por su verbosidad, implica a su vez considerar el funcionamiento de las acotaciones, relevantes por la debilidad de su presencia. Este rasgo, presenciado con mayor notoriedad en la primera parte, trae consigo dos consecuencias: el grado de indeterminación de la puesta en escena crece, dado que los vacíos de la representación incrementan; el diálogo debe ser más riguroso, denso y eficaz en la medida que asume gran parte

del sentido y de la dramaticidad de la pieza. De acuerdo a esto, aunque los diálogos versados 67 de *Ópera bufa* posean una rigurosidad estética evidenciable y un gran contenido ideológico, la eficacia comunicativa de los mismos es dudosa. La constante ambigüedad en torno al propósito de la obra y por ende al contenido de la misma, producto de una inconsistencia estructural que se acentúa con la esporádica presencia de acotaciones, parece ser el común denominador de las dos únicas críticas halladas. En el magazín dominical de 1982, después de visibilizar el panorama teatral colombiano en el marco del Festival de Caracas, Eduardo Marceles Daconte centra su atención en lo que él denomina la “más reciente producción” del TEC. Después de una enumeración detallada de algunos referentes y de elogiar con aparente medida la puesta en escena, agrega una objeción: “La obra adolece, no obstante, de ciertas inconsistencias estructurales que impiden una comprensión totalizadora del fenómeno planteado en escena. Se necesitaría compendiar de una manera efectiva la línea narrativa para hacer más tangible la propuesta teatral” (1982, p. 9). Desde una perspectiva similar, Eduardo Gómez manifiesta su inconformidad con cierta vehemencia:

Ante todo, en “*Ópera bufa*” es ostensible la subestimación del texto orgánico y unitario.

La obra está constituida por una serie de “skechts”, unidos de cualquier manera, que pretenden narrar escénicamente (con un esquematismo infantil y una anarquía peor que la aspiran criticar) algunos episodios de las sangrientas dictaduras centroamericanas.

Generales enfermos y perversos y dictadores de levita se suceden sin que el espectador sepa lo que realmente ha ocurrido, ni cómo es el proceso que los hace surgir y los aniquila. Hay varias alusiones de cartilla elemental, a las presiones del imperialismo, a las guerrillas, a la United Fruit Company y arreglos apresurados entre burgueses siempre siniestros, pero de toda esta barahúnda no se saca nada en claro (1982, p. 15).

La objeción de Eduardo y la evidente incomodidad maniquea de Gómez, quien titula su crítica “Ópera bufa: ¿teatro decadente?”, cuestionan de manera no directa la pertinencia entre el planteamiento estético y el fin programático de la obra. Ambos destacan el contenido ideológico como centro de la misma y cuestionan la ambigüedad dramática a través de la cual es comunicada. No saber con exactitud si *Ópera bufa* presenta la biografía de un dictador construido a partir de intertextos literarios, la historia de un dictador que ha sido traicionado por su amigo militante, la lucha emprendida por el movimiento guerrillero de Nicaragua en contra del régimen de Somoza o la historia condensada de las dictaduras en América Latina, provoca la aparición de una pregunta ya formulada: ¿la metodología de trabajo que gestó a su vez una dramaturgia caracterizada por la dispersión de la fábula, la fragmentación de la estructura, la proliferación de intertextualidad, fue la más pertinente para el fin programático de *Ópera bufa*? La crítica, único referente de la recepción, parece sugerir que no.

De la estructura dramática de *Ópera bufa* se ha discutido lo más obvio: la disposición fragmentada de los poemas que a su vez constituyen, con una arbitrariedad propia de Buenaventura, la indefinible jerarquía de la forma. Impulsada por una autonomía quizá molesta, descrita por Gómez como una “anarquía peor a la que aspiran criticar” (p.15), la obra carece de una jerarquía que permita identificar la presencia de actos, cuadros o escenas. No deberá sorprenderse el lector con la presencia de marcas textuales que sugieren ser escenas sin serlo y la presencia de actos que no abarcan la totalidad necesaria. Las divisiones que constituyen la estructura del texto dramático no consideran cambio alguno, por el contrario resulta infructuoso hallar una relación entre estas y los cambios espaciales, temporales o situacionales; inclusive el ingreso o retiro de algunos personajes no es un factor relevante. Lo curioso de esta dinámica se encuentra en el premeditado abandono de una estructura convencional —por ende fácilmente

digerible por el lector— y en la adquisición de otra que confronta las convenciones aprehendidas por el mismo. No resulta descabellado especular que con esta decisión, el autor obliga al lector a comprender que nunca podrá entender la estructura de la obra sin antes presenciarla como espectáculo. De allí que las afirmaciones de Ruiz y Chaprón, en las cuales se evidencia una relación directa entre la metodología empleada y la estructura, resulten acertadas. Ante la pregunta “¿cuál es el criterio empleado para dividir el texto dramático?”, la respuesta más precisa sería: los resultados escénicos obtenidos a través de las improvisaciones por totalidad. Por esa razón, antes de discutir la precisión o incongruencia de las palabras collage, bricolage y centón a través de las cuales se ha pretendido comprender la estructura de *Ópera bufa*, es necesario discernir los diversos procedimientos gestados en el marco de la metodología de trabajo.

En la tesis titulada *Ópera bufa: un montaje, una dramaturgia*, Nicole Chaprón realiza una síntesis de los diarios de trabajo de Diego Vélez y Gabriel Uribe, actores que tomaron con una minucia admirable, notas acerca del proceso de creación de *Ópera bufa*. De todo el valioso registro seleccionado por Chaprón, he extraído unos cuantos fragmentos imprescindibles. El primero, presentado por la autora como el aspecto más nuevo de la metodología, plantea que el grupo no se interesó por definir el conflicto central sino en proponer la creación del espectáculo desde su totalidad, fijando a nivel colectivo unas pautas que servían de base para discutir con cierta libertad las posibilidades de la obra. En sintonía con una visión escenocentrista del trabajo teatral, la autora afirma que la prioridad del grupo consistió en abarcar el problema de la escritura escénica y no en explorar la escritura del texto dramático. Esta afirmación, que podría resultar redundante en relación con los párrafos anteriores, se robustece con la información que la autora ofrece acerca de la primera etapa del montaje: “(...) no solo no se habló del conflicto ni

del “tema”, sino que por el contrario, se trató de reprimir esta preocupación; también se habló 70 menos de la historia a contar, para privilegiar el cómo contar esa historia” (1985, p. 164). La presencia de fragmentos provenientes de diversos textos literarios, los cuales cumplían la función de textos y no de pretextos como suele ocurrir, impulsa una dinámica de trabajo donde la búsqueda por yuxtaponerlos privilegia los diversos recursos escénicos y, por el contrario, relega cualquier exploración textual. Esta cita de Chaprón confirma lo anterior: “El grupo puede decidir un orden de poemas y fragmentos de poemas y llenar “huecos” que existen entre los poemas con imágenes o lenguaje verbal no poético (prosaico), tratando de mantener al máximo la limitación de usar lo menos posible el lenguaje verbal” (p. 65). La opción autoimpuesta de los actores por limitar el lenguaje verbal y de ese modo obligarse a explorar otras vías escénicas, genera una brecha insoluble entre el texto dramático y el texto escénico, dado que la ausencia verbal de los procedimientos empleados para unir el vacío entre fragmentos literarios da paso a una estructura destacada por la fragmentación de su línea dramática.

A través de la exploración conceptual del montaje cinematográfico elaborada por Eisenstein, donde “los planos no son encadenados sino puestos para crear una colisión” (Chaprón, 1985, p. 197), el grupo adopta la fragmentación como mecanismo escénico idóneo para la confrontación de las diversas imágenes teatrales, caracterizadas por su autonomía estética y dramática. En sintonía con el fragmento recopilado por Chaprón, Ruiz plantea que una de las particularidades del montaje consistía en que “dos trozos de cualquiera, puestos uno junto al otro, se unen inevitablemente en nuevo concepto, en una nueva idea que surge de esa yuxtaposición”. Lejos de sugerir una consecución o linealidad temática, Ruiz adopta el concepto

de montaje cinematográfico²⁷ con el propósito de polemizar la precisión del término collage 71 —despreciado abiertamente por Buenaventura— y sugerir a su vez uno más aceptado por el dramaturgo: el centón. Con una conveniente rapidez, Ruiz menciona como ejemplo de collage el discurso plástico expuesto en Guernica, caracterizado por la fragmentariedad de las formas. Lo curioso de esta ejemplificación, que parece funcionar como un elogio sutil, se encuentra en la contradictoria defensa: Ruiz ofrece varios argumentos a favor de su uso; sin embargo, al compartir la limitada visión de Buenaventura, quien negaba el uso del concepto porque lo consideraba únicamente un ejercicio de cortar y pegar, decide optar por el concepto de centón. Impulsada por el mismo deseo de coincidir con el dramaturgo, Rizk se niega a emplear el concepto de collage y propone el uso del concepto bricolage, entendido por la autora como “una elaboración del objeto-texto dentro de un nuevo concepto” (1991, p. 246) y definido en algunas plataformas como una técnica que involucra diversos materiales comunes en la construcción de un determinado producto. De nuevo, sumidas en esa peligrosa complicidad generacional, las investigadoras limitan el concepto de collage a la definición terminológica del mismo, la cual es traducida del francés *coller* como *pegar*. De todos los intentos por conceptualizar la fragmentación de la estructura dramática, quizá el centón sea el más preciso por su cercanía con la literatura; sin embargo, pese a que consiste en la recopilación de fragmentos literarios, la definición no contempla la fragmentación o disparidad como rasgos fundamentales. Es allí cuando el collage, si se observa *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) de Picasso, parece ser a su vez un concepto pertinente. Este, lejos de limitarse a cortar y pegar materiales, contempla dos vías: (1) el producto como un objeto observable desde su totalidad, (2) el

²⁷ Es comprendido como un procedimiento donde las determinadas asociaciones desencadenadas por uniones simbólicas son exploradas de manera independiente.

producto como un objeto que permite detectar la introducción de otros objetos. En esta medida, la composición de *Ópera bufa* podría catalogarse como un centón en forma de collage, dado que sus diálogos corresponden a fragmentos de diversa procedencia literaria y la forma escogida para ensamblarlos se caracteriza por una “fragmentación unificada”²⁸ similar a la explorada en el collage. La búsqueda de una dificultad presente en la agrupación de las imágenes fragmentadas, es comentada por Chaprón (1981) en la página ciento noventa y ocho: “el problema de esto estaba en distribuir el tema entre las imágenes determinantes y hacer luego que esas imágenes se aglutinen para que surja la imagen original del tema”. A esta afirmación, que evidencia el procedimiento para agrupar diversas imágenes también explorado en el collage, se le añade un comentario de Buenaventura citado por Rizk, quien menciona que una de las mayores dificultades que encontró al trabajar con textos narrativos y poéticos es que ambos poseían “una autonomía impresionante” (1991, p.245). De esta dificultad para agrupar los múltiples intertextos, surge una estructura collage donde es posible detectar los materiales literarios introducidos y a su vez visualizar con cierta confusión una imagen compacta. Quizá este último aspecto, aunque el dramaturgo haya empleado algunos procedimientos con el propósito de unificar los fragmentos, sea el más discutible.

Después de afirmar que *Ópera bufa* carece de una jerarquía dramática, en la cual parece imposible identificar la presencia de escenas, cuadros o actos, encontrar en un fragmento de la tesis realizada por Chaprón el orden de lo que el grupo ha denominado escenas, resulta curioso. Este, expuesto por el grupo como un procedimiento que les permitió hallar el tema del mitema, es presentado de la siguiente manera: “(A) cambio de orden, (B) establecimiento de un nuevo

²⁸ Me refiero a las dos vías mencionadas anteriormente: (1) el producto como un objeto observable desde su totalidad, (2) el producto como un objeto que permite detectar la introducción de otros objetos.

orden y resistencia embrionaria, (C) represión, (D) desafío y resistencia” (Chaparrón, 1985, p. 73 177). Lejos de una conceptualización tradicional, donde la escena se define en sentido estricto como “la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena” (Barrientos, 2015, p. 72), la configuración planteada en *Ópera bufa* parece obedecer a unidades mayores, en las cuales se presenta de manera segmentada la acción dramática; de allí que el planteamiento descrito por ellos como una secuencia de escenas, sea más próximo a una secuencia de actos. Aunque Ruiz afirme que las divisiones presentes en el texto dramático obedecen a categorías del esquema de CC, donde prevalecen los conceptos de secuencia y situación, analizar las divisiones desde la conceptualización tradicional permite evidenciar con mayor distanciamiento la propuesta del TEC. Con el propósito de comprender la jerarquización, he realizado una división detallada de las partes y seleccionado lo ocurrido en cada una:

- Prólogo. La Muerte Operática y la Muerte Criolla realizan una presentación del Teatro Experimental de Cali y de la obra que presentarán. A su vez anuncian que la obra se centrará en “la biografía de un extraño animal” y en su “longeva corte estafalaria”.
- (I) Primera división. La Muerte Operática le anuncia al Magistrado que “hay malas noticias”; sin embargo este la refuta con un discurso positivo.
- Segunda división. Los Ministros anuncian el levantamiento de Ataulfo Galván, quien recibe el apoyo de varios batallones de infantería y algunas unidades de artillería.
- Tercera división. El Magistrado declara estado de sitio y emprende un extenso monólogo en soliloquio donde reclama a Galván por su traición.
- Cuarta división. Durante un monólogo en soliloquio, el Magistrado intenta justificar su accionar y a su vez culpar a Galván por los tratos con el pirata William Walker.

Desde la primera hasta la cuarta división, como se evidencia en las lecturas condensadas de las 74 divisiones que anteceden este párrafo, es posible detectar un estancamiento de la situación. Ante esta decisión dramaturgica, resulta inevitable preguntarse nuevamente: si después de realizado el montaje el dramaturgo tiene la posibilidad de organizar los fragmentos pertenecientes a una misma situación en una sola división, ¿por qué accede a presentarlos de manera fragmentada?

- Quinta división. Mientras el Magistrado delira con la presencia fantasmal de Ataulfo Galván, el embajador de Estados Unidos interviene con el propósito de firmar el contrato del canal interoceánico. Si se tratase de una estructura tradicional, la intervención de este personaje daría paso a un cambio de escena.
- Sexta división. A partir de esta división, el dramaturgo comenzará a introducir múltiples sucesos. En esta división introduce dos: (1) la noticia de que Ataulfo Galván ha muerto, la cual dará paso a un extenso y ridículo discurso pronunciado por el Magistrado, donde saldrá a relucir la anécdota en torno a la pistola que este le obsequió a Galván; (2) la firma del Magistrado que legitimará la construcción del canal de panamá.

El dramaturgo se salta la séptima división y pasa directamente a la octava.

- (II) Octava división. Al igual que en la división anterior, esta registra múltiples sucesos en los cuales no es posible detectar cambios espaciales y temporales, dado que el texto no los registra:
 1. La Muerte Operática y la Muerte Criolla realizan un recuento de las intervenciones extranjeras acontecidas en Nicaragua.
 2. El embajador quiere crear un gobierno provisional de salvación nacional con el propósito de controlar los levantamientos. A través de pasquines callejeros, la

comunidad ha hecho ver su postura al respecto: la defensa, por medio de Zapata, de la soberanía.

75

3. Las mujeres ayudan a la guerrilla de Zapata a transportar armas.
4. La presencia del Altoparlante que anuncia un ataque en caso de que César Zapata no se entregue. Finalmente, la comunidad logra vencer a las fuerzas armadas a través de un muñeco que representa a Zapata.
5. Un marine se ha perdido en medio de la selva. Después de atravesar un estado de paroxismo, el marine es asesinado con un tiro.

En esta división noto algo curioso: aunque el texto dramático no registre el cambio de situaciones, las hojas del libreto sí. La actriz Aída Fernández realizó unas marcas, caracterizadas por la unión de rayas y puntos grandes, con el propósito de señalar este cambio. Las marcas adquieren importancia en la medida que develan una consciencia grupal ligada a una consciencia escenográfica, lo cual demuestra nuevamente que, aunque la fragmentación de los poemas se deba a la puesta en escena, el texto dramático no recoge las fragmentaciones en su totalidad. De esta decisión surge una pregunta: si el texto dramático es presentado como un producto de la puesta en escena, ¿por qué no se registran dichos cambios? Habría que pensar entonces que el texto dramático cumple el propósito primordial de conservar los diálogos y el orden de los mismos.

- Noveno. Al igual que las últimas dos divisiones, esta novena también posee varios sucesos:

1. El Magistrado es transformado por los ministros y el Embajador. Después de despertar de su transformación, estos le cuentan cómo está el panorama político.

2. Dos mujeres y un hombre comentan su situación: aunque la guerra ha terminado y se ha derrotado a los marines, la guardia nacional ha asumido el mismo rol y se ha dedicado a reprimir violentamente a la comunidad.
3. Los Ministros leen la proclama escrita por César Zapata, en la que este informa acerca de la delicada situación con la guardia nacional y solicita un encuentro con el Magistrado.
4. Esta es una situación inesperada que no tiene ningún tipo de continuidad: un aeroplano vuela y a los pocos segundos empieza a fallar. Los Ministros, el Magistrado y el Embajador discuten.
5. El Magistrado y los Ministros ofrecen un discurso donde se enfatiza la importancia de la unidad nacional. Se habla de democracia y resoluciones firmes. Finalmente, el Magistrado invita a César Zapata a bajar en su automóvil.
6. Un prisionero cava un hoyo para un guarda y aunque pregunta quién ha muerto o para quién es, el guarda no responde.

En esta, el libreto registra los cambios con menos frecuencia.

- Décima división. Nuevamente se presentan muchos sucesos, los cuales son:

1. El automóvil del Magistrado es baleado con todas las personas que se encuentran en él, entre ellos César Zapata.
2. En medio de una fiesta organizada por el Magistrado, este confiesa haber sido el artífice del asesinato a César Zapata. En medio de los tragos, el Magistrado delira con la presencia de Zapata hasta el punto de confundirlo con un mesero.
3. A través de diálogos versados pronunciados por las muertes, se describe el panorama de extrema represión.

