

Tirano Banderas, Versión teatral de Buenaventura

ALBERTO CASTILLA

Tal vez una de las cualidades más destacables del autor colombiano Enrique Buenaventura consiste en convertir en materia dramática, con un sello de originalidad, otros temas y textos literarios de carácter no teatral. Como es sabido, ya en la elaboración de una de sus primeras y más celebradas obras, *En la diestra de Dios padre*, Buenaventura se había inspirado en un cuento, también colombiano y con el mismo título, original de Tomás Carrasquilla. En este legítimo proceso de creación artística o, si se prefiere, de reivindicación para el teatro de un texto no dramático, uno de los trabajos más interesantes y menos divulgados de Buenaventura es el de su versión de *Tirano Banderas*.¹

Desde que apareció la novela de Valle-Inclán, en 1926, otras varias habían continuado el tema del dictador latinoamericano, destacándose *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, *Muertes de perro*, de Francisco Ayala y, recientemente, *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, entre las más características y vigorosas. Llegado el momento de incorporar tan importante asunto a la escena latinoamericana, que lo hiciera uno de sus más genuinos y calificados dramaturgos y que para ello se basara en ese gran "esperpento de la Hispanidad," como ha sido denominada la novela de Valle, suponía, sin duda, una combinación sumamente sugestiva que ha producido, como resultado, un drama de excelente ejecución artística y de serio empeño político y social.

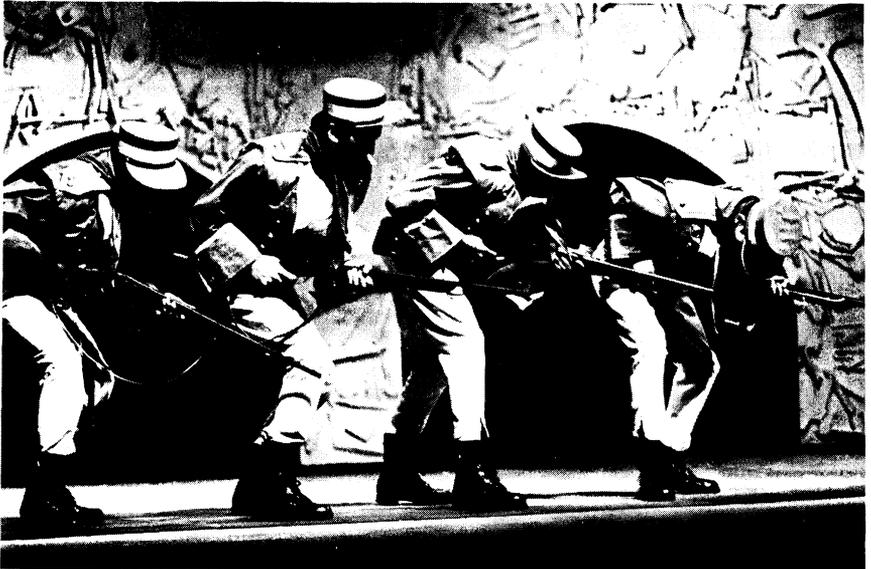
El estreno mundial de *Tirano Banderas*, presentada por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia, tuvo lugar en Manizales, como acto inaugural del I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, el 28 de septiembre de 1968. Días después, el mismo montaje se presentó en México, dentro del programa cultural de la XIX Olimpiada y del Festival Internacional de las Artes. Y, posteriormente, fue llevado a la escena del Teatro Colón, de Bogotá.²

En su versión, Buenaventura vio con claridad lo que hay de formidable esperpento en la novela, la plenitud satírica, los contrastes violentos, la trágica visión caricaturesca, otorgando entidad teatral a tres aspectos sobresalientes

del texto de Valle: el tratamiento espacio-temporal, la tragedia del indio y la situación colonial de América Latina.