4. La Mujer 1 y 2 intercambian unos diálogos versados donde se pone en duda la 77 participación de todos los ciudadanos en los crímenes del régimen. El texto sobresale por su paranoia.
 5. La Muerte Criolla pronuncia un soliloquio donde habla acerca de la persecución por parte del estado y de las prevenciones que debe tener alguien para no ser tomado prisionero. El tono de este es similar al anterior.
 6. Se le anuncia al Magistrado que la economía desmejora y la subversión aumenta. Finalizado, el Magistrado lanza un discurso cínico y arrogante donde reconoce ser un dictador.
- Onceava división. A través de diálogos en prosa y verso, las muertes hablan acerca del dictador: sus ínfulas de eternidad y su inevitable desaparición.

De acuerdo a lo anterior y de manera semejante a *Historia de una bala de plata*, es posible evidenciar que la estructura del texto dramático se encuentra dividida en dos partes, las cuales parecen funcionar de manera opuesta: la primera, desarrollada durante la primera parte del texto, introduce una situación carente de espacio y tiempo a través de múltiples fragmentos que a su vez se dividen en seis partes; la segunda, construida desde la octava hasta la onceava división, condensa múltiples situaciones que se desenvuelven, en algunas ocasiones, con ligereza. Desde una visión clásica, la primera parte podría describirse como un conjunto de escenas fragmentadas y la segunda como un conjunto desorganizado de cuadros; sin embargo, dado que el texto dramático opera desde una estructura difícilmente clasificable, el uso de esta terminología podría confundir y limitar el espectro del análisis.

De acuerdo a las críticas de Marceles y Gómez —los únicos documentos que dan cuenta de la recepción de *Ópera bufa* en un público especializado—, la fragmentación no jerarquizada de

las situaciones gestadas a partir de la práctica escénica, provocó cierta confusión. ¿Cuál es el propósito de la obra?, ¿qué quiso representar el grupo?, ¿logró el público comprender con claridad el objetivo programático del espectáculo?, son preguntas que parecen sugerirse en ambos escritos. Volver a las críticas permite evidenciar que este aspecto, el cual podría parecer un asunto limitado únicamente al texto dramático, también se percibe como un obstáculo interpretativo en el encuentro entre espectáculo y espectador. Lejos de ofrecer libertad incondicional, la construcción de una estructura dramática carente de secuencia, facilita la aparición arbitraria de algunas situaciones. Aunque la división presentada en párrafos anteriores pretendía exponer la ausencia de dicha jerarquía, la introducción de situaciones no desarrolladas a cabalidad también fue un aspecto evidenciable. Detenerse en la acción dramática, un concepto ambiguo y polisémico para el análisis dramático, podría exponer con mayor eficacia lo anterior. De acuerdo con García Barrientos, la acción en su acepción restringida se define por la siguiente estructura triple: “(1) una situación inicial, (2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, (3) la situación final modificada” (2015, p. 69). En relación con esta definición, la acción también puede entenderse como la actuación intencional de un personaje con el propósito de producir un cambio; es decir, el propósito de éste. Retomaré ambas concepciones con la intención exponer la única acción dramática presente en *Ópera bufa*:

1. El Magistrado tiene como propósito firmar el contrato interoceánico. De acuerdo a la estructura triple, la acción puede dividirse de la siguiente manera: (a) el Magistrado firma el acuerdo con el Embajador de los Estados Unidos, quien emprende la intervención extranjera. (b) La situación inicial se modifica cuando la guerrilla de Cesáreo Zapata vence al ejército intervencionista y obliga al Magistrado a pronunciarse al respecto. (d) La acción culmina con el asesinato de Cesáreo Zapata.

múltiples pero evidentes, concluir que *Ópera bufa* estaba compuesta únicamente por una acción dramática, no surgió de una primera observación detallada. Confundida por el primer levantamiento liderado por Ataulfo Galván y por el posterior levantamiento de la guerrilla encabezada por Cesáreo Zapata, consideré la posibilidad de dos acciones: una, donde el propósito del Magistrado se centraba en detener el levantamiento de Galván y otra donde el mismo personaje asumía como propósito anular la insurrección de la guerrilla. En el intento por dividir las acciones, percibí que ninguna construía un conflicto que promoviera la aparición de una acción inicial modificada y a su vez desembocara en una acción final. Este descubrimiento quizá simple, arrojó una lectura diferente: lejos de señalar como una problemática la presencia de tres acciones dramáticas no jerarquizadas, uno de los aspectos más inquietantes de *Ópera bufa* parecer ser el desarrollo de situaciones dramáticas extensas, como lo son el levantamiento de Galván y la posterior insurrección de la guerrilla. La presencia de estas dificulta la exposición contundente de la única acción dramática, la cual no adquiere la fuerza necesaria en las primeras escenas y termina diluyéndose a lo largo de la obra. De allí que, aunque el contrato del canal interoceánico sea un tema latente en los extensos monólogos pronunciados por el Magistrado durante el levantamiento de Galván y sea la motivación principal del levantamiento liderado por Zapata, la acción dramática no adquiriera la visibilización necesaria.

Además de las situaciones mencionadas, el dramaturgo introduce una serie de bloques episódicos en los cuales predomina la exposición de información extradramática. Un ejemplo de ello es la octava división que Buenaventura introduce después de culminar el levantamiento de Galván, a través de la cual se realiza un recuento de las múltiples intervenciones económicas ocurridas en Nicaragua con el propósito de explicar la procedencia histórica del Magistrado. La

predilección por la función ideológica y diegética en los diálogos, instala la narración como el 80 mecanismo predominante; de allí que las inesperadas intervenciones de personajes episódicos como el Coro de Filibusteros y William Walker, se justifiquen. De igual modo, después del asesinato de Cesáreo Zapata, el dramaturgo introduce a lo largo de la décima y undécima división, una serie diálogos narrados donde se denuncia la intervención de los Estados Unidos y se expone el ambiente represivo. A partir de allí los soliloquios del Magistrado incrementan, las narraciones de las muertes se intensifican y la obra se inclina completamente por la narración expositiva. De nuevo Buenaventura emplea la función diegética y narrativa con el objetivo de proporcionarle al público información extradiegética; sin embargo, en el intento por introducir un contenido histórico e ideológico, el autor parece inclinarse hacia un género distinto del dramático. Al respecto, la afirmación de Ruiz es oportuna: “A medida que avanza la obra, parece radicalizarse el experimento con el lenguaje. Hacia el final encontramos once páginas conformadas casi en su totalidad por citas ensambladas, donde prácticamente no hay diálogo [...]” (2016, p. 83). Esta configuración cada vez menos dramática, donde los diálogos conversacionales desaparecen y la estructura de la obra descuella por su fragmentación, es otro elemento que intensifica la fuerza episódica de las situaciones y a su vez soterra la débil presencia de la acción dramática.

La verbosidad mencionada en la versificación de los diálogos y en la inclinación progresiva por la forma narrativa, además de presentarse como producto de los intertextos escogidos y de los intereses ideológicos del grupo, también se promueve con el discutible concepto de mitema, introducido por Buenaventura durante la realización de *Historia de una bala de plata*. Este, alejado por completo del concepto propuesto por Lévi-Strauss, se define como “una estructura ausente, ausente por estar presente justamente en todas las partes del texto y en ninguna en

particular” (Buenaventura, 2013, p. 107). El reemplazo del clásico y universal concepto de conflicto por uno conceptualmente abstracto, supone una alteración al funcionamiento de la estructura dramática; en especial de la acción, elemento mediante el cual se desenvuelve el conflicto. De esta tergiversación teórica, donde el conflicto no es concebido como elemento unificador, surge la débil acción dramática de *Ópera bufa*, la cual es desplazada por las múltiples situaciones que evidencian el mitema. Al igual que en el apartado “Teoría teatral. Notas sobre un montaje”, donde Buenaventura propone la identidad como mitema de *Historia de una bala de plata*, las bitácoras de Vélez y Uribe registran que este mitema también se propone inicialmente en *Ópera bufa*. No conforme con el planteamiento, el grupo realiza dos propuestas más: (1) el mitema entendido como el conflicto entre patria y muerte; (2) el mitema como conflicto entre el aparato mítico y la soledad mítica. Después de algunas conversaciones, el grupo postula un último mitema igual de vasto y abstracto que los anteriores: la patria. Dado que el enredo teórico del MCC dificulta verificar la presencia del mitema, resulta inevitable cuestionar la excesiva amplitud del mismo: ¿No es dicha afirmación, en el marco de una fábula que explora las dinámicas colonialistas, demasiado evidente y general? Si el lector emprendiera el ejercicio de elucubrar fijándose en la patria como elemento primordial, descubrirá que efectivamente la obra ofrece un contexto que facilita la especulación en torno a dicho elemento. Es muy probable que la descentralización del conflicto, fragmentado de acuerdo a las secuencias y situaciones sugeridas en el MCC, sea la causa principal del débil desarrollo de la acción dramática. En las transcripciones de las bitácoras de Uribe y Vélez, es posible encontrar un recuento detallado de los conflictos planteados por cada situación; por esa razón, con el ánimo de exponer el grado de abstracción de los mismos, he seleccionado una serie de esquemas extraídos de la secuencia titulada “El canal”:

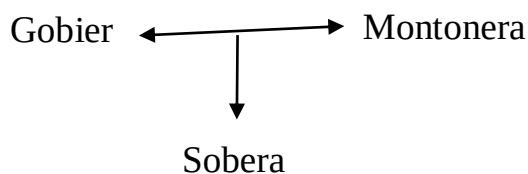


Figura 1. Fuerzas en Pugna de la Primera Situación. Obtenido de Chaprón, p. 127

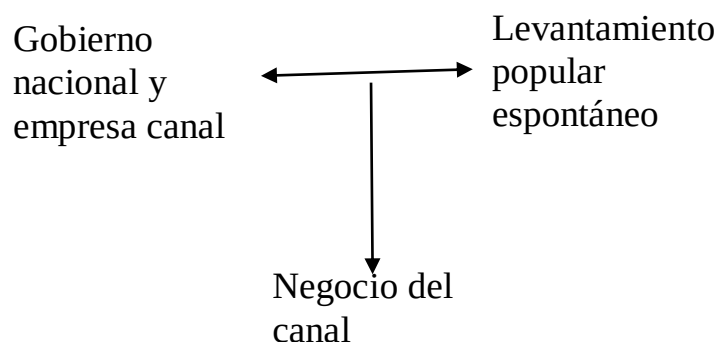


Figura 2. Fuerzas en Pugna de la Segunda Situación. Obtenido de Chaprón, p. 127

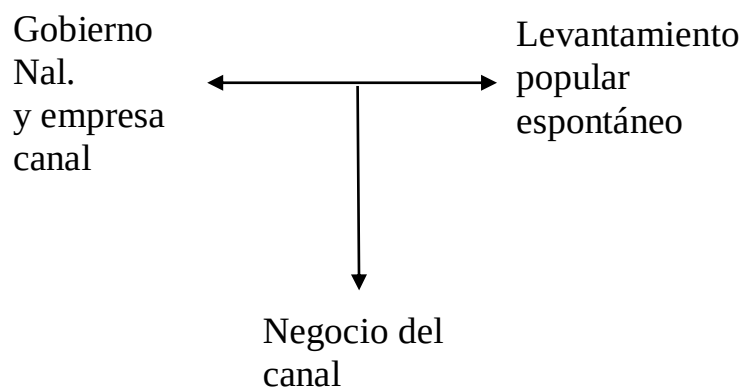


Figura 3. Fuerzas en Pugna de la Tercera Situación. Obtenido de Chaprón, p. 128

La organización de estos esquemas, usuales en los procedimientos sugeridos por el MCC, obedece a un planteamiento estructural de procedencia narrativa donde se contempla la autonomía de cada situación. Acompañada por una serie de esquemas a través de los cuales se construyen múltiples conflictos abstractos, esta categorización promueve la descentralización del

conflicto; por esa razón no sorprende encontrar que las bitácoras transcritas por Chaprón 83
contengan más de diez esquemas, los cuales obedecen a cada situación particular. La presencia
de estas tensiones, indetectables para cualquier lector/espectador, desplaza la posible
trascendencia y cohesión que el conflicto tradicional otorga a las variadas situaciones que
componen una obra. Lejos de cualquier referente metodológico, los conflictos detectados en
Ópera bufa son pocos: (1) el conflicto entre el Magistrado y Galván; (2) el conflicto entre el
Magistrado y la guerrilla liderada por Zapata; (3) el aparente conflicto interno que el Magistrado
establece con su rol de dictador. El primero, introducido a través de los ridículos soliloquios del
Magistrado y de las intervenciones de los ministros, se desenvuelve raquíticamente a lo largo de
la primera parte: el dramaturgo se centra en la verbalización del conflicto y abandona cualquier
intento de representación. Aunque el lector accede a la información del levantamiento y conoce a
través del Magistrado detalles de su íntima relación con Galván, no puede acceder al desarrollo
progresivo del conflicto; de allí que se desenvuelva con debilidad y culmine de manera
inesperada. A diferencia del primero, el segundo se desarrolla con menos premura y posee menos
contenido verbal; sin embargo, aunque la disputa entre el ejército estadounidense y la guerrilla
liderada por Zapata se represente, el desenlace del mismo se verbaliza de manera fortuita. La
decisión de no centralizar este conflicto, presente con mayor ahínco en *Historia de una bala de
plata*, proviene del MCC y de la pretensión dramática por crear una “analogía de los hechos
históricos” (Chaprón, 1985, p. 33). Por último, el tercer conflicto aparente se distancia de los
mencionados: a diferencia de Chaprón, quien dice hallar un conflicto en el personaje de Cristóbal
Jones y por el contrario no presenciar ninguno en el personaje del Magistrado, he detectado una
desdibujada ambivalencia en el segundo. Es cierto que los monólogos en soliloquio del
Magistrado no podrían considerarse un conflicto dada la predilección dramática del grupo; no

obstante contienen una serie de autocuestionamientos que podrían consolidarse como uno interno. El evidente rechazo del TEC por desarrollar un conflicto propio de otra línea dramática, hace que este intento de conflicto no supere los límites ridículos de la autocompasión.

Del intento por escudriñar la estructura dramática de *Ópera bufa*, encontré que la unión entre la estructura fragmentada, la descentralización del conflicto, la débil presencia de la única acción dramática, la verbosidad de los diálogos y el alto contenido ideológico/informativo, son los elementos que dificultan la comprensión de la pretendida analogía histórica. Con el propósito de explorar la autarquía del lenguaje escénico y de ese modo apartarse del teatro documental, el grupo asume con cierto desenfado la unión de un sinnúmero de elementos. Quizá la palabra saturación sea la más indicada para describir la propuesta dramática y espectacular de *Ópera bufa*, una obra estéticamente extravagante y dramáticamente dispar. En su columna *Ópera bufa: ¿teatro decadente?*, Eduardo Gómez cuestiona con su desmesurada prosa la pretensión histórica del TEC: “No se trata entonces de investigar la historia de Centroamérica, sino de ilustrar (de forma desorganizada y caótica) una serie de borrosos “slogans” para un público que se supone cómplice o iniciado” (1982, p.15). La ausencia de una jerarquización en diferentes ámbitos del drama y por supuesto la presencia desorganizada de diversos elementos, dificulta la comprensión del mensaje programático. Ante este evidente fracaso, surge una pregunta ingenua pero necesaria: si la insurrección ante los propios esquemas de creación fue uno de los móviles para crear *Ópera bufa*, ¿por qué el grupo se empeña en continuar con el mismo propósito militante y programático?

Además de los elementos enumerados, quizá uno de los aspectos determinantes para la obstaculización del mensaje programático, es el ambicioso objetivo de construir una analogía

histórica de las dictaduras vividas en Centroamérica. Abarcadas desde el inicio de la década de⁸⁵ los treinta —durante el gobierno del caudillo Jorge Ubico y cuando la política de la buena voluntad propuesta por Franklin Roosevelt inició— hasta 1979, año de la caída del régimen liderado por Anastasio Somoza, el fragmento temporal que pretendió recoger *Ópera bufa* es excesivamente amplio. A pesar de que algunos sucesos claves de la dinastía emprendida por los Somoza en Nicaragua sean notorios, como también el inicio de la saga Sandinista, la obra carece de los elementos necesarios para una construcción eficiente de la analogía. Los elementos mencionados, pero sobretudo la ausencia de un tiempo determinado y la dispersión estructural de la obra, provocan en el lector una confusión histórica-temporal no favorable para la aprehensión de la analogía. Conocedor o desconocedor de este inconveniente, Buenaventura distribuye todos los referentes históricos e ideológicos en una serie de poemas que convierte en diálogos, los cuales se caracterizan por su verbosidad diegética; sin embargo, pese a la rigurosidad en la reescritura de algunos, la particular procedencia de los intertextos y por ende la diversidad ideológica de los mismos, sobrepasa el intento por agruparlos. Esta saturación ideológica y verbal no sería ningún inconveniente para el desarrollo coherente del mensaje si la obra contuviera una estructura dramática menos fragmentada, un conflicto más claro, una acción dramática central y un imaginario espacio-temporal definido. De la misma manera, si los diálogos estuvieran mejor conexos, la acción dramática no estuviera descentralizada y el conflicto de la obra se presentara como un elemento imprescindible, la fragmentación de la estructura dramática sería mejor comprendida. El inconveniente de estos elementos no se encuentra en su naturaleza misma sino en la desafortunada unión de todos, dado que juntos producen una saturación que genera inevitablemente un desencuentro entre el propósito programático de la obra y el lector/espectador.

Tiempo y espacio: indeterminación que dificulta el objetivo programático. Aunque haya eludido la situación espacio-temporal de *Ópera bufa*, es evidente que la fragmentariedad de la estructura y la división no jerarquizada de la secuencia dramática, se relaciona de manera directa con la organización temporal de la obra. La presencia inclasificable de algunas divisiones, las cuales se presentan ambiguamente como escenas y otras veces como cuadros, provoca que a su vez la distribución espacial y temporal de la obra sean confusas. De acuerdo a la metodología de García, he realizado un intento de esquematización temporal que, dado el desorden estructural y mi desconocimiento respecto a la totalidad del espectáculo, ha arrojado un resultado inesperado:

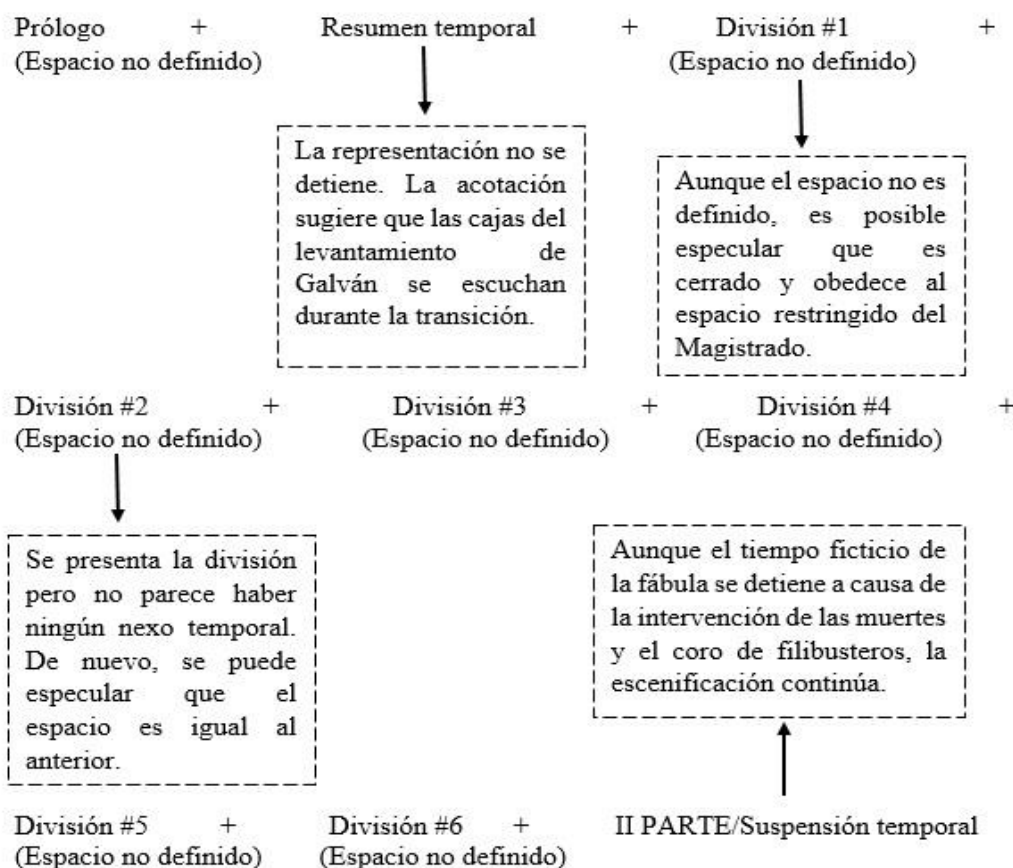


Figura 1. Esquema temporal

Lejos de exponerse como un ejemplo exitoso por su claridad sistemática, este esquema ⁸⁷ temporal exhibe doblemente las dificultades espacio-temporales que impone la arbitraria distribución de las situaciones abordadas en el apartado anterior, las cuales se construyen en el marco de un camino deliberadamente contraproducente. De acuerdo a la permanencia espacio-temporal indeterminada, a la presencia inamovible de algunos personajes y a esta ejemplificación quizá fallida, es posible reafirmar que las divisiones venideras después del prólogo pudieron haber pertenecido a una misma escena. La decisión del comité de dramaturgia por construir espacios aludidos donde todo se revuelve “en el espacio imaginario [que contiene]²⁹ todos los espacios de las dictaduras” (Chaprón, 1985, p. 83) y por crear “tiempos aludidos que se resuelven en el espacio imaginario del espectáculo” (p. 83), facilita la construcción de divisiones apartadas de cualquier paradigma dramático y por ende más cercanas al proceso escénico. El desinterés por estructurar el mecanismo temporal y espacial —o la predilección por una estructura difusa—, se evidencia con mayor fuerza en la segunda parte de la obra, la cual presenta múltiples divisiones no registradas por el texto dramático donde se introducen de manera excesiva nexos temporales como la elipsis, el resumen temporal y la suspensión temporal³⁰. A diferencia de *Historia de una bala de plata*, donde se incorporan diez nexos

²⁹ Lo que aparece entre corchetes no pertenece a la cita original.

³⁰ Este es el esquema temporal que resultó de la segunda parte. He preferido introducirlo en una nota al pie dada su extensión: II PARTE/ División #7+ Resumen temporal (la representación de la división #7 no se detiene dado que el dramaturgo introduce una canción que funciona como transición)+ División #7 (se enfoca en la segunda observación y los levantamientos)+ Resumen temporal (se presencia un cambio en la situación: de la mujeres que están lavando, se pasa al pretendido acorralamiento al ejército de C.Z) + División #7 + Suspensión temporal (podría ser dado que el ingreso del marín perdido en la selva no funciona como una elipsis explícita y no se detiene del tiempo de la representación) + Elipsis (la elipsis progresiva se percibe a través de los trajes de los ministros, los cuales ingresan al escenario con delantales ensangrentados y el cadáver del ministro) + División #8 + Resumen temporal (a través de La canción de la paz, el dramaturgo elabora una transición explícita durante la 8va división) + División #8 + Resumen temporal (los ministros llevan la nueva consigna del movimiento de Zapata) + División #8 + Elipsis (se anticipa el asesinato de Zapata a través de una división muy corta. Podría inferirse por el cambio de situación) + División #8 + Elipsis (podría ser, dado el cambio de situación) +División #9 + Elipsis progresiva/ Resumen temporal + División #9 + Resumen temporal (el magistrado pronuncia varios soliloquios donde dice sentirse

temporales a lo largo de nueve cuadros, la distribución temporal en *Ópera bufa* presenta cierto 88 desequilibrio: la primera parte contiene únicamente un nexo temporal a lo largo de seis divisiones que se desarrollan de manera consecutiva, mientras que la segunda contiene catorce nexos temporales a lo largo de tres divisiones. El aumento progresivo de los nexos es proporcional a la cantidad de información introducida como también a la extensión temporal abordada; por lo tanto, no es fortuito que la primera parte se concentre únicamente en el levantamiento de Galván y la segunda desarrolle más de cuatro sucesos.

A pesar de los numerosos nexos temporales, determinar con precisión la brecha temporal abordada a lo largo de *Ópera bufa*, resulta un ejercicio difícil dado el procedimiento de ficcionalización emprendido por el dramaturgo. La pretensión de construir una analogía histórica de las dictaduras latinoamericanas, impone la unión de algunos referentes históricos detectables y múltiples detalles ficcionales. En relación con los primeros, Rizk plantea que aunque “el TEC niegue una relación directa con el referente histórico, entre líneas se leen los sucesos claves de la dinastía de los Somoza en Nicaragua y el comienzo de la saga Sandinista” (1991, p. 246). De acuerdo a esto, la investigadora propone los inicios de la década de los 30, periodo en el que se instauró la política de la buena voluntad iniciada por Franklin Roosevelt, como el tiempo inicial de la fábula; a su vez, sugiere que el tiempo de la misma culmina en el año 1979 cuando el régimen somocista de Nicaragua es derrocado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional. Aunque Rizk menciona con precisión algunas fechas y eventos, la lectura del texto dramático no arroja mayor información. A través de nombres sugerentes como el de Cesáreo Zapata o situaciones particulares como la firma del canal interoceánico, es posible intuir el país donde se

culpable por el asesinato) + División #9 + Suspensión temporal (podría ser una dado que hay largos diálogos en verso que hablan acerca del régimen) + División #9 + Elipsis + División #9 + Suspensión temporal (se introduce una serie de narraciones) + División #10.

instala la historia y el nombre del dictador que la precede; sin embargo, la información que ofrece el texto dramático es tan limitada que no es posible distinguir entre una afirmación y una especulación. 89

Condensar cincuenta años de dictaduras latinoamericanas a través de una pretendida analogía, no sería un problema si el dramaturgo y su comité de dramaturgia hubiera considerado construir con mayor claridad el tiempo y espacio(s) donde acontecen las situaciones. En medio de una estructura dramática fragmentada y un conflicto descentralizado, crear un tiempo y un espacio aludidos como sugiere el comité de dramaturgia, hace que nuevamente el contenido programático³¹ de la obra sea confuso. No obstante, aunque el tiempo y el espacio de la ficción tienden a difuminarse, es posible detectar dos espacios escénicos que operan de acuerdo al juego del distanciamiento: uno cerrado, perteneciente al Magistrado y sus funcionarios; uno abierto, habitado por Cesáreo Zapata y su pueblo. Las alusiones a través de los diálogos y unas cuantas descripciones en medio de las acotaciones, son algunos de los elementos que permiten al lector intuir los espacios dramáticos. Al respecto, Uribe confirma la incidencia de los diálogos en la construcción del espacio escénico:

Eso era claro pero sobretodo porque no sé, por ejemplo había un poema que decía: un hombre está cavando un hueco, entonces había la imagen de un hombre con una pala, con una luz especial que daba la sensación de noche y penumbra (...) Muchos espacios se solucionaban con los actores de pie, la luz o la acción de los actores. Eran cosas de una actuación muy sobria, muy precisa y de daba toda la situación del texto (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018).

³¹ Como la gran mayoría de obras gestadas en el marco del Nuevo Teatro Colombiano, *Ópera bufa* es creada con el objetivo de transmitir un mensaje ideológico que pretende provocar una lectura determinada en el destinatario. En esa medida, es viable hacer referencia a ese objetivo programático de la obra.

Además de estos signos lingüísticos, escenográficos y gestuales, la puesta escena se 90
caracterizó por su sencillez: contaba con unos muñecos representantes del poder, unas tablas de color negro que servían como fondo de escena y una estructura metálica desarmable que cumplía la función de silla, trono, carruaje, pedestal, mesa y cama de cirugía. De acuerdo al testimonio del ex-actor Uribe y a su archivo fotográfico³², el espacio de *Ópera bufa* podría describirse como uno convencional que alterna en pocas ocasiones con el espacio metonímico. Las representaciones arbitrarias basadas en la convención del lugar ficticio, como por ejemplo el decorado verbal y la presencia de escritos a modo de carteles, son un ejemplo de ello. Aunque no existe un registro audiovisual que permita vislumbrar el manejo de los diversos espacios escénicos mencionados anteriormente, algunas fotografías facilitan este acercamiento: las figuras 3 y 4 parecen dar cuenta del espacio cerrado del Magistrado, mientras las tablas repletas de consignas revolucionarias de la figura 5, sugiere un espacio propio del pueblo y por ende abierto. Es probable que, aunque el texto dramático presente la construcción espacial con una confusión semejante o superior a la temporal, la puesta en escena haya clarificado la aparición de algunos espacios.

Distancia temporal. Definida por García como “la relación entre dos localizaciones temporales: la real de escenificación y la ficticia de la fábula” (2015, p. 105), la distancia temporal es otro aspecto inquietante en *Ópera bufa*. Aunque inicialmente el grupo pretende enmarcar el drama en un tiempo histórico definible por el espectador, las diversas situaciones construidas no parecen corresponder a una sola época. Este planteamiento, útil para la creación

³² Algunas fotografías del archivo mencionado aparecerán en el apéndice referidas como figura 3, 4 y 5.

analógica y sensata para una estructura dramática dispar, se desvía con los múltiples tiempos 91
propuestos por el mismo: las guerras civiles donde se concibe la presencia de los dictadores
prehistóricos, el destino manifiesto donde se defiende la soberanía nacional y el tiempo
contemporáneo donde se consolida el socialismo. Definible como “un presente que penetra en un
pasado y en un futuro” (Chaparrón, 1985, p. 86), el drama de *Ópera bufa* se desarrolla en un
tiempo ilocalizable, lejos del tiempo real de los espectadores y del tiempo histórico. El prólogo y
las primeras divisiones del texto dramático parecen sugerir el desarrollo de un drama histórico
que es intervenido constantemente por narraciones pertenecientes a un drama contemporáneo;
sin embargo, a medida que la obra se extiende, el drama adquiere características de uno ucrónico.
Esta decisión evidentemente premeditada, surge de una pretensión paradójica: abordar un lapso
histórico determinado a través de situaciones indeterminadas a nivel temporal. El dramaturgo,
interesado por elaborar una obra donde se unan las diversas figuras del dictador latinoamericano
sin necesidad de ser fiel a la historia, opta por explorar una poética donde el drama ucrónico se
presenta como la opción más viable. A través de este, el grupo también parece insinuar algo: los
dictadores no poseen un tiempo concreto, por lo tanto existieron y existirán.

Lejos de enmarcar el drama en un tiempo histórico definible, apto para la consolidación
de una analogía dramatúrgica, el grupo opta por emplear un tiempo cronológico que se
manifiesta a través de un drama ucrónico³³. Además de entorpecer la pretendida analogía
histórica, Eduardo Gómez encuentra que “la imprecisión y el carácter extremadamente
heteróclito del contexto argumental, impiden el humor agudo y suficientemente alusivo y dan
como resultado chistes aislados y ocasionales (...)” (1982, p. 15). Al igual que con *Historia de*

³³ Es decir, aunque las situaciones se manifiestan de manera cronológica (el dramaturgo no intercala sucesos del pasado con sucesos del futuro), resulta difícil comprobar el tiempo histórico de la obra. No se puede afirmar si el tiempo obedece a un drama histórico, contemporáneo o futurista.

una bala de plata, la pugna entre el proyecto creativo y el propósito programático expuesto 92 con mayor intensidad en *Ópera bufa*, parecen ser dos búsquedas irreconciliables: por un lado, el grupo explora un proceso creativo diverso, fundamentado en una puesta teatral que rompe con sus propios paradigmas teatrales; de allí que algunas características como la fragmentación de la estructura dramática, la descentralización del conflicto, la ausencia de información espacio-temporal y por supuesto el rechazo del MCC, se hayan potencializado hasta un punto cercano al paroxismo. Por otro, el grupo continúa interesado en producir una obra poseedora de un fin programático y por ende clara en su mensaje ideológico. De acuerdo al análisis presentado, es evidente que la unión ambas implicaría un desajuste en alguna de las dos búsquedas, algo semejante a lo ocurrido en *Ópera bufa* donde predomina la exploración estética y dramática. La imposibilidad del grupo y del dramaturgo para admitir esta búsqueda sin la pretensión programática, es quizá uno de los factores problemáticos de la obra.

Personajes: la unidimensionalidad y el objetivo programático. Son las críticas publicadas entre julio y agosto de 1982, los únicos testimonios encontrados de la puesta en escena y del trabajo actoral realizado en *Ópera bufa*. Resulta curioso que las únicas muestras fidedignas pertenecientes a un imaginario de la recepción teatral de 1982, coincidan en un mismo aspecto: la estereotipación de los personajes. La presencia de una caracterización unidimensional en la construcción de los personajes y el objetivo ideológico de los mismos, se percibe en el texto dramático y parece atestiguar de igual manera en la representación. En medio de un discurso directo y discutiblemente radical, Eduardo Gómez afirma:

Todos los personajes, sin excepción, son prototipos de esa galería, ya desgasta por el uso y el abuso; de las consignas políticas del izquierdismo populista; el gorila uniformado

con una ametralladora en la mano; el burgués que trama cínicamente sus ganancias; la 93
burguesa elegante y pérfida; el político discurseador y abyecto y diversas figuras del
pueblo, siempre víctima pero nunca responsable de lo que le sucede como si fuese el
perpetuo menor edad en forma homogénea (1982, p.).

En consecuencia con los primeros argumentos de Gómez, en medio de una crítica
elogiosa y rebotante de información, Eduardo Marceles completa las primeras líneas de Gómez a
través de un fragmento bastante pertinente:

En el tratamiento de un argumento tan extenso y complejo se corre el riesgo de introducir
a los personajes dentro de moldes convencionales y estereotipados que tienden a reforzar
la idea generalizada de que un teatro de esta naturaleza desemboca inevitablemente en un
esquematismo confuso, en la pancarta política o teatro testimonial de épocas pasadas
(1982, p. 9).

Lejos de centrar su argumento en una afirmación indefendible como la ofrecida por
Gómez, para quien la presencia del estereotipo cumple el único objetivo de victimizar al pueblo,
Marceles se centra en el aspecto más relevante: la incidencia de la unidimensionalidad en la
construcción dramatúrgica de la obra. En medio de dos críticas de naturaleza opuesta, encontrar
una coincidencia entre la lectura escénica de los personajes y la lectura diegética de los mismos,
permite entrever la compatibilidad programática de lo que García Barrientos ha denominado
persona escénica³⁴ y persona diegética³⁵; de allí que la esporádica aparición y unidimensionalidad
de los personajes diegéticos, se fortalezca con la estética fársica promovida en las actuaciones.
La creación de personajes unidimensionales, gestados a partir de los múltiples intertextos

³⁴ Se refiere el actor real.

³⁵ Se refiere al personaje ficticio.

literarios y a través de elaboradas improvisaciones, es otro elemento que facilita la construcción de una estructura dramática fragmentada, carente de una acción dramática transversal y de un conflicto centralizado. Al igual que los diálogos versados, la estereotipificación de los personajes parece ser la vía idónea para comunicar el discurso ideológico: estos, encasillados en moldes identificables y sistematizados bajo una lógica marxista, logran exponer a través de sus fársicas actuaciones un discurso polarizado donde el grupo liderado por el Magistrado encarna el despotismo y el grupo liderado por Cesáreo Zapata la insurrección.

A diferencia de *Historia de una bala de plata*, la construcción estética de algunos personajes de *Ópera bufa* proviene de un referente visual ajeno al imaginario teatral producido a través de las improvisaciones. La ridícula pareja de ministros y el impresionante dúo de muertes narradoras, son producto de influencias variadas: la primera es creada a partir de los gemelos Karol y Olek de *Wiepole-Wiepole*, obra que el TEC admiró durante su estadía en Caracas. La segunda toma como referente directo las muertes retratadas por José Guadalupe Posada a través de múltiples grabados, en especial las ilustraciones dedicadas a las calaveras vestidas con trajes campesinos y a las calaveras adornadas con trajes opulentos. Es curioso que la ocurrencia de imitar a los gemelos de Kantor, proveniente del parentesco físico entre Guillermo Piedrahita y Gabriel Uribe, como también la decisión de trasladar las calaveras de Posada al teatro, no hayan ejercido un cambio notorio en la tradicional construcción de los personajes. Al contrario, la ausencia de una renovación significativa en el marco de una obra transgresora, es apreciable en los comentarios no laudatorios de Marceles y Gómez, quienes manifiestan ver en la construcción de los personajes un tratamiento similar al empleado en *Historia de una bala de plata*: caracteres simples y con una tendencia a la estereotipificación, siempre fieles al acostumbrado mecanismo

programático. Aunque esta elección estética no sea un problema en sí misma, en el marco de 95 una dramaturgia inestable con pretensiones de comunicar un contenido ideológico determinado, sí podría convertirse en un impedimento.