En su conjunto, la obra teatral pone de relieve el contenido social de la novela, aludiéndose directamente a la situación económica, política y militar de un indeterminado país latinoamericano donde la arbitrariedad, la represión y la violencia se hallan institucionalizadas y donde el pueblo se debate en una situación cotidiana de miseria y terror. Entre los asuntos que la novela acoge, Buena-ventura ha subrayado la situación colonial: "El colonialismo nos marcó para siempre, la independencia nos dejó el colonialismo adentro. Los criollos ricos pasaron a reemplazar a los españoles y la estructura colonial quedó más o menos intacta."³ La persistencia del sistema colonial aparece configurada por el poder de la clase militar, es decir, por generalito Banderas y, junto a él, el mayor Abilio del Valle y su compadre el coronel Domiciano de la Gándara; por el poder económico, representado por don Celestino Galindo, gachupín enemigo de los indios, y por el embajador de España, portavoz de los poderosos intereses de la colonia española; y por los seudointelectuales genuflexos del régimen, como el propietario de *El Criterio Español*, en cuyo diario impone la más rigurosa distorsión y censura de noticias, o el licenciado Veguillas, antecedente inmediato de la futura tecnocracia. Frente a ellos, en la oposición, terriblemente reprimida en su base indígena y benignamente combatida en sus alturas, se precisan personajes como don Roque Cepeda, idealista y socialista utópico, Filomeno Cuevas, criollo rancharo y capataz de peones armados y el doctor Polaco, espía y teorizante de la sugestión biomagnética en quien, tras el velo de su poder nigromántico, se adivina la cercana institucionalización, entre la clase dominante, de la democracia capitalista de origen extranjero.

En su versión teatral, *Tirano Banderas* es enriquecida con una nueva dimen-



Una escena de la versión teatral de *Tirano Banderas*

sión amerindia, situándose como personaje central el pueblo humillado y explotado por el régimen del generalito. Por un lado, la obra indaga en la contradicción fundamental de Santos Banderas, reverso del rostro de la rebeldía indígena que, como Buenaventura ha señalado "no podía estallar como tal, no había condiciones y entonces se encarna en Tirano Banderas y se vuelve contra el pueblo, contra sí misma."⁴ De este modo, se expone con cruda sinceridad el ejemplo del indio encumbrado en la escala social, apoyado en una galería de personajes esperpénticos, militares, terratenientes criollos, periodistas corrompidos, negociantes y traficantes extranjeros, unidos en sus intereses contra los de la población indígena. Y en reveladora oposición al generalito se otorga en la versión teatral singular relevancia a la figura conmovedora y trágica de otro indio, Zacarías el Cruzado, llevando en su costal los restos del hijo, destrozado por los cerdos. El pobre alfarero recorre la escena, con su dolor al hombro, en busca de justicia y en lucha desigual y paradójica con otro de su raza. Y cuando al fin, con la caída del dictador, parece estar a punto de alcanzar su propósito (vengarse del mayor del Valle, que en la obra teatral aparece como principal responsable de su desgracia), por orden del nuevo gobierno, Zacarías es encarcelado.

La estructura narrativa de *Tirano Banderas*, dispuesta por una rápida sucesión y acumulación de fragmentos, presentaba serias dificultades para su conversión en diálogo y en situaciones dramáticas que Buenaventura supo resolver con dominio de la técnica teatral y con capacidad de síntesis. La velada política en el circo Harris, por ejemplo, que ocupa casi toda la segunda parte de la novela (acto de las Juventudes Democráticas con discurso de don Roque Cepeda, circo Harris entre ramajes y focos voltaicos, Casino Español, fondo de parque y avenidas, marejada alborotadora y tumultuaria de gentío en las calles, grupos de gachupines con garrotes, de gendarmes repartiendo sablazos, de tropas de a caballo acuchillando a la plebe, y que concluye con la ya clásica visión cubista con rotura en ángulo de la pista del circo Harris), es resuelta por Buenaventura en una sola escena, correspondiente al cuadro VII: Cinco personajes (don Celestino, Fray Mocho, don Nicolás y el Dr. Polaco), asomados al balcón del Casino Español—endomingado en rojo y gualda—, mientras el vate Larrañaga (que desempeña el desairado papel del *corre-ve-y-dile*), va pormenorizando el discurso de Cepeda en el circo al director del periódico. La escena, en la boca del escenario, frente al público, produce un efecto de *distanciación* de gran eficacia, con fondo sonoro de "Vivas," "Muera," gritos, rechiflas, música militar, disparos, pasacalles, que ilustran y comentan críticamente el diálogo de los personajes.