Acreeedora de un sinnúmero de afirmaciones discutibles, Rizk no abandona su particular proceder al momento de apreciar la sistematización de los personajes. Segura de que el concepto de dinastía constituye el mitema de la obra, decide focalizarlo como centro de su planteamiento; de esta manera descubre que la polarización en torno a la dictadura es la causante de que todos los personajes asuman funciones actanciales a lo largo de la obra. Con el ánimo de justificar una afirmación difícilmente sostenible, agrega que lo anterior está favorecido por el carácter binario de los personajes, los cuales son discernibles entre lo que ha denominado parejas posicionales y oposicionales:

1. Los ministros 1 y 2 que recuerdan a los gemelos Karol y Olek de *Wielope-Wielope* de Kantor. También al vaudeville norteamericano; un ejemplo de ello es la típica pareja de Laurel y Hardy.
2. Los representantes de la iglesia: el obispo y el cura. El primero encarna la iglesia tradicional, siempre lista para secundar los intereses políticos; el segundo representa a los sacerdotes dedicados a trabajar con los oprimidos, quienes también son cercanos a la teología de la liberación.
3. Los guerrilleros: Césareo Zapata y Joaquín Artola.
4. Las muertes Criollas: la Operática que representa la opulencia y la Criolla que representa lo popular.

Aunque Rizk intenta sustentar la presencia del modelo actancial a través de una lista de personajes oposicionales, su visión no logra explicar a cabalidad el mecanismo de

sistematización empleado por el dramaturgo. Afirmaciones en torno a la presencia del modelo 96 actancial —por ejemplo, la división entre personajes posicionales y oposicionales—, no logran exponer con claridad el mecanismo empleado. Distanciada de la lectura emprendida por Rizk, es posible evidenciar en el reparto un carácter altamente sistemático: por un lado se encuentra el grupo conformado por hombres y mujeres, la Muerte Criolla y Cesáreo Zapata, los cuales representan los intereses populares; por otro lado, se encuentra el grupo constituido por la Muerte Operática, el Magistrado, el Embajador, el Ministro 1, el Ministro 2, el Obispo, el Altoparlante, la Dama 1, la Dama 2 y Delfín, los cuales representan los intereses extranjeros. Fuera de esta división, es posible detectar algunos personajes: el Coro, el Prisionero, el Guarda, Joaquín Artola y el Escultor. De acuerdo a los diálogos, donde ambos personajes son introducidos como narradores aparentemente neutrales, la Muerte Operática y la Muerte Criolla podrían ubicarse en esta última división; sin embargo, los matices de sus intervenciones, los nombres que poseen y la caracterización visual que les ha sido otorgada, dificulta situarlos en una posición neutral. De esta enumeración, se detectan dos rasgos curiosos: primero, la gran mayoría de personajes carecen de un nombre propio, de allí que sean reconocidos por su función práctica; segundo, el grupo que representa los intereses extranjeros se encuentra más fortalecido en la medida que cuenta con un número superior de personajes. A diferencia del difuso planteamiento de Rizk, vislumbrar la sistematización de acuerdo a esta lógica permite reconocer en la caracterización práctica de los personajes y en la predilección por incrementar la presencia de aquellos que poseen el mismo interés, un contenido ideológico y por ende un propósito programático. De esta manera los personajes —quienes carecen de conflictos con respecto a su posición— se ciñen durante el desarrollo de la trama a su estatus social; a su vez, la predilección

por introducir personajes pertenecientes a un mismo estatus, apunta a exponernos quizá de 97 manera no evidente cierto desbalance social donde el poder pertenece a las potencias extranjeras.

No es necesario implementar algún tipo de esquematización para reconocer que de casi veintiún personajes introducidos, solo unos cuantos permanecen a lo largo de la obra. De nuevo, la presencia de personajes en exceso episódicos determina la aparición del carácter unidimensional y por ende de las actuaciones ceñidas a una construcción estereotípica de los mismos. Son la Muerte Criolla, Cesáreo Zapata, la Muerte Operática, los Ministros y el Magistrado, los personajes con mayor tratamiento dramático y elaboración teatral. Aunque el orden podría sugerir un comienzo diferente, abordar la caracterización de la Muerte Operática y la Muerte Criolla como un conjunto inseparable, parecer ser un inicio coherente dada su relevancia diegética.

Aunque las críticas de Gómez y Marceles no mencionen la presencia ineludible de las muertes narradoras, el texto dramático, los recuerdos de Gabriel Uribe y las fotografías extraídas del archivo perteneciente a la ex-actriz Aída Fernández y al mismo Uribe, arrojan una presencia significativa para el desarrollo dramático y espectacular de *Ópera bufa*. En el texto dramático, el papel de las muertes se restringe al de ser presentadoras de un mundo ficticio; por esa razón son ellas quienes inician y culminan la obra:

Muerte Criolla: ¡El Teatro Experimental de Cali!

Muerte Operática: ¡Presenta!

Coro: ¡Ópera bufa! (Buenaventura, sf.a, p. 1).

Con esta misma lógica de diálogos intercalados, dan cierre al mundo ficticio presentado:

Muerte Criolla: ya viene el general/ rodeado de guardas y guardespaldas/ y diputados y putas picadas. / Brillan en su pecho gordo, sudado, las medallas color caca...

Muerte Criolla: Muerto y sepultado, / que hiede a olvido (p. 55).

A diferencia del resto de personajes, las muertes son las únicas que poseen el privilegio de ser omnipresentes y a su vez intercambiar diálogos conversacionales a medida que avanza la representación. Es ese primer rasgo el que sitúa a los personajes en un mismo estatus; sin embargo, a medida que la trama se expone y los diferentes círculos sociales se consolidan, las muertes se inclinan por un interés específico: defender el territorio nacional o permitir el ingreso de intereses extranjeros. Desde esta lógica de opuestos, sus caracterizaciones dramáticas pero sobre todo escénicas, se forjan de maneras contrarias: mientras la Muerte Operática representada por Nelly Delgado interpreta arias, luce un vestido elegante, carga sobre su cabeza un enorme sombrero pomposo y está cubierta de opulentas alhajas, la Muerte Criolla interpretada por Diego Vélez descolga por su desgarrada figura, su vestido hecho en costal, sus enormes ojeras y demás elementos que delatan su procedencia popular. Escoger para la apertura de *Ópera bufa* la intervención de ambos personajes con cualidades suprahumanas —basta recordar que ellas narrarán la historia desde la muerte y la vida—, le permite al dramaturgo darse la licencia poco justificada de distribuir la narración sin una estructura unificada e introducir sin reparo alguno múltiples personajes episódicos.

A través de estos personajes poseedores de una autoridad respecto a la diégesis, el dramaturgo interviene en la representación y la interrumpe con información extradiegética expuesta por una serie de personajes episódicos, quienes fortalecen el distanciamiento. No sería descabellado pensar que además de lo mencionado anteriormente, la intervención preliminar de dos personajes caracterizados desde la oposición, abre paso a la sistematización ya tratada. De esta manera, la presencia de las muertes narradoras es fundamental en la medida que sostiene el

mundo metadramático y establece los primeros parámetros de funcionamiento. Desde una 99
visión semántica, la presencia de las muertes como narradoras de una historia aparentemente
igual, podría apreciarse de dos maneras: el contraste de sus caracterizaciones enfatiza que la
historia siempre será narrada desde la visión del privilegiado y del oprimido; la predilección de
las muertes por un estatus socioeconómico, evidencia una visión marxista exacerbada donde
incluso un estado —en esta ocasión una entidad suprahumana que a su vez comparte privilegios
humanos—, está delimitado por su condición social.

A diferencia de las muertes, la figura del Magistrado ha recibido mayor atención por
parte de las investigadoras y ha generado a su vez una serie de afirmaciones discutibles. Al igual
que con el personaje Jones perteneciente a *Historia de una bala de plata*, Chaprón afirma tal vez
influenciada por el discurso grupal del momento que “el Magistrado nace de la agitación y el
caos, es hijo de fuerzas impersonales, tiene un origen mítico” (1985, p. 5). Distanciada de
cualquier discurso instalado en la práctica creativa, parece inevitable preguntar: ¿en qué
momento de la obra es posible percibir con claridad el nacimiento mítico del susodicho? Aunque
la intervención del personaje se encuentra precedida por una acotación que dice “Rumores entre
cajas sobre el levantamiento de Ataulfo Galván” (Buenaventura, sf. a, p. 2), dudo mucho que esta
situación o la reconstrucción que sufre a mano de sus ministros, se encuentre sustentada en un
origen mítico. Perseo, Edipo y Heracles, personajes conocidos por su origen mítico, coinciden
con la presencia de algunos personajes indispensables como los dioses y el oráculo; a su vez
poseen alguna cualidad o defecto físico reconocible. A diferencia de estos, el nacimiento del
Magistrado no posee ningún rasgo especial como tampoco su constitución.

En esta misma lógica de afirmaciones discutibles, Chaprón se atreve a afirmar que a
diferencia del personaje Jones, el Magistrado no presenta ningún conflicto a lo largo de la obra.

Dado que a través de los soliloquios del Magistrado es posible detectar una ambivalencia más¹⁰⁰ notoria que la supuesta contradicción de Jones, esta lectura bastante desacertada trunca la posibilidad de analizar el débil distanciamiento entre el carácter unidimensional del resto de personajes y el intento de caracterización de este. Observar con detenimiento la ridícula caricatura en la cual se fundamenta la construcción del Magistrado, permite evidenciar que a diferencia del resto de personajes defensores de los intereses extranjeros, su imagen atraviesa una doble degradación: por un lado, es presentado en conjunto con los ministros y demás figuras como un ser incompetente, casi infantil; por otro lado, su carácter adquiere progresivamente cierta emocionalidad desdibujada a través de los extensos soliloquios donde Ataulfo Galván encarna la figura del hijo traidor. De esta manera, aunque sea impreciso decir que el Magistrado atraviesa un conflicto, la emocionalidad expuesta durante la primera parte de la obra, genera una serie de extensos soliloquios a través de los cuales el personaje expresa un discurso ambivalente. En los primeros versos del primer soliloquio, el Magistrado pone en duda su propia autosuficiencia: “¡Atado a mí mismo! / ¡Amarrado a este sillón por lianas invisibles! / ¡Con el hielo en los tuétanos! / ¡Parálisis ganadas en las batallas de selvas y pantanos!” (Buenaventura, sf.a , p. 6). Después, durante algunos versos del segundo soliloquio, el Magistrado lanza un reproche hacia Ataulfo, el cual parece contener implícitamente un sentimiento de culpa: “¿Inventé yo, acaso, Ataulfo, / las traiciones y los derramamientos/ de sangre? / ¡Eso viene de muy atrás! (...) / ¡Yo no abrí, solo, la puerta a los/ filibusteros mercenarios. También/ tú hiciste tratos con el pirata/ William Walker./ ¡El fantasma de Walker nos persigue/ a ambos!” (p. 7-8). Luego de este discurso plagado de resentimiento y culpa, es posible percibir en los versos lanzados por el Magistrado durante la firma del contrato del canal interoceánico, una ambivalencia aún mayor. Primero dice: “No omitiremos ningún medio, no dejaremos/ de hacer

ningún esfuerzo en la/ defensa de nuestro nuevo proyecto/ del canal interoceánico” (p. 9). 101

Pasada una página, en medio de un trance extraño, el personaje dice: “¡Thank you so much!/ ¡No estamos en venta/ ni aceptamos migajas!/ (...) ¡Esta vez soy yo el defensor/ de la riqueza nacional!” (p. 10). Para fortalecer este discurso patriótico y de esa manera encubrir sus intereses iniciales, el Magistrado afirma como si encarnara la figura del salvador: “¡Yo vendiendo el país!/ ¡Yo traicionando mis condecoraciones!” (p. 11). Después de los múltiples improperios lanzados contra Ataulfo Galván y de pretender desdibujar su imagen inicial a través del discurso anterior, el soliloquio emprendido por el Magistrado al enterarse de la muerte de Galván, devela una afectuosidad extraña: “¿Quién lo ha fusilado? / Lo quiero vivo. / ¡Las vidas de todos ustedes/ no valen la de Ataulfo Galván!/ ¡Mi pistola, mi vieja pistola alemana! / La pistola que me regaló, /Ataulfo Galván/ el día que me pusieron la banda/ de la quinta presidencia... /” (p. 13). La nostálgica reacción del Magistrado, además de rayar en la ridiculez, devela nuevamente un discurso ambivalente, insertado con la pretensión de agregarle a su caracterización ciertos rasgos de locura. Además de los múltiples y extensos soliloquios, otro elemento determinante para la particular constitución del personaje, se encuentra en la transformación de su figura: asustados ante la presencia de un Magistrado incoherente e impulsivo, los ministros en compañía del Embajador deciden operarlo con el propósito de gestar a un Magistrado tranquilo y diplomático. El dramaturgo, en contravía de cualquier transformación de índole psicológica y progresiva, expone esta transformación a través de una operación cómica³⁶: los ministros, vestidos con trajes de carniceros y medias de rayas rojas con negro como si de un espectáculo se tratara, introducen

³⁶ La fotografía de esta situación, aparecerá en el apéndice como Figura 6.

un muñeco semejante al actor que interpreta al Magistrado. Después de ejercer varias piruetas, la intacta figura del muñeco se desperdiga sobre todo el escenario.

102

Lejos de coincidir con la lectura de Chaprón, detenerse en el contenido de los soliloquios pronunciados por el Magistrado, permite detectar un rasgo discursivo diferente del presenciado en otros personajes. El miedo a perder el poder, la frustración de reconocer su incapacidad física, la culpa al recordar su participación en la intromisión del filibustero Walker en territorio nacional, la nostalgia por la pérdida de su apreciado Ataulfo Galván, dan paso a una ambivalencia no reconocida por la tesista. El interés por exponer el mecanismo social que hace posible la existencia del dictador y el deliberado distanciamiento hacia una construcción de la psicología del dictador, es quizá la razón más determinante de la débil y superficial presencia de dicho rasgo. Al igual que *Historia de una bala de plata*, el dramaturgo elige apartarse de una línea de trabajo quizá más favorable: profundizar en la figura del dictador y a través de él desarrollar una acción dramática. No obstante, esta línea dramatúrgica más próxima a la puesta realista y dramática de Eugene O'Neill, se distancia del distanciamiento promovido por el TEC y por ende del objetivo programático de *Ópera bufa*.

Determinar la presencia dramática del personaje a través de la etiqueta de protagónico o secundario, parecer ser otro intento indefinible. De acuerdo a la presencia permanente de este durante la primera y segunda parte de la obra, una lectura ligera podría afirmar que el Magistrado es el personaje protagónico; sin embargo, al reconocer que este debería ser el centro de la acción y el centro de los conflictos, afirmarlo podría parecer un desliz. ¿Cómo podría una obra, carente de una acción dramática unificadora y de un conflicto transversal, poseer un personaje protagónico? Si el conflicto se presenta descentralizado, ¿podría la obra tener varios personajes importantes? Dado que determinar con precisión el rol jerárquico del Magistrado es un cometido

infructuoso, decir que durante la primera y segunda parte de la obra su rol es importante porque lidera la situación principal y la moviliza, parece lo más apropiado.

103

Por último, en su apartado “*Ópera bufa* o la arquetipificación emblemática del caudillismo”, Rizk agrega que aunque el Magistrado tome como referente directo la figura del dictador nicaragüense Anastasio Somoza, su caracterización se construye tomando en cuenta algunos referentes literarios. Algunos ejemplos de ello, son: el decadente aspecto físico del Magistrado y su debilidad expuesta a través de la silla de ruedas, ambos elementos extraídos del presidente vitalicio de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; la primera parte de la obra, desde que Ataulfo Galván se levanta hasta su asesinato, la cual es extraída directamente de *El recurso del método* de Alejo Carpentier. De manera similar, aunque esta vez los referentes provienen de figuras imprescindibles para los diferentes movimientos revolucionarios en América Latina, el dramaturgo caracteriza al personaje de Cesáreo Zapata a través de una hibridación entre el héroe nicaragüense Augusto César Sandino y el líder de la revolución mexicana Emiliano Zapata. Inteligentemente, el dramaturgo utiliza el nombre de líderes asesinados a traición cuando intentaban conversar con sus enemigos con el propósito de sugerir cuál será el destino del personaje. A diferencia del Magistrado, quien lidera la intromisión de intereses extranjeros hacia el territorio nacional, Cesáreo Zapata se erige como su contrario: conocedor de las necesidades de su comunidad, promueve un discurso en contra de los intereses extranjeros; de allí que por medio del movimiento guerrillero le exija al gobierno la no negociación con EE.UU.

La no degradación de sus imágenes, quizá sea el rasgo más determinante del conjunto de personajes defensores de la riqueza nacional. La orientación ideológica y política, a favor de la consigna defendida por Cesáreo Zapata, es un factor decisivo: al degradar la imagen de los

representantes del interés extranjero, el dramaturgo resalta la presencia de sus opositores. De 104 esta manera, Zapata y demás ayudantes de la revolución, son presentados como seres inteligentes, hábiles y tolerantes cuando la situación lo amerita. Un fragmento perteneciente a la segunda parte, expone una situación graciosa: el Magistrado y sus ministros, personajes degradados a lo largo de la obra, pretende exaltar su figura a través de la ridiculización de un personaje evidentemente inteligente. Mientras el Ministro 2° lee un fragmento de la carta redactada por Zapata, el Magistrado lanza un comentario que en vez de enaltecer su figura la degrada: “Eso está escrito por su secretario poeta. Él no es capaz de redondear una frase de estas” (Buenaventura, sf.a, p. 31). La negación de la virtud, revela la ausencia de la misma respecto al emisor y la presencia de la misma respecto a Zapata, quien adquiere un rol importante durante un lapso demasiado corto. Al igual que con *Historia de una bala de plata*, el personaje ideológicamente aceptado por el dramaturgo, no obtiene un espacio que le permita desarrollarse; de allí que, al igual que ocurre con Ataulfo Galván, su presencia se manifieste de forma latente. La única evidencia discursiva que el lector y espectador puede conocer del personaje, se manifiesta por medio de la carta dirigida al Magistrado. Esta decisión, presente de manera similar en la emblemática *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria, posee un fin semántico: si el líder representa los intereses de la comunidad, la presencia de esta será suficiente. Quizá esa sea la razón por la cual, a diferencia del Magistrado que acentúa su individualidad a través de soliloquios, la presencia de Cesáreo Zapata como individuo no es significativa.

Detenerse en la unidimensionalidad ya mencionada de personajes como los Ministros, el Embajador y demás figuras episódicas, no arrojaría ninguna lectura especial. Lo mencionado anteriormente en el análisis de la sistematización y respecto a las figuras representativas como el

Magistrado y Ataulfo Galván, explica el comportamiento de estos personajes, quienes se rigen por la inflexible división que el dramaturgo ha construido. Quizá el exceso ya mencionado de personajes episódicos, caracterizados desde la unidimensionalidad y el estereotipo, sustenta la afirmación de Gómez: “(...) Aunque para ser justos, los demás actores (algunos posiblemente muy capaces) no tiene ninguna oportunidad de mostrar su talento, debido al carácter anodino o simples de sus respectivos papeles, cuando no a la falta de dirección” (1982, p.15). Distanciada de la última afirmación, es evidente que la dramaturgia construida por el TEC, donde los personajes son valiosos por su función narrativa y no dramática, no posibilita una creación profunda y polifacética de sus personajes. Por esa razón no extraña leer este fragmento de la crítica como tampoco observar las representaciones del TEC, las cuales continúan encerradas en las fársicas, estereotipadas y caricaturescas interpretaciones de siempre.

En numerosas conferencias publicadas en YouTube, el dramaturgo y director de teatro Mauricio Kartún se ha referido al proceso creativo de todo artista como una exploración donde se involucran las rutas ya transitadas y las rutas no conocidas. Ese espacio donde habita la memoria creativa del artista, el dramaturgo lo ha denominado perímetro; de esa manera, cuando el creador se lanza a la búsqueda de nuevas obras, el perímetro ya trazado sufre una ampliación que a su vez trae consigo la adaptación del nuevo referente que finalmente pasa a hacer parte de esa zona de confort. Esta explicación de Kartun, resulta muy apropiada para lo que sería el cierre de este análisis: de acuerdo con el dramaturgo y sustentándome en los apartados anteriores, a través de *Ópera bufa* Enrique Buenaventura y el elenco del momento, logra dejar la zona confort y explorar por fuera del perímetro ya establecido. A pesar de que la aparición de esta obra en la historia creativa del TEC sea significativa en la medida que derrumba algunos esquemas de creación y gesta otros diferentes —lo cual la convierte probablemente en el triunfo creativo más

valioso del TEC—, sería un despropósito y además una contradicción no reconocer su 106
fracaso como dispositivo ideológico. De allí que el fracaso de *Ópera bufa* radique en el terco
intento por unir forzosamente los mecanismos experimentales hallados durante el proceso
creativo con el propósito programático del teatro político promulgado por el TEC. De nuevo, esta
vez con más fuerza, se evidencia la crisis creativa del TEC, quienes pretendían renovar sus
formas sin abandonar la militancia.

Tercera ruta: retornar

La narratividad exacerbada:

Análisis de *La isla de todos los santos*

Emprender la búsqueda de material bibliográfico en torno a *La isla de todos los santos* y no hallar un panorama diferente al gestado por la ausencia extendida de estudios de cualquier índole, ha provocado la formulación de una pregunta quizá ridícula: si existiese un conjunto de críticas polémicas, análisis elogiosos, investigaciones detalladas y bitácoras de trabajo, ¿cuál sería mi lectura de esta obra? Ante el privilegio y desafío de exponer un primer análisis, el deteriorado registro audiovisual obtenido a través de la digitalización del VHS que reposa en los estantes del CITEB, se erige como el único aliado. Su desenfocada, descolorida y a veces fragmentada reproducción, no ha sido un impedimento para apreciar la interacción de los actores en escena, la distribución de los objetos empleados, la composición musical y el cuidadoso diseño escenográfico. Será la hermenéutica de la integración aplicada por García Barrientos como base de su metodología, la vía que permitirá dilucidar la unión entre el texto dramático y la puesta escena, un conjunto abarcado con cierta debilidad en los análisis anteriores.

Después de entrevistar a actores emblemáticos como Aída Fernández y Guillermo Piedrahita, los cuales negaron distinguir *La isla de todos los santos* como tercera obra de *La trilogía del Caribe*, descubrí que la dudas en torno a su filiación dramática, parecía ser paradójicamente el único conocimiento que se tenía al respecto. Aunque ambos aseguraron reconocer el objetivo programático de La Trilogía y a su vez negaron poseer información respecto a la coherencia dramática existente entre *La isla de todos los santos* y esta, la dudosa

afirmación del ex-actor Clahiber Rincón parece sugerir lo contrario: “Yo creo que ese discurso se daba por sentado y nosotros no teníamos la capacidad o conciencia como para plantear esa discusión. Hasta donde me alcanza la memoria doy por sentado que ese era el ideario de ellos dos, que era parte de esa trilogía” (C. Rincón, comunicación personal, 12 de enero del 2019). También dudoso de cualquier afirmación, Gabriel Uribe comenta que después de culminar *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*, el grupo planeó retomar como temática la exaltación a la Revolución cubana abordada en *Cantaliso*: “La tercera sería nuevamente el tema de *Cantaliso*, que ya nos sabíamos si tenía que ver con esa obra u otra, pero era algo que tuviera que ver con un proceso cronológico: colonia, las sublevaciones antiimperialistas y luego el triunfo del socialismo; eso era el proyecto” (G. Uribe, comunicación personal, 28 de febrero del 2018). De acuerdo a esta información, que no justifica la pertenencia o exclusión de la obra en la supuesta *Trilogía del Caribe*, *La isla de todos los santos* no cumple con el planteamiento cronológico explicado por Uribe. Lejos de contextualizarse durante el triunfo del régimen socialista e instalar su construcción espacial en Cuba, la obra se sitúa entre el lapso temporal de 1791 y 1804, periodo en el cual se gestó la Revolución haitiana. Es evidente que, aunque este suceso represente el triunfo de los oprimidos ante una gran potencia, la temática se distancia considerablemente de la propuesta en *Cantaliso*.

Además de la imposibilidad para determinar con exactitud la pertenencia de *La isla de todos los santos* en el proyecto programático de La Trilogía, otro aspecto interesante para el análisis parece ser la distancia temporal existente entre esta y las dos primeras obras: mientras el montaje de *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa* se llevó a cabo en la década de los años ochenta, la construcción de esta última obra se realizó a finales de la década de los noventa y comienzos del año dos mil. Lejos de pretender rastrear una relación entre la brecha temporal y el

desarrollo estético de la obra, hay dos aspectos curiosos que se emparentan con el tiempo 109 transcurrido: (1) el texto dramático que nace de la elaboración dramatúrgica emprendida por Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal; (2) el reemplazo casi total del elenco conformado por actores emblemáticos. Respecto a lo primero, la fuerte incidencia de Vidal no registrada en obras anteriores, es determinante para el historial dramatúrgico del TEC y la composición dramatúrgica de la obra³⁷; por otro lado, la ausencia de un elenco conocedor de la evolución metodológica del TEC, deja en evidencia el vacío en cuanto a las vías prácticas y teóricas que asumió la dirección. No es gratuito que, después de varios años de trabajo sin aplicar el MCC³⁸, la nueva generación de actores haya sido guiada hacia un retroceso metodológico que por supuesto no conocía³⁹. Después del replanteamiento creativo que se gestó durante *Ópera bufa*, el grupo abandonó el MCC a medida que en la práctica escénica se exploraban otras vías, razón por la cual obras posteriores como *La farsa de las equivocaciones* y *El encierro*, hayan sido elaboradas a través de grandes secuencias y no de acuerdo al orden propuesto por el Método.

Este recorrido creativo emprendido por el TEC, hace inevitable una pregunta: ¿por qué, después de la crisis creativa y personal que algunos ex-actores han preferido mantener en el silencio ambiguo de la prudencia, Buenaventura y Vidal decidieron retomar el Método? Aunque ninguna respuesta sea precisa y la especulación parezca ser la única vía disponible, la comodidad metodológica y el deseo por compartir el Método a una nueva generación, podrían haber sido los

³⁷ En la entrevista del 28 de febrero del 2018, Uribe comenta que durante el montaje de *El encierro*, el grupo tuvo muchas dificultades “porque Jacqueline asumió un papel predominante sobre la estética, la actuación, los personajes; entonces nosotros sentimos que Enrique fue muy permeable ante la presión de Jacqueline”. Introduzco esta cita con el propósito de demostrar que la presencia de Vidal durante los últimos años, produjo algunas marcas a nivel dramatúrgico y escenográfico.

³⁸ Método de Creación Colectiva

³⁹ En la entrevista del 12 de enero del 2019, Clahiber afirma que el proceso de montaje estuvo ceñido a los parámetros del MCC y agrega que el grupo no actores “no tenía los conocimientos necesarios como para confrontar a los maestros”.

móviles. Superado un proceso de dos años en los cuales el elenco primigenio del TEC intentó¹¹⁰ deconstruir sus propias vías creativas, nace en manos de un nuevo elenco y sobretodo de una nueva dirección, *La isla de todos los santos*. Además de retomar el MCC y trabajar con actores carentes de un criterio teórico similar al del elenco inicial, la práctica de rituales vudú incorporadas como ejercicios escénicos, fue otro aspecto relevante para la consolidación de la obra. No es desconocida la filiación de Buenaventura con la religión vudú, la cual se evidenció en múltiples pinturas, poemas y obras, entre ellas *Ntotoatsana* y la estudiada en este análisis. En la entrevista realizada a Clahiber Rincón y en el prólogo escrito por el actor Daniel Gómez, se confirma la incidencia de algunas prácticas relacionadas con el vudú; este último hace mención al respecto:

La rutina vudú inicia sacando a Echú, un pequeño “espíritu” que molesta y no deja concentrar, se invoca entonces a Papá Legbá, el dios de las encrucijadas, a Ogún Ferraille, el dios de la guerra, Damballa Wedoó, Erzulie Freda, la diosa del amor tierno y sensual, y así hasta cerrar con la danse des épaules (la danza de los hombros).

Destacaremos de esta rutina ritual el énfasis que se hace en la cintura pelviana y la columna vertebral” (2015, p. 17).

Esta secuencia de movimientos, todavía practicados por los actores del TEC⁴⁰ y vivenciados en su momento como un ejercicio necesario para la creación de la obra, adquiere relevancia al reconocer la orientación temática de los artículos incluidos en la edición del libro, al leer los argumentos ofrecidos por Gómez en el prólogo y al evidenciar en la puesta en escena una exaltación de la práctica del vudú. Aunque la unión de todos estos elementos visibiliza el

⁴⁰ En los talleres dedicados a la dramaturgia del actor,

interés que la dirección tuvo en torno a la exaltación de esta práctica, la relevancia dramática 111 de la misma es discutible.

La isla de todos los santos, montada a finales de la década de los noventa y estrenada en el año dos mil, retoma dos figuras icónicas para la historia de las revoluciones: Napoleón Bonaparte como líder de la Revolución francesa y Toussaint L'Overture como propulsor de la Revolución haitiana. Los dramaturgos, en un interés por contrastar dichas revoluciones, realizan un paralelo entre ambos personajes a lo largo de algunas divisiones: por un lado exponen el crecimiento de ambas figuras y por otro el proceder de ambos ante una misma situación. La contradicción de los ideales defendidos por Napoleón en La República Francesa, deja en evidencia lo que Buenaventura y Vidal desean comunicar: la falsedad de la Revolución Francesa y sus líderes. De nuevo es la comunidad de Haití⁴¹, esta vez en compañía de Toussaint, la que a través de la conservación de sus dioses y de una estratégica alianza con los ingleses, logran alcanzar la verdadera revolución. En consecuencia con lo anterior, la interpelación de los directores hacia el público/lector, parece ser: ¿quién es realmente el libertador y el revolucionario? ¿Cuál de las dos revoluciones fue realmente consecuente con su discurso libertario? Los directores responden: Toussaint L'Overture y la revolución liderada por él.

Después de analizar la relación entre el texto dramático de *La isla de todos los santos* y la composición escénica creada por Vidal, advertí que la ausencia de acciones dramáticas y la prevalencia de diálogos diegéticos, provocaron una reacción inteligente en Vidal: crear a nivel escénico múltiples acciones, a veces coherentes y otras veces arbitrarias, que acompañen las extensas narraciones y los constantes soliloquios de algunos personajes; de ese modo, tanto la

⁴¹El drama de *Historia de una bala de plata* también sucede en Haití.

ausencia de acciones dramáticas como el exceso de diálogos diegéticos, adquiriría un 112
dinamismo que impide apreciarlos con la pesadez habitual. De igual manera, la presencia de la
religión vudú y la participación de algunos personajes —elementos que carecen de importancia
dramática— son destacados a través de la representación, la cual parece cumplir el objetivo de
resaltar elementos atractivos pero no destacados en el texto dramático. De acuerdo a esta
apreciación, es factible afirmar que la relación construida entre el texto dramático y la
representación, se rige bajo una lógica de complementariedad y exaltación. Este análisis variado
y probablemente disperso, intentará demostrar esa relación existente entre los diversos elementos
del texto dramático y la propuesta escénica.

Paratextos: comentarios en torno a la edición y a las particularidades de las acotaciones

Adornado con flores tejidas que reposan sobre el cuello y el costado de un sombrero
alargado, el traje azul vivo de Toussaint L'Overture y el rosa francés intenso que emerge como
fondo del cuadro, son las imágenes que dan apertura a la primera edición de *La isla de los todos
santos*. Publicada en octubre del 2015 por la Fundación Teatro Experimental de Cali y el CITEB,
el texto dramático de esta edición se encuentra rodeado por una serie de elementos que lo
complementan y justifican: la presentación elaborada por Jacqueline Vidal, el prólogo escrito por
Daniel Gómez, un escrito de Buenaventura titulado «Notas para “el vaudou haitiano”», la
transcripción traducida de una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant que
recibió el título de “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento”, un fragmento extraído
de “La tradition voodoo et Le Voodoo Haïtien” traducido por Vidal y una serie de veinticuatro
cuadros que se encuentran esparcidos a lo largo del libro. Todos estos elementos cumplen con el
objetivo de reafirmar el propósito programático de la obra y de exaltar la religión vudú como
elemento imprescindible para la construcción dramática.

presentación de Vidal en torno al rescate de la Creación Colectiva y a la exaltación del trabajo realizado por el grupo de jóvenes actores que dirige, se encuentra precedida por un rótulo quizá más pertinente que el de Trilogía. Como ya se explicó en el primer capítulo, la clasificación del texto dentro de lo denominado Dramaturgia del Caribe, evita discusiones semánticas y formales; a su vez permite incluir otras obras que se desarrollan de manera semejante. Leída la presentación, la edición invita a proseguir con la lectura del prólogo, el cual sobresale por su somnífica e imprecisa prosa. Titulado “La utopía del misterio, rebelión de los negros insurrectos en Santo Domingo”, la frase inicial indica la orientación ideológica del mismo: “(...) cómo la unión y lucha de un pueblo puede liberar y destruir la opresión del imperio” (2015, p. 13). A través de un intento no muy afortunado de explicar la historia de Haití, el actor se dedica a resaltar a lo largo del texto la presencia del vudú y a demostrar por medio de un discurso muy bien memorizado, la finalidad ideológica de la obra y su verdadera construcción:

El colectivo TEC (...) se dan a la tarea (...) de realizar la publicación de este libro, el cual busca crear con el público una relación más comprometida y menos inocente con respecto al planteamiento de la afinidad entre la revolución negra en Haití y la proclama de libertad como república independiente, y la trascendencia de sus ritos traídos del África, en el vudú” (2015, p. 18).

Aunque los dos primeros aspectos señalados se desarrollen con claridad en el texto, la última afirmación exalta de nuevo un aspecto que los directores desearon exponer de manera directa a través de la presentación, las pinturas, los artículos anexados: la importancia de la temática vudú para la consolidación de la obra. Esta necesidad por manifestar públicamente un interés, genera una pregunta ineludible: ¿realmente Buenaventura y Vidal logran, como lo hace Alejo Carpentier

en *El reino de este mundo*, exponer la incidencia de los dioses del vudú en la independencia de Haití? El pretendido análisis de este capítulo, podría arrojar algunas lecturas. 114

De acuerdo a García Barrientos, las consecuencias que puede acarrear a un texto dramático la ausencia de acotaciones, son dos: (1) crecimiento en el grado de indeterminación de la puesta en escena; es decir, los vacíos de la representación incrementan. (2) Fortalecimiento de los diálogos, los cuales deben ser más rigurosos, densos y eficaces dado que deben sostener el peso del sentido y la dramaticidad de la obra; de esta manera, lo que podría ser un desacierto a nivel dramático se torna en un enriquecimiento discursivo. Ambas consecuencias señaladas por el teórico español, son pertinentes para el estudio del texto dramático de *La isla de todos los santos*, obra que por supuesto no se escapa de la jerarquía teatral establecida por el TEC, también presente en *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*. La presencia de cinco acotaciones a lo largo de un texto conformado por 73 páginas, es producto de la ya señalada predilección escénica del TEC. De nuevo, la dificultad de esta decisión dramatúrgica con respecto a la consolidación del texto dramático, se encuentra en dos aspectos defendidos por el grupo: primero, el discurso escenocentrista que prescinde deliberadamente de algunos elementos del texto dramático y lo ubica en una posición de menor relevancia; segundo, el estilo dramatúrgico donde predomina la estructura dramática abierta, los diálogos diegéticos y la ausencia de una acción(es) dramática(s). Conforme a la lectura de García Barrientos, el discurso escenocentrista incrementa el grado de indeterminación escénica dado que, además de la ausencia de acotaciones, el texto dramático carece de otros elementos que le impiden al lector determinar la composición escénica; un ejemplo de ello se encuentra en la escasez de claridad estructural, espacial y temporal. De manera similar, los elementos enumerados como parte del estilo dramatúrgico, promueven la aparición de una estructura débil y la creación de diálogos diegéticos, los cuales se encuentran

lejos de ser rigurosos. Contrario al efecto positivo que podría traer la ausencia de acotaciones, los dramaturgos optaron por la creación de diálogos donde predominó la aparición de extensos e innecesarios soliloquios, la introducción de abundante información y la difusión de un profuso contenido ideológico. 115

Además de lo expuesto en el prolongado párrafo anterior, la necesidad por gestar un espacio en pro de la libertad escénica y actoral, impone que los dramaturgos eviten el uso de acotaciones extradramáticas; de allí que ninguna de las cinco acotaciones elegidas por estos, aludan a la puesta en escena, a la gesticulación de los actores o al vestuario que usan. Es muy improbable que un lector distanciado generacionalmente logre aproximarse a un esbozo espacio-temporal de *La isla de todos los santos* sin ayuda de algunos privilegios audiovisuales y de información recolectada a través de entrevistas. Acceder al material audiovisual conservado por el CITEB, me ha permitido percibir una curiosa relación entre el texto dramático y la puesta en escena, no evidenciable o si quiera intuible a través del texto dramático. De nuevo, el acceso al registro audiovisual hace posible esta afirmación: ante el reconocimiento de su propia dramaturgia, abundante en soliloquios y diálogos de carácter exclusivamente informativos, la directora Vidal opta por equilibrar el exceso diegético a través de cuantiosas acciones escénicas.