La comparación de fragmentos de la novela con los textos correspondientes en el drama permite analizar la técnica aplicada por Buenaventura para la conversión de la novela en pieza dramática. En el prólogo de la novela (esteros de Ticomaipú), Zacarías el Cruzado, portando en un bolsón los restos de su hijo, recibe órdenes del ranchero rebelde Filomeno Cuevas. En la escena correspondiente del drama (cuadro I), se elimina o se sustituye un léxico de difícil comprensión (aun más para un público al que sólo se le permite escucharlo una vez) por vocablos más comprensibles, se simplifican conceptos, se agiliza la forma del diálogo y se incorpora un personaje, el coronel de la Gándara, para explicar sumariamente la muerte del hijo (lo que en la novela ocupa toda la cuarta parte):

Novela

—Mi jefecito, en este alforjón que cargo en el arzón van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! No más cargando estos restos, gané en los albures para feriar guaco, y tiré a un gachupín la mangana y escapé de la balacera de los gendarmes. Esta noche saldré bien en todos los empeños.

—Cruzado, toma la gente que precisés y realiza ese lindo programa. Nos vemos. Dame la mano. Y pasada esta noche sepulta esos restos. En la guerra el ánimo y la inventiva son los mejores amuletos. Dame la mano.⁵

Versión teatral

El Cruzado.—Mi patroncito, en este alforjón van los restos de mi chamaco. Mire no más.

Filomeno.—Aleja eso de mí, huele a carnicería.

El Cruzado.—Carnicería fué. Me lo han devorado los puercos de la ciénaga.

Coronel.—Fué por esconderme a mí. Por su fidelidad. Si hay un indio fiel, Filomeno, es Zacarías el Cruzado.

Filomeno.—Cruzado, toma la gente que precisés y realiza ese lindo programa. Nos vemos. Dame la mano.

El Cruzado.—Sí, patroncito.

Filomeno.—Y pasada esta noche sepulta esos restos. En la guerra el ánimo y la inventiva son los mejores amuletos.

El Cruzado.—Así será, patroncito.⁶

La transcripción de la soberbia estructura temporal de la novela en tiempo dramático era un reto que el autor colombiano no podía soslayar: "El tiempo para los latinoamericanos es distinto del tiempo para los europeos. En un breve periodo de menos de 200 años hemos construído todas las formas de sociedad que Europa elaboró en varios siglos. De las sociedades primitivas y de las imperiales indígenas al socialismo cubano es una carrera veloz. Semejante condensación dramática del tiempo es una característica específica. Este 'cortometraje' de procesos históricos es un explosivo material de arte no explotado aún en todas sus posibilidades. En mi *Tirano Banderas* se junta todo eso."⁷ La novela transcurre en un breve periodo de tiempo: Dos días con sus noches, en los que la ciudad de Santa Fe, siguiendo "la tradición que venía de los virreyes españoles" celebra las fiestas otoñales de Difuntos y Todos los Santos. Buena Ventura adopta este mismo lugar y periodo, e incorpora básicamente los elementos estructurales del texto de Valle: la visión cubista del mundo, la división en fragmentos, la unidad espacial (fusión y síntesis de los distintos lugares de la acción), subversión del orden temporal cronológico y creación de un tiempo circular.⁸ En la versión teatral, las 7 partes, 25 libros y 148 fragmentos de la novela han sido reducidos a 19 cuadros, que se suceden vertiginosa e ininterrumpidamente en porfiado debate con el tiempo "real" y cronológico. Todo parece ocurrir en distintos lugares y uno solo, en distintos momentos y en el mismo. Tiempo histórico, psicológico y escénico se funden, aunque sin confundirse, y el final desemboca en su comienzo cuando tras la muerte de Banderas y la consiguiente algaraz revolucionaria, el pueblo es sometido a una nueva forma, más solapada, de tiranía y opresión. Para la creación de este efecto circular Valle-Inclán anticipa, al comienzo de la novela, con la llegada del coronel de la Gándara (desertor de las milicias de Banderas) a la finca de Filomeno Cuevas, lo que va a ocurrir al final y, de esta forma, prólogo y epílogo se unen dando un sentido circular a la acción. Buena Ventura adopta la misma técnica y aun la intensifica al subvertir el orden de una de las escenas en la prisión de Santa Mónica (la de la llegada a la cárcel del Licenciado Veguillas), incluyéndola también al principio del drama.