Dicción y ficción dramática: exceso de diálogos narrativos y ausencia de acciones dramáticas. El lector que ha soportado 115 páginas de análisis dedicados a *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*, podría apreciar en la decisión de volver a restringir las funciones del diálogo en diegética, caracterizadora e ideológica, una acción repetida a causa de alguna fijación dramatúrgica o producto de algún defecto del ojo. No obstante, aunque la reiteración de ciertos elementos pueda tornarse monótona, la inevitable clasificación de los diálogos en estas tres

funciones, se debe a los rasgos muy bien definidos de la dramaturgia de Creación Colectiva 116 construida por el TEC. A través del análisis dramático de ambas obras, se ha comprobado que los diálogos diegéticos —por medio de los cuales se caracterizan personajes y se transmiten discursos poseedores de un contenido ideológico— son la función más empleada. Dado que *La isla de todos los santos* no es la excepción, la función caracterizadora, ideológica, metadramática y sobretodo diegética, son las más determinantes en su dramaturgia.

Entendida como una función que cumple el objetivo de proporcionarle al público información extradramática, la función diegética ofrece a los dramaturgos la posibilidad de disimular a través de algunas situaciones anecdóticas precedidas por Letizia, Paulina y algunos personajes episódicos, la verdadera intención: compartirle al espectador información que desconoce a través del pretexto de que un personaje le dará información a otro. Poseedora de una fábula que condensa extensos periodos históricos y carente de acciones dramáticas, *La isla de todos los santos* se encuentra cimentada en las múltiples narraciones que los personajes introducen; a través de estas, el espectador/lector logra ubicarse espacio-temporalmente, comprender las situaciones y acceder al historial biográfico de los personajes protagónicos. Un aspecto que torna interesante la predilección dramática por los diálogos diegéticos, se encuentra en el manejo de las acciones latentes y patentes: mientras las acciones anecdóticas como el cortejo entre Napoleón y Josefina son escenificadas, acciones determinantes para el rumbo dramático de la obra son resueltas a través de narraciones. Es así como los incendios provocados en Santo Domingo con el propósito de evitar la invasión de Francia, las discusiones de Toussaint L'Overture con los líderes de la Revolución francesa, la lucha entre los negros de Santo Domingo y las agonizantes patrullas francesas, la muerte de Leclerc y de Toussaint, se exponen a través de la intervención de algún personaje narrador. Aunque es evidente que la

pretensión histórica e ideológica de esta dramaturgia requiere el manejo de múltiples diálogos diegéticos —de otra manera no se podría introducir tanta información en hora y veinte minutos—, García Barrientos afirma que, a pesar de su utilidad como complemento de lo propiamente escenificado, esta podría crecer hasta el punto de hacerse dominante, de tal manera que “supondría el paso a otro género de representación como la narración o exposición oral” (2015, p. 57). A diferencia de *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*, el exceso de situaciones y anécdotas no impide comprender la finalidad de *La isla de todos los santos*, la cual está repleta de diálogos que explícitamente critican la Revolución francesa y exaltan la Revolución haitiana. Lo curioso en el uso excesivo de esta función, se encuentra en la conciencia dramática de la directora quien, desde una sintonía un poco equívoca con la afirmación de García Barrientos, opta por contrarrestar el exceso narrativo a través de acciones escénicas; de allí que durante algunos soliloquios, los personajes acompañantes realicen una serie de acciones repetidas en alusión al contenido del diálogo.

Aunque este apartado no sea propicio para analizar la constitución de los personajes en *La isla de todos los santos*, la función caracterizadora introducida por los dramaturgos a través de diálogos diegéticos, es un factor determinante para la construcción dramática de los personajes. Comprendida como la función “que se orienta a proporcionar al público elementos para construir el carácter de los personajes” (2015, García Barrientos, p. 56) y dado que la obra condensa múltiples situaciones pero no desarrolla acciones donde el carácter de estos quede expuesto, la función adquiere un rol fundamental para la caracterización de Napoleón y Toussaint, personajes que se dan a conocer a través de descripciones realizadas por otros personajes. Un ejemplo de ello, se encuentra en el soliloquio que Letizia emprende durante la primera escena:

puso a lloriquear y a pedir perdón. Hijos del mismo vientre. ¡Quién lo creyera! Insisto: ¿Han visto en los circos la montaña rusa? Uno sube y baja. Lo degradaban, lo arrestaban, lo soltaban, lo condenaban, lo absolvían. Sube y baja. Baja y sube. Del infierno al cielo. De la artillería a la infantería. Como si lo tumbara el caballo y tuviera que seguir a pie. Pero no renunció. (...) No era impávido pero tenía un humor muy de él... Mucho después me confesaría que pensó en el suicidio (Buenaventura, 2015, p. 22-23).

Es evidente que la comparación que Letizia establece entre ambos hermanos, tiene como objetivo provocar una exaltación en torno a la figura de Napoleón, quien es descrito como un hombre orgulloso y tenaz. No menos importante, es la función metadramática presente en los personajes que hacen referencia al drama por medio del prólogo y epílogo. De nuevo, como un rasgo dramático de la Creación Colectiva construida por el TEC, la naturaleza de la representación es expuesta doblemente: los personajes que participan del prólogo, manifiestan explícitamente que representarán un fragmento de la historia. Esta decisión, acompañada de los diálogos diegéticos, fortalece el distanciamiento, otro rasgo representativo de esta dramaturgia. Un ejemplo, se halla en el tercer diálogo de obra: “SOMBRA ESCLAVA. (...) Exterminados los indios, vino la trata y fueron reemplazados por esclavos negros y se estableció el imperio de los feroces negreros. Ahora, lo que fuimos esclavos, vamos a representar algunos episodios de esa luminosa y tenebrosa historia ¡y que nos ayuden nuestros ancestros! (Buenaventura, 2015, p. 21)”. El epílogo cierra con un reencuentro de todos los personajes, quienes cuestionan entre sí la ingenuidad de Toussaint y el doble discurso de Napoleón. En este cierre se evidencia un distanciamiento de los personajes ante cualquier estado temporal: lejos de lo que hicieron en alguna época pasada y lejos de un presente constatable.

dramaturgos: la presencia de los diálogos en soliloquio se evidencia con mayor constancia en los personajes femeninos como Letizia, Josefina y Paula, quienes exteriorizan sus recuerdos, biografías, frustraciones a través de estos. La última en especial centra sus discursos en la condición social, económica y emocional de sí; también a manifestar su condición como objeto de deseo. Al contrario, Letizia se centra en la construcción de su estatus económico y en la adulación del carácter de su hijo Napoleón. Este privilegio dramático, aunque se construya de manera implícita, se presenta como la distinción esencial entre los hombres más determinantes de la obra y las mujeres más relevantes. Resulta inquietante encontrar que la primera obra que destaque por la presencia de personajes femeninos interlocutores, realice una distinción tan marcada entre lo que equívocamente podría denominarse expresión femenina y expresión masculina. Mientras Napoleón y Toussaint, dos hombres estratégicos y ultra racionales, discuten sobre la ideología emprendida por la revolución, Letizia y Paulina exteriorizan sus inquietudes, temores y dramas. Aunque esta lectura pueda apreciarse como un acercamiento exagerado o incluso maniqueo, teniendo en cuenta los comentarios despectivos de Napoleón respecto a la condición de las mujeres⁴², esta característica discursiva podría percibirse como una degradación.

Ser la última obra analizada, hace inevitable la aparición de elementos ya evidenciados en las obras anteriores. Del mismo modo que con *Ópera bufa*, determinar una secuencia dramática razonable dentro del marco propiamente textual de *La isla de todos los santos*, además de ser un

⁴² “En este hermoso libro he corregido a Barrow: “Las sacerdotisas druidas compartían funciones con los sacerdotes”. Yo tacho y escribo: “Ayudan, a veces, a los sacerdotes a cumplir sus funciones”. ¡No faltaba más! Las mujeres en el hogar, por fuera son piedra de escándalo. Son el origen de todas las intrigas y que ni se acerquen a la política. La prostituyen (Buenaventura, 2015, p. 24)”.

proceder errado, también podría dar paso a una lectura sesgada. De acuerdo a las definiciones ¹²⁰ de escena, cuadro y acto, la secuencia presentada en el texto dramático no podría regirse bajo esta jerarquía; por el contrario, la organización del material dramático es arbitraria y difícil de comprender sin la presencia de material audiovisual o algún testimonio que dé cuenta del proceso creativo. Mientras el texto dramático insinúa que algunas divisiones son escenas y otros cuadros, la representación parece encargarse de reconstruir esta información de acuerdo a sus necesidades; de allí que una escena en el texto dramático se presencie como un acto o cualquier otra cosa. Un ejemplo de ello podría encontrarse en la sexta división “Leer y escribir”, donde se realiza un paralelo entre la figura de Toussaint y Napoleón. Mientras el texto dramático presenta una división espacio-temporal gráfica⁴³ y por ende carece de una división textual-dramática, la representación escenifica esta división a través de la luz que oscurece un lado del escenario donde se encuentra Napoleón e ilumina el otro donde habita Toussaint. Sin la presencia de una división textual, el lector intuye por las gráficas y el cambio de situaciones, una diferencia espacial y temporal; sin embargo, aunque intuya que esto sucede, el texto no está construido para comunicarlo. De manera semejante, la representación de la quinceava división clarifica algunas divisiones del texto dramático: mientras este presenta en una misma división dos situaciones sin conexión o transición espacio-temporal alguna, en la representación algunos personajes de la situación pasada continúan y de esa manera se construye un nexo entre ambas. La ausencia de información escénica en el marco del texto dramático, proviene de la pugna entre este y la puesta en escena; por esa razón, aunque durante el proceso de montaje el texto dramático se modifique a

⁴³ Son varios dibujos de una línea negra que posee una especie de dientes triangulares ubicados.

causa de algunas propuestas escénicas, siempre carecerá de información que pueda proporcionarle al lector una virtualidad respecto a las características escénicas de la obra. 121

La indeterminación de la secuencia dramática y la presencia exacerbada de diálogos diegéticos, adquieren mayor relevancia después de analizar la construcción de las acciones dramáticas en *La isla de todos los santos*. Entendida como un concepto ambiguo y polisémico para el análisis dramático, García Barrientos la ha definido desde una acepción restringida que se ciñe a la siguiente estructura triple: “(1) una situación inicial, (2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, (3) la situación final modificada” (2015, p. 69). En relación con esta definición, la acción también puede entenderse como la actuación intencional de un personaje con el propósito de producir un cambio; es decir, el propósito de éste. Impulsada por la terquedad y conducida por la especulación teórica que a su vez me impedía apreciar mi forzada lectura, hallé las siguientes acciones:

1. Napoleón decide invadir Santo Domingo y reanudar la esclavitud con el propósito de restablecer la economía de Francia; es decir, devolverles a los nobles sus riquezas. De acuerdo a la estructura triple, la acción puede dividirse de la siguiente manera: (a) Inicia cuando Napoleón decide enviar tropas francesas a Santo Domingo. (b) La situación inicial se modifica cuando los esclavos vencen a Francia y logran su libertad con ayuda de Inglaterra y de la inesperada epidemia de fiebre amarilla. (c) La acción no culmina o podría culminar con el declive económico y moral de Napoleón.
2. Toussaint decide ir en contra de Francia y aliarse con los ingleses con el propósito de liberar a los negros de la esclavitud. (a) Inicia cuando Toussaint con ayuda de los Loas y Makandal, decide liderar la lucha contra Francia. (b) La situación inicial se modifica

cuando es engañado y tomado prisionero por traicionar a Francia. (c) La acción

122

culmina con la independencia de Santo Domingo, renombrada como Haití.

El adjetivo “forzosa” precede este intento por clarificar las acciones de *La isla de todos los santos* con la intención de presentarlas como una posibilidad dramática que ambos dramaturgos prefirieron eludir. Lejos de esta ejemplificación, la construcción de múltiples situaciones anecdóticas acompañadas de diálogos narrativos que tienen un fin informativo, dificulta cualquier intento por revelar las acciones dramáticas. De igual manera la introducción, tensión y desarrollo del conflicto a través de diálogos narrados, hace que detectar dramáticamente su naturaleza diegética, sea un cometido imposible. De acuerdo a la definición de situación, explicada como la constelación de dos fuerzas en pugna de un momento del devenir dramático, las acciones ejemplificadas no podrían ser reconocidas como tal, dado que nunca ocurren a través de la representación. Esto a su vez provoca que la obra adolezca de un conflicto evidenciable dramáticamente; es decir, la obra expone a través de sus diálogos narrativos un conflicto latente entre Napoleón y Toussaint, quienes encarnan respectivamente el colonialismo/esclavitud versus la independencia/liberación.

No obstante, aunque este panorama evidencia la ausencia de acciones dramáticas, *La isla de todos los santos* logra comunicar con mayor eficacia su propósito programático: no cae en el exceso de acciones dramáticas como en *Historia de una bala de plata* y, aunque carece de acción como en *Ópera bufa*, comparte a través de sus diálogos la información histórica necesaria para contextualizar al lector/espectador y el contenido ideológico requerido. Un ejemplo de ello, se encuentra en las primeras seis divisiones, dedicadas a contextualizar al lector/espectador en el panorama político de la Revolución francesa; a su vez, ambos dramaturgos emplean los soliloquios de Letizia como medio para ofrecer información biográfica de Napoleón. Así, aunque

la narración de las acciones inicie a partir de la sexta división, el lector/espectador ya posee 123 información en torno al panorama histórico y distingue la biografía del primer personaje central.

Es probable que gran parte de este logro, provenga del mecanismo dramático empleado para presentar la figura de Toussaint y Napoleón: a través de un paralelo espacio-temporal, los dramaturgos exaltan la inteligencia, coherencia y valentía de Toussaint quien, pese a sus privaciones económicas y sociales, mantuvo sus ideales en pro de la libertad, igualdad y fraternidad. Contrario a este personaje evidentemente admirado, la construcción de Napoleón durante el desarrollo de *La isla de todos los santos*, se destaca por su progresiva degradación. Lejos de considerarse un líder comprometido con las consignas de la Revolución Francesa, Napoleón es exhibido como el contrario de Toussaint: un hombre ambicioso, oportunista y falso. Esta oposición, aunque construida únicamente a lo largo de la sexta división titulada “Leer y escribir”, le permite a los dramaturgos hacer evidente el objetivo de la obra: demostrar la falsedad del discurso libertario de Napoleón y a su vez exaltar la figura de Toussaint, quien a diferencia del primero, es erigido a lo largo de la obra como un “verdadero libertador”.

Pese a la claridad del mensaje ideológico expuesto en *La isla de todos los santos* —un rasgo no evidenciable en las obras anteriores—, no distantes de sus propias elecciones dramáticas, Buenaventura y Vidal optan por introducir numerosas situaciones anecdóticas con el propósito de destacarlas. La rebeldía sexual de Paulina, su presencia como objeto de deseo y la supuesta incidencia de la religión vudú en la Revolución haitiana, hacen parte de esa información que no adquiere la relevancia esperada. Contrario de ser un aporte para el desarrollo dramático, los numerosos dramas sexuales y amorosos de Paulina, no repercuten en la vida de Napoleón, ni en sus decisiones y mucho menos en el desencadenamiento de la Revolución haitiana. De igual manera, aunque la relación entre la religión vudú y esta última parecen ser uno

de los objetivos centrales de la obra, la aparición de los personajes que representan dicha religión no deja de ser anecdótica. Un ejemplo de ello, se presencia en la participación de Makandal y el Barón Samedi, quienes no interfieren en el destino de Toussaint y tampoco lo conflictúan con su ideología en pro de la Revolución francesa. De hecho, si la presencia de estos personajes representantes de la religión vudú hubiera sido significativa, el proceder de Toussaint se habría asimilado como una traición a su propia tradición: empecinado en el raciocinio occidental, Toussaint rechaza las manifestaciones religiosas que presencia, orientándose por una visión muy compatible con la que podría tener cualquier blanco. Semejante a la construcción escénica de los soliloquios precedidos por Paulina, aunque la presencia de la religión vudú se fortalezca a través de los trajes, rituales y cantos expuestos en la representación, su papel no posee un rol determinante para el drama.

Consciente de que el objetivo ideológico de la obra se limita a la relación que los líderes Toussaint y Napoleón establecen con las consignas libertarias de la Revolución francesa, la dramaturga y a su vez directora Vidal, opta por realizar lo ya mencionado: exaltar a través de múltiples acciones escénicas, la debilidad dramática de algunas situaciones o el exceso narrativo de algunos diálogos. Esta decisión, que escénicamente facilita la aparición de una estética fársica, es curiosa: mientras el texto dramático carece de acciones dramáticas, la representación rebosa en movimientos y juegos escénicos. Quizá sea un despropósito sugerir que, en consecuencia con el deseo por otorgarle una autonomía a la representación, los dramaturgos consideren preferible trabajar diálogos que no ejerzan ninguna función dramática. Tal vez esa sea la razón por la cual predominan las narraciones que arrastran consigo una serie de acciones repetitivas, realizadas por unos personajes que actúan como una especie de coro escénico. Algunos ejemplos, se encuentran en las siguientes divisiones:

1. IV. Siempre llamándome: Paoletta (también conocida como Paulina), ingresa con un 125 grupo de hombres que juegan a levantarle el vestido y a tocarle las piernas mientras ella habla con su madre y narra detalladamente cómo fue el ascenso económico de su familia. Por supuesto, la presencia y acciones de estos personajes, no se encuentra registrada en el texto dramático.
2. IX. Difamaciones: Letizia conversa con la Dama Lucrecia acerca de las habladurías que hay en torno a la reputación sexual de Paulina. Aunque el texto dramático registra únicamente la presencia de Leticia y la Dama Lucrecia, en escena se presencia a Paulina y cuatro hombres que la rodean. Mientras su madre y la dama hablan, Paulina se revuelca en el piso con varios hombres.
3. XII. Un cuento de hadas: En medio de un soliloquio, Paulina reflexiona acerca de su pobreza anterior y la posible fugacidad de su riqueza. Se pregunta a sí misma qué tan real y duradero será su presente. Esta división inicia cuando Paulina y dos mujeres más ingresan bailando una especie de vals francés. Mientras ella expone su soliloquio, las otras dos mujeres bailan.

Prescindir de las situaciones comentadas y centrarse en la diferencia discursiva de ambos líderes revolucionarios, pudo haber sido una elección. No obstante, ceñidos a una dramaturgia donde la narración se presenta como vía predilecta, los autores optan por lo usual: construir una narración histórica y no un drama teatral. Interesados por emitir a través de diversos personajes información sobre la Revolución francesa, la posible acción dramática central no es desarrollada por los dramaturgos, quienes optan por diluirla en una multiplicidad de anécdotas que impide su desarrollo dramático; de allí que la introducción de diálogos narrativos e informativos, sea la vía idónea. Además de poseer una estructura dramática abierta, múltiples situaciones anecdóticas y

un exceso de diálogos diegéticos, la ausencia de acotaciones que permitan al lector acceder a una parte de la escritura escénica creada por los actores, da paso a un texto dramático mutilado. Como lo he mencionado en repetidos momentos, el acceso al material audiovisual de *La isla de todos los santos*, ha permitido apreciar la dinámica de complementariedad/exaltación presente en la relación efectuada entre el texto dramático y la puesta en escena, una relación que quizá se gestó en las obras anteriores, de las cuales no logré obtener ningún soporte audiovisual.

Tiempo, espacio y personajes: la incidencia de la narratividad en la construcción espaciotemporal y en la caracterización de los personajes. Interesado en abordar la natural oposición entre drama y la narración, García Barrientos ha realizado en su artículo *Teatro y narratividad*, una explicación de algo quizá evidente: mientras el monólogo primigenio se aproxima hacia la narratividad, la polifonía presente en el intercambio de voces, se orienta de manera genuina hacia la dramaticidad; de tal manera que, entre más monólogos en soliloquio posea un texto dramático más cercano está de la narratividad y viceversa. Esta afirmación resulta inquietante dentro del marco de *La isla de todos los santos*, obra que a pesar del constante intercambio polifónico de sus personajes, rebosa en diálogos narrativos que en ocasiones adquieren la forma de soliloquio. La permeabilidad de esta hacia todas las formas existentes de narratividad, hace inevitable intuir en esa disposición cierta desconfianza hacia la forma dramática genuina, expresada en el modo de representación propiamente teatral. La evidente predilección de los dramaturgos por los diálogos narrativos detectada en apartados anteriores, provoca a su vez una pregunta más pertinente: ¿delegarle gran parte del trabajo representativo a los diálogos y a través de ella prescindir de la construcción de espacios, podría tener un motivo exclusivamente financiero relacionado con los costes de producción? Aunque el ex-actor Serafín

Arzamendia afirme que “la producción de *La isla de todos los santos* contó con doscientos cincuenta millones de pesos para su realización” (comunicación personal, 1 de marzo del 2019), es muy probable que la búsqueda dramaturgica defendida por el TEC donde prevalece la construcción de espacios metonímicos y se desprecian las grandes instalaciones propias del teatro naturalista, se relacione con la precariedad económica de los primeros tiempos. Quizá una de las dificultades de introducir demasiados diálogos diegéticos encargados de ofrecerle al público información sobre la puesta en escena, se encuentra en el rol secundario que el espacio escénico adquiere. En vista de que la narración obtiene un estatus mayor a lo largo de la obra e incide de manera significativa en la construcción escénica de la misma, la elaboración escénica del espacio y tiempo se subordinan ante los intereses de esta; por esa razón, aunque la obra posea múltiples posibilidades espacio-temporales, se ciñe a una forma dinámica y variable, acorde la multiplicidad de situaciones que tienen lugar en la obra.

A diferencia de la narración, la cual se constituye por todo lo que cuenta el narrador; es decir, la cual requiere que todo elemento sea nombrado por él para adquirir una existencia narrativa, el teatro posee una triple posibilidad de existencia, característica que García Barrientos ha denominado grados de representación. La presencia de un actor que a su vez está interpretando un personaje proveniente de una construcción textual, es quizá el ejemplo más evidente. Esta cualidad será la que permita acceder a un análisis de la construcción espacio-temporal, a pesar de que el texto dramático carezca de acotaciones y la creación de varios espacios se geste de manera diegética.

En consecuencia con la predilección narrativa de los diálogos y dado que la representación no puede prescindir de ambos elementos, la composición espacio-temporal se presenta durante el desarrollo del drama como un pretexto necesario. De esta relación, donde el

desarrollo espacio-temporal oscila entre ser imprescindible y ser un accesorio, surgen las características espaciales y temporales de *La isla de todos los santos*. La primera, aunque representa gran parte de los espacios de manera latente, es escenificada a lo largo de la representación de manera metonímica; es decir, regida bajo una relación de causa-efecto, parte-todo, símbolo-simbolizado. Esta decisión, en conjunto con la ocupación sucesiva y simultánea del escenario por diferentes lugares, es producto de la introducción de múltiples situaciones y personajes en un corto periodo de tiempo. La fugacidad con la que estos elementos son introducidos y retirados, impone a la directora la creación de un espacio escénico dinámico y variable; por esa razón, todos los espacios se constituyen a partir de juegos luminotécnicos y unos cuantos objetos. Además de condicionar el espacio escénico, la presencia de diálogos narrativos y el acompañamiento musical de algunas divisiones, permite que el lector intuya a lo largo de la obra dos espacios escénicos: por un lado Francia y su revolución, ambas simbolizadas por una guillotina; por otro, Santo Domingo y su insurrección, ambas simbolizadas por canciones del folclor haitiano.

Del mismo modo que el espacio dramático, gran parte del tiempo es representado de manera latente y ausente; es decir, a través de elipsis y partes ocultas del tiempo de la acción, también por fuera de este mismo. Aunque la distancia temporal⁴⁴ pueda concebirse como retrospectiva, dado que la compatibilidad de los vestuarios y el estilo musical le sugieren al espectador encontrarse con un drama histórico⁴⁵, la ausencia de un tiempo específico facilita las transiciones espaciales múltiples y en ocasiones repentinas. Ubicada en un periodo histórico que

⁴⁴ De acuerdo a Barrientos, se entiende como la relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula.

⁴⁵ Algunas fotografías que sustentan esta afirmación, aparecerán en el apéndice referidas como figura 7 y 8.

abarca los últimos días de la Revolución francesa y el comienzo de la Revolución haitiana 129 (1791-1804), el orden temporal de *La isla de todos los santos* se presenta de manera cronológica hasta la VI división titulada “Leer y escribir”. Es el paralelo entre la formación que Napoleón recibe en la academia militar y la formación autodidacta de Toussaint como chofer del duque de Breda, el mecanismo que interrumpe la cronología. Pasado este corte, la obra retoma en la VII división el periodo histórico que oscila entre 1791-1804.

En sintonía con la presencia de espacios dramáticos múltiples y simultáneos, el tiempo dramático de *La isla de todos los santos* comprendido como la unión entre el tiempo diegético y el tiempo escénico, se construye a través de numerosos nexos temporales que rompen con la continuidad temporal de la obra. Dado que realizar un esquema temporal sería un proceder excesivo si se tiene en cuenta la extensión de la obra y las numerosas transiciones espaciales, es posible afirmar que el resumen temporal es el nexo más empleado a lo largo de la obra. Los diferentes mecanismos escénicos empleados para recorrer un tramo del tiempo diegético sin interrumpir la escenificación, son una habilidad que el TEC ha perfeccionado con el tiempo. Detenerse en la elaboración espacio-temporal de la obra, permite evidenciar con mayor atención la incidencia del uso excesivo de diálogos narrativos sobre la puesta en escena.

Las características dramáticas y espacio-temporales expuestas a lo largo de este capítulo, repercuten a su vez en el tratamiento dramático que reciben los personajes de *La isla de todos los santos*. Conscientes de la multiplicidad de situaciones que conforman el texto dramático, los dramaturgos optan por introducir más de treinta personajes episódicos a lo largo de 73 páginas. Esta decisión, también empleada en *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*, condiciona de manera significativa la caracterización de dichos personajes, los cuales son creados desde un grado de caracterización unidimensional dado que la extensión de la obra y el propósito

programático de la misma, impide la construcción de caracteres complejos o variables. No obstante, aunque esta cantidad de personajes parezca excesiva, el carácter altamente sistemático de los personajes, permite dividirlos en dos grupos ideológicos: por un lado, los que apoyan la Revolución francesa y por ende están de acuerdo con la esclavitud; por otro, los que apoyan la insurrección de los esclavos haitianos y por ende están en contra de las consignas lideradas por Napoleón. En ese primer grupo se encuentran: Sombra Aristócrata, Letizia, Paulina, Josefina, Condesa 1, Condesa 2, Monja, Duque, Frerón, Dugommier, Marqués, Dama Lucrecia, Tío, Colono 1, Colono 2, Caballero 1, Caballero 2, Leclerc y Soldado. A su vez, el segundo grupo se encuentra conformado por: Toussaint, Sombra Esclava, Makandal, Barón Samedí, Guedés, Leorgina, Haitiano 1, Haitiano 2, Haitiano 3, Haitiano 4, Esclavo 1, Esclavo 2, Esclavo 3, Esclavo 4 y Esclavo 5. Por último y distantes de cualquier postura ideológica, se encuentran el Enviado 1, Enviado 2, Guardia 1, Guardia 2, Padre Pierre y La fiebre amarilla. De estos cuarenta personajes mencionados, los ocho que superan la condición de personaje episódico, parecen ser: Toussaint, Napoleón, Paulina, Letizia, Makandal, Barón Samedí y Padre Pierre.

Acorde con la dramaturgia empleada en obras anteriores, la unidimensionalidad es el grado de representación escogido para la caracterización de los personajes presentes en *La isla de todos los santos*. A excepción de Paulina, quien expone a través de soliloquios cierta emocionalidad desdibujada, los demás personajes descuellan por su funcionalidad diegética: lejanos de cualquier drama introspectivo, su presencia se justifica por medio de sus cualidades narrativas; por ende, detenerse en sus contradicciones o angustias, parece ser una vía innecesaria. Esta característica, contrastada con la interpretación no-naturalista de los actores, adquiere otra lectura: atenuada por la interpretación medianamente fársica de los actores, quienes movilizan su cuerpo a través de exagerados movimientos, la unidimensionalidad se convierte en el soporte

idóneo para la construcción de una estética no convencional; de allí que, bajo una lógica de 131 complementariedad, el vacío dramático provocado por este grado de representación, se colme a través de interpretaciones vistosas que generan un distanciamiento en el espectador. Solo algunos personajes como Napoleón, Letizia, Paulina y Toussaint, quienes curiosamente poseen roles centrales en la obra, son interpretados con cierta sobriedad inusual. Además de este contraste actoral, es posible evidenciar otro contraste de índole ideológico: mientras los personajes que pertenecen al grupo liderado por Napoleón, son presentados diegética y escénicamente como seres ridículos, cizañosos y cobardes; los personajes que pertenecen al grupo liderado por Toussaint, son presentados en ambos niveles como seres fuertes, fraternales y sobre todo sensibles a los mensajes de los Loa. Esta caracterización un poco maniquea, degrada a los personajes de procedencia europea y a su vez enaltece a la comunidad de haitianos, quienes son considerado por ambos dramaturgos como los verdaderos revolucionarios.

En vista de que el número de personajes se excede en cantidad y considerando que la gran mayoría no ejerce un rol significativo a nivel dramático, me detendré en Toussaint, Napoleón, Paulina, Letizia, Makandal, Barón Samedi y Padre Pierre, a quienes he dividido en tres grupos: los personajes protagónicos, los femeninos y los ayudantes. En este primero, se encuentran Napoleón y Toussaint, personajes que —pese a la ausencia de una acción dramática evidente— emergen como los líderes de dos fuerzas que se oponen progresivamente: la ambición por recuperar la economía francesa a través de la esclavización de la población negra que habita Santo Domingo, versus las ansias de libertad por parte de esta misma; ambas son las que gestan el conflicto movilizador. Al igual que la relación Smith-Jones ya expuesta en *Historia de una bala de plata*, Napoleón y Toussaint se construyen de acuerdo una relación de contrarios, en la

cual uno de los personajes encarna cualidades admirables y el otro promulga un discurso ideológicamente despreciable para cualquier lector del siglo XXI. 132

Aunque las primeras seis divisiones se centran en la biografía de Napoleón y en su casi inigualable habilidad para ascender socialmente, la VII división abre paso a un mecanismo de caracterización bastante eficiente: por medio de un paralelo entre las oportunidades de formación que tuvo Napoleón y las limitaciones sociales padecidas por Toussaint, los dramaturgos exponen de manera directa su interés por comparar dichas figuras. Mientras el discurso pro-esclavitud liderado por Napoleón en el marco de la Revolución francesa, refleja un comportamiento oportunista, falso y manipulador, el discurso libertario de Toussaint muy acorde con los ideales de la Revolución, expone un comportamiento íntegro, genuino y verdaderamente revolucionario. No obstante, aunque las diferencias son notorias, ambos personajes poseen características semejantes: son inteligentes, ambiciosos, creyentes fervorosos de Francia y fieles a sus propósitos. Esta exaltación de las mismas cualidades, además de la maniquea comparación ya mencionada, solo fortalece el propósito programático de la relación: erigir a Toussaint, hombre poseedor de múltiples dificultades dada su condición étnica y por supuesto en contraposición con la historia oficial, como el verdadero líder revolucionario de Francia y Haití.

En contravía con el destacable raciocinio de Napoleón y Toussaint, para quienes no existe una creencia mayor que la de sus ideales e intereses políticos, Letizia y Paulina representan todo lo sugerido como anecdótico: la vida en familia, los dramas amorosos, la sexualidad, la resignación y las frustraciones. Caracterizadas a partir de una misma forma del diálogo, su propósito dramático parece diferir: mientras los diálogos en soliloquio de Letizia tienen como objetivo ofrecerle al lector-espectador información sobre el contexto histórico, la biografía de Napoleón y las virtudes innatas del mismo, los soliloquios de Paulina inquietan por su abundante

contenido introspectivo. A diferencia del resto, sus diálogos son los únicos que revelan un 133
temor ante el repentino ascenso social, un desprecio por las imposiciones sociales de su madre y
una displicencia frente al conservadurismo sexual de la época. Lo inquietante de este personaje,
poseedora de una actitud inusual para una mujer del siglo XVIII y por ende atractiva
dramáticamente, se encuentra en su poca incidencia dramática dado que, aunque se exhiba como
el puente para el ascenso económico de Napoleón y se relacione de manera superficial con
algunos esclavos, su participación no interfiere o modifica el desarrollo dramático de la obra.
Contrario a mi afirmación, la información ofrecida por el ex-actor Serafín Arzamendia, propone
un panorama diferente:

El TEC termina de montar y de estrenar en el Festival Iberoamericano de Teatro del 96 el
Guinnaru y en ese mismo año Jacqueline viaja a Francia, a vivir allá. Estando allá
investiga sobre la vida de Paulina Bonaparte, porque ella quería montar al principio una
obra sobre Paulina. Entonces ella regresó tres años después con todos los documentos
para el montaje y le planteó al grupo la idea y a Enrique para que hiciera la dramaturgia.
Todo el grupo aceptó el montaje de esa obra (Comunicación personal, 1 de marzo del
2019).

Aunque sea imposible acceder a alguna bitácora de trabajo donde se evidencie el proceso de
transformación de la obra, esta información sustenta la peculiaridad discursiva de Paulina quien,
a diferencia del objetivo inicial, adquiere un rol anecdótico. Dado que los soliloquios componen
gran parte de sus diálogos, a nivel escénico el personaje interpretado por Jimena Acosta, se
desenvuelve durante sus conversaciones con una entonación dulce y a su vez turbia; de allí que
por momentos sea percibida como un personaje humanizado y en otros como uno degradado.

que he denominado ayudantes dada la relación que establecen con Toussaint. Los dos primeros encarnan la Revolución haitiana en su máxima expresión: por un lado Makandal, quien es conocido histórica y ficcionalmente como un esclavo cimarrón que lideró varias rebeliones; por otro el Barón Samedi, reconocido en la religión vudú como el loa de la muerte. Al igual que *El reino de este mundo*, los dramaturgos pretenden otorgarle a Makandal un rol determinante en el desenlace de la revolución; sin embargo, a diferencia de ésta, el personaje permanece con el propósito de preparar a Toussaint para la revolución en compañía del Barón Samedi. Aunque en el texto dramático sus intervenciones sean pasajeras, la representación le otorga fuerza escénica a ambos personajes a través del folclor haitiano que acompaña su estadía y por medio de la duplicación del Barón Samedi, quien es interpretado por dos actores⁴⁶. Por último, el Padre Pierre es introducido con cierta ambigüedad: es un fiel creyente de la patria Francesa pero a su vez instruye a Toussaint en la lectura y escritura, induciéndolo a su vez a la lectura de textos revolucionarios. En la representación, el aura comprensiva y generosa del personaje diegético, se torna hostil y autoritaria, lo cual parece confirmar su ambigüedad.

Como se ha reiterado a lo largo del análisis, la presencia exacerbada de diálogos narrativos/diegéticos que provocan la ausencia de una acción dramática evidente y al mismo tiempo condiciona la caracterización de los personajes, es quizá el rasgo más determinante de la dramaturgia construida en *La isla de todos los santos*. No obstante, aunque la narración goce de una posición privilegiada, la elaboración escenográfica es otro elemento notorio: el ciclorama blanco adornado con múltiples figuras simétricas, la guillotina perfectamente construida, los

⁴⁶La fotografía que confirma esta afirmación, aparecerá en el apéndice referida como figura 9.

vestuarios elaborados con pulcritud y la limpieza sonora de las composiciones creadas por 135 Pierre Ragaud y Juan Carlos Maya, son una muestra de ello⁴⁷. Tal vez la inigualable producción de esta obra, que a diferencia del resto contó con \$250'000.000 para su elaboración, sea la razón por la cual algunas debilidades del texto dramático pasan desapercibidas. De nuevo, el dinamismo corporal de los actores y la perfecta elaboración de la escenografía, logran persuadir al espectador quien, además de escuchar numerosas narraciones, cree estar presenciando una representación en su totalidad. *La isla de todos los santos*, a diferencia de *Ópera bufa* e *Historia de una bala de plata*, logra la unión necesaria para este tipo de dramaturgia: comunicar con claridad el mensaje programático y entretener al espectador en medio de un recurso no propiamente teatral.

⁴⁷ Se evidencia en las fotografías que aparecerán referidas en el apéndice como figura 10, 11 y 12.

Determinar la verosimilitud del título Trilogía del Caribe otorgado por el actual TEC, parecer ser un intento inútil. Las versiones ofrecidas por los actores de la década de los ochenta y los actores del año dos mil, difieren en su opinión: mientras los primeros, más cercanos a la gestación creativa del proyecto, desconocen la participación de *La isla de todos los santos* en el plan programático; los segundos afirman reconocerla como la tercera pieza, aunque no posean argumento alguno para justificar su presencia. No muy convencido de la coherencia cronológica y temática de la última obra, Uribe comenta que el plan programático consistía en representar de manera progresiva y cronológica, el triunfo del socialismo: primero, *Historia de una bala de plata* tocaría los orígenes del colonialismo, donde los habitantes intenta luchar por convertirse en una república independiente; segundo, *Ópera bufa* abordaría la introducción de los EE.UU a través de las repúblicas bananeras, modelos productivos que generan la aparición de guerrillas en contravía del sistema imperialista; por último, una obra que tuviera relación con *Cantaliso*, exaltaría el triunfo de la revolución cubana que representó el triunfo de los intereses populares y socialistas. De acuerdo a esta explicación bastante coherente del proyecto, la temática desarrollada en *La isla de todos los santos* como también su ubicación histórica, no coincide con el planteamiento inicial; no obstante, aunque la obra no se desenvuelva en Cuba y por ende no se relacione ideológicamente con el socialismo, sí involucra al primer movimiento revolucionario de afro américa: la Revolución haitiana.

Aunque es evidente que el planteamiento de Uribe deja en evidencia un propósito programático muy bien trazado, esta última obra tiene al igual que las anteriores el objetivo de exaltar el movimiento revolucionario, lo cual podría funcionar como un común denominador. Quizá, con la intención de evitar malentendidos en medio de una formulación improbable, el

nombre que recibe el conjunto deba restringirse a *Historia de una bala de plata* y *Ópera bufa*; o ampliarse a un nombre conceptualmente más amplio como lo es Dramaturgia del Caribe. 137

Apartados de esta discusión, los análisis han demostrado cierta compatibilidad dramática: todos presentan un exceso de diálogos narrativos, una estructura dramática abierta, una dificultad en la elaboración de la acción dramática —ya sea porque se excede o carece de ella—, y una predilección por los personajes unidimensionales que a su vez se desenvuelven de manera farsesca. Esta dramaturgia, gestada en el marco del Nuevo Teatro Colombiano, trae consigo un propósito político-artístico evidente: cuestionar la tendencia tradicional-comercial del teatro proveniente de Europa, poseedor de “una moralidad simplista, de emociones desatadas, de contrastes bruscos e inesperados” (Tomado de Baycroft, 1978, p. 6-7), características que para Buenaventura representaron un alimento cultural poco deseable. Estas “cualidades tóxicas” (p. 7), unidas a las tensiones existentes entre el concepto social del arte y la práctica artística, provocan que el medio teatral del momento considere la deconstrucción de la práctica, teoría y escritura teatral. La reticencia de Buenaventura a sentirse por fuera de un sistema con el cual tenía serias divergencias, lo lleva a adoptar las consignas “un nuevo teatro para un nuevo público y una teoría para un nuevo teatro” (p.35). Ambos aspectos, cimentados bajo el MCC, orientan su dramaturgia hacia el propósito de construir una relación ideológica significativa con el público obrero, el cual cumple el rol de recibir una reinterpretación crítica de la realidad.

El radical compromiso ideológico del TEC con las consignas ya señaladas, aunque destacables por el planteamiento estético que origina, trae consigo un problema: la dramaturgia, centrada en satisfacer los intereses ideológicos del grupo, se limita a la construcción del objetivo programático y deja de lado otras posibilidades dramáticas quizá más interesantes a nivel artístico. Uno de los efectos discutibles de esta dramaturgia, inseparables de su efecto

programático ya mencionado, se presencia en el deliberado abandono del texto dramático. La 138 estrecha relación que el NTC percibe entre la tradición teatral de occidente y las formas destinadas para la construcción del texto, provoca una reacción metodológica radical donde la puesta en escena adquiere un estado de autarquía. Esta decisión, además de otorgarle preponderancia a la puesta en escena e invalidar las formas del texto dramático, expone este último como un soporte sin trascendencia; de allí que no logre comunicar por sí solo lo deseado y requiera de cierta información previa —esta tesis es testigo del material archivístico empleado, como también de las entrevistas realizadas en pro de ello—. No sorprende entonces que un lector distanciado generacionalmente, realice todo lo contrario: alejarse de una dramaturgia difícil, tediosa y aburrida. Quizá esta sea la razón por la cual el trabajo dramático de Buenaventura, a excepción de *Los papeles del infierno*, no sea muy popular entre los jóvenes lectores.

Del esfuerzo por entender la dramaturgia de *Historia de una bala de plata*, *Ópera bufa* y *La isla de todos los santos*, obras que consideré inicialmente densas, difíciles y poco interesantes, nace una apreciación menos prejuiciosa y negativa de las mismas. La curiosidad teórica y el coraje para confrontar la hegemonía teatral del momento e instaurar un estilo dramático propiamente latinoamericano, son admirables. A su vez, la pulcritud en la elaboración de los trajes, la destreza pictórica de las máscaras, la coherencia estética de la escenografía y las cuidadosas composiciones musicales de las obras estudiadas, son una muestra de las cualidades escénicas del TEC. Es lamentable admitir que gran parte de las virtudes de este teatro, provienen de elementos perecederos no sugeribles en los textos dramáticos.

Por último, de la lectura minuciosa de esta tríada, surge una última idea: apreciar el conjunto como una serie que revela tres etapas significativas en la trayectoria creativa del TEC. La primera, presente en *Historia de una bala de plata*, cuando el primer elenco permanecía en el

TEC y el MCC era trabajado de manera rigurosa; la segunda, gestada a través de *Ópera bufa*,¹³⁹ cuando el mismo elenco cuestionó el MCC y replanteó su propia estética teatral; y la tercera, evidenciable en *La isla de todos los santos*, cuando el elenco inicial del TEC se diluyó y el nuevo grupo, liderado notoriamente por Jacqueline Vidal y no por Buenaventura⁴⁸, decidió retomar el estudio riguroso del MCC. Este proceso, visto desde el concepto de perímetro desarrollado por Kartun, evidencia cómo la primera ruta poseedora de un perímetro creativo muy establecido, es ampliada a través de la influencia que otros referentes teatrales brindan. Posteriormente, como se aprecia en el testimonio de Arzamendia, la ampliación de este perímetro es reducida con el propósito de retomar la ruta primera. A pesar de que los móviles de este retorno sean desconocidos, los análisis dramatúrgicos en torno a esta supuesta Trilogía, podrían ofrecer una respuesta: la siempre radical filiación del TEC con su perspectiva política-artística. Aun cuando no sea factible precisar una coherencia conceptual semejante al proyecto programático inicial, la pugna entre el compromiso ideológico y la autonomía del arte, se evidencia en las tres obras expuestas: la primera, que fracasa en su intento por comunicar efectivamente su mensaje y en la cual se advierte el rechazo a una opción dramatúrgica incompatible con el MCC; la segunda, donde la búsqueda creativa del grupo parece ser incompatible con el compromiso político; la tercera, apreciable como un producto que posee la claridad de cual carecía la primera y las cualidades escénicas de la segunda. Es decir, esta tríada podría apreciarse como la ruta hacia el perfeccionamiento de esta dramaturgia donde predomina la claridad ideológica y la búsqueda de una presencia escénica destacable. No obstante, una pregunta siempre permanecerá: ¿cuál podría haber sido el resultado de estas obras si hubieran prescindido de dicha pretensión programática?

⁴⁸ Información obtenida de la entrevista realizada al ex-actor Serafín Arzamendia el primero de marzo.

Algo es seguro: serían más asequibles, amenas e interesantes para un lector distanciado generacionalmente.

Baycroft, B. (1986). Brecht in Colombia: the rise of the New Theatre. Stanford: tesis Stanford University, Department of spanish and portuguese.

Buenaventura, E. (1997). Teatro inédito. Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Bogotá: Magistra Editores.

Buenaventura, E. (1997). Teatro: Enrique Buenaventura. Bogotá: Editorial Stella.

Buenaventura, E. (1992). Máscaras y ficciones. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Buenaventura, E. (2015). La isla de todos los santos. Cali: Fundación Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura.

Buenaventura, E. (2013). Historia de una bala de plata. (2ª edición). Cali: Fundación Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura.

Buenaventura, E. (1996). Notas sobre dramaturgia. Cali: Editorial artesanal (TEC)

Buenaventura, E; Vidal, J. (2005). Esquema general: método de trabajo colectivo el Teatro Experimental de Cali. Maracaibo: colección Yamana.

Buenaventura, Enrique. (1982) Ópera bufa. Cali: Libreto obtenido del archivo personal de Aída Fernández.

Buenaventura, E. (1961) La tragedia del Rey Cristophe. Cali: Libreto obtenido del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura.

Buenaventura, E. (1978). Historia de una bala de plata. *Poligramas*, 171-188.

C.L.R, J. (2004). Los jacobinos negros: Toussaint L´overture y la revolución de Haití. Madrid: Turner.

Chapón, N. (1985). Ópera bufa: un montaje, una dramaturgia. Cali: tesis Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.

Doménici, M. (compilador). (2018). El teatro de Creación Colectiva y la utopía insurreccional. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

García, J. L. (2015). Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método. La Habana: Ediciones Alarco.

García, J. L. (2005, marzo-abril). Teatro y narratividad. *Arbor*, 177, páginas.

Kartun, M. [Directores AV]. (2018, septiembre 05). Clásicos modernos: Apuntes de Dramaturgia Creativa [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dzmYGyjpF4>

Kuhnheim, J. (1996). Set in Haiti: The Construction of Race in Historia de una bala de plata. *Latin america Theatre review: Spring*, 95-109. Recuperado de: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1118/1093>

L'Ouverture, T.; Brotons, A. (traductor). (2013). La revolución haitiana. Madrid: Akal.

Lehmann, H.T. (2013). Teatro posdramático. Murcia: CENDEAC.

Mejía, M. (2016). Forma y sentido en algunos textos teatrales de Enrique Buenaventura. Valencia: tesis de la Universidad de Valencia, Departamento de Filología Española. Recuperado de: www.museartes.net/tesis

Naugrette, C. (2004). Estética del teatro. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Reyes C. y Watson E. (1978). Materiales para una historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Rizk, B. (2008). Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura. Buenos Aires: Atuel.

Steiner, G. (1961). La muerte de la tragedia. Barcelona: Azul editorial.

Szondi, P. (2011). Teoría del drama moderno:(1980-1950). Madrid: Clásicos Dykinson.

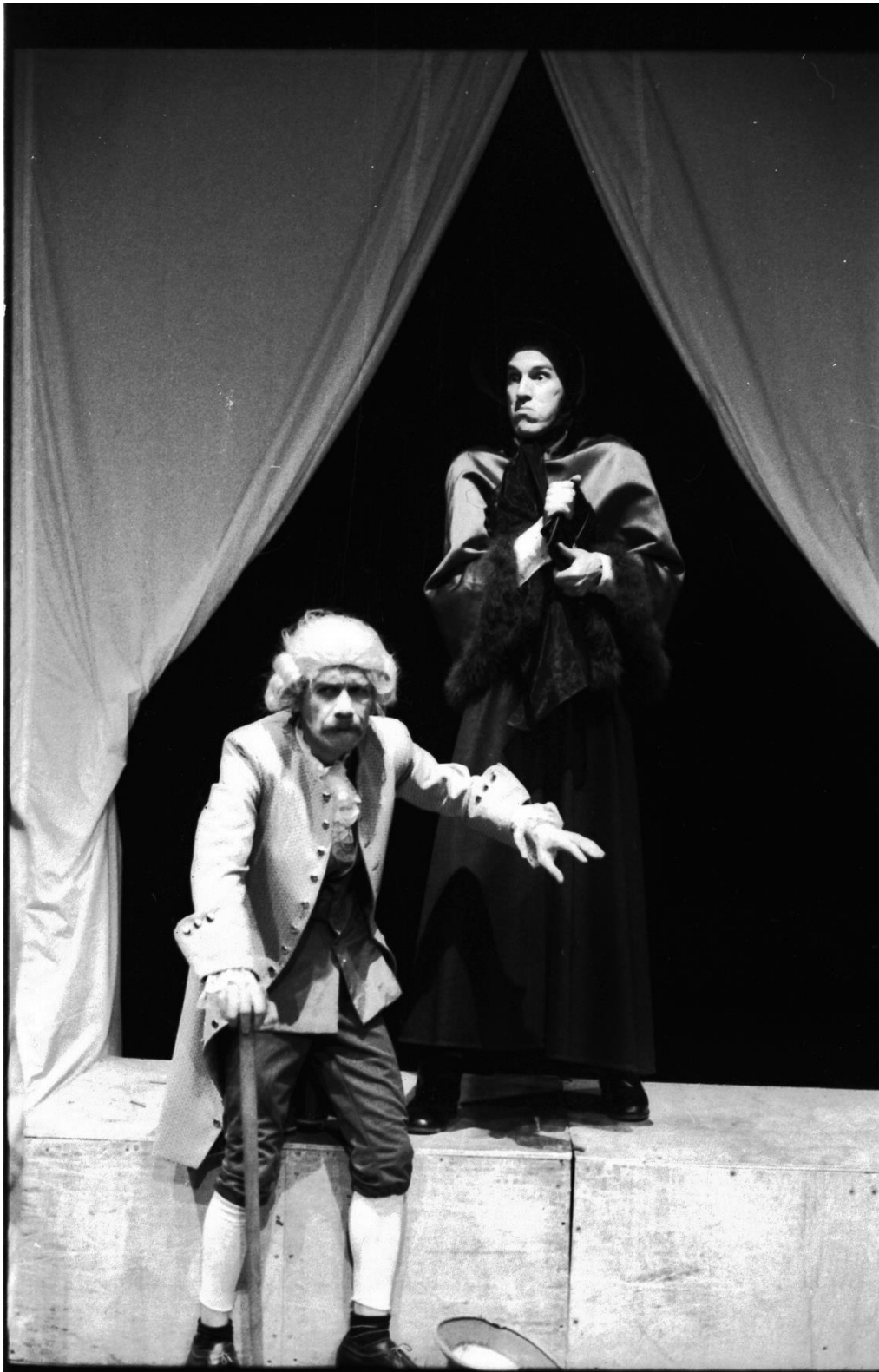


Figura 1. Escena no identificada de *Historia de una bala de plata*. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1979. Recuperada del CITEB.



Figura 2. La coronación de Jones/ cuadro #6. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1979. Recuperada del CITEB.



Figura 3. La muerte operática, un soldado, el obispo y la estructura desarmable. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1982. Recuperada del archivo personal de Gabriel Uribe.



Figura 4. Los ministros cargan sobre sus hombros a Chiquita Banana mientras la Muerte Operática los observa. Al fondo se perciben dos muros de madera con consignas revolucionarias. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1982. Recuperada del archivo personal de Gabriel Uribe.



Figura 5. La Muerte Operática interpretada por Nelly Delgado y Muerte Criolla interpretada por Nicolás Buenaventura. Al fondo se percibe un muro de madera de color negro. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1982. Recuperada del archivo personal de Gabriel Uribe.



Figura 6. Los ministros descuartizan al Magistrado. Fotografía tomada por Jorge Lara en 1982. Recuperada del archivo personal de Gabriel Uribe.



Figura 7. La condensa, el Duque y Paulina. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. Recuperada del CITEB.



Figura 8. Napoleón, Letizia, Leorgina, Makandal y demás personajes, reunidos para el cierre de la obra. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. En esta se aprecian los tejidos de los escudos, los trajes de los franceses y haitianos. Recuperada del CITEB.



Figura 9. El Barón Samedi sostiene a Makandal. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. En esta se aprecia al personaje del Barón Samedi siendo interpretado por dos actores. Recuperada del CITEB.



Figura 10. Paulina en compañía de un grupo de mujeres. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. En esta es posible apreciar una parte del ciclorama, compuesto por figuras simétricas con texturas semejantes a la del agua de mar. Recuperada del CITEB.



Figura 11. Paulina y el general Leclerc. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. En el fondo un poco oscurecido y borroso, se puede apreciar la guillotina. Recuperada del CITEB.



Figura 12. Leorgina en compañía de algunas haitianas. Fotografía tomada en el 2000; no se conoce el nombre del fotógrafo. Se puede apreciar la belleza de los símbolos vudú, los cuales han sido bordados sobre los tres escudos que las mujeres sostienen. Recuperada del CITEB.

Estudiante de Licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle e integrante del Grupo de investigación teatral Quinto Acto adscrito al Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad. Perteneció durante tres años al grupo teatral de base Teatraje del Teatro Esquina Latina y participó durante dos años en los talleres de formación dirigidos a los líderes de los grupos teatrales. Entre los años 2014 y 2016, participó de los talleres de formación de Máscara y Dramaturgia ofrecidos por el Teatro Experimental de Cali; a su vez, actuó en *Lunar en la frente*, *Guinnaru*, *Tierradentro*, *Ntotoatsana* y *Crónica*. Estuvo vinculada al periódico La palabra de la Universidad del Valle en calidad de reportera entre los años 2013 y 2017, en el cual publicó crónicas, perfiles, reseñas y críticas teatrales. Además, trabajó como redactora en el Centro Virtual Jorge Isaacs y escribió reseñas para el Programa editorial de la Universidad del Valle.