Este concepto del tiempo va acompañado de un tratamiento similar del espacio escénico. Para ello, el autor colombiano usa una técnica de fusión o de super-

posición espacial de los distintos lugares de la acción (prisión de Santa Mónica, esteros de Ticomaipú, prostíbulo de la Cucaracha, interior del convento), buscándose, de este modo, la creación de una atmósfera de irrealidad y ensueño sugerida en las acotaciones de las diferentes escenas, como la que da comienzo a la obra:

Hay un decorado fijo: San Martín de los Mostenses, desmantelado convento de donde una lejana revolución expulsó a los frailes y que ahora está convertido en cuartel del presidente don Santos Banderas (Tirano Banderas). Sobre este armatoste de arcos blancos y garitas con vigías, los otros lugares se superponen, ni ocultándolo del todo ni dejándolo ver abiertamente, sino como una "veladura." Como en un sueño, las cosas ocurren en distintos sitios que son, sin embargo, el mismo sitio. Igual cosa ocurre con el tiempo: las cosas ocurren en diferentes tiempos que son, sin embargo, el mismo tiempo.⁹

Para la realización de este concepto espacial, Buenaventura se sirve de varios elementos procedentes de la novela, pero que adoptan en la obra teatral nueva identidad, ajustándose a las exigencias de la estructura dramática. Tal es el caso de "el Crucificado," que juega un papel principal en el drama, y cuyo origen se encuentra en un personaje muy secundario de la novela que, tras ser apresado y trasladado a San Martín de los Mostenses, es castigado por los caporales. Véase, comparativamente, la introducción de ambos personajes:

Novela

Los dos caporales apisonaron echando tierra, y quedó soterrado hasta los estremecidos ijares. El torso desnudo, la greña, las manos con fierros, salían fuera del hoyo colmados de negra expresión dramática. Metía el chivón de la barba en el pecho, con furbo atisbo a los caporales que se desceñían las pencas. Señaló el tambor un compas alterno y dio principio el castigo del chicote, clásico en los cuarteles.

—¡Una! ¡Dos! ¡Tres!

El greñudo, sin un gemido, se arqueaba sobre las manos esposadas, ocultos los hierros en la cavación del pecho. Le saltaban de los costados ramos de sangre, y sujetándose al ritmo del tambor, solfaban los dos caporales.¹⁰

Versión teatral

(Entran cuatro indios soldados llevando a rastras a otro indio. Le arrancan la ropa y lo hacen arrodillar. El mayor del Valle comienza a azotarlo con el rebenque).

Coronel.—¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! (Se detiene, mira al tirano).

Tirano.—Haga un coro batracio que concuerde, licenciadito.

Licenciado.—(Medio cubierto con el capote, imitando una rana) ¡Cuá! ¡Cuá! ¡Cuá!

Coronel.—¡Cuatro! ¡Cinco! ¡Seis! (mismo juego).

Licenciado.—¡Cuá! ¡Cuá! ¡Cuá!

Coronel.—¡Siete! ¡Ocho! ¡Nueve! (mismo juego).

Licenciado.—¡Cuá! ¡Cuá! ¡Cuá!

(Los cuatro indios atan al azotado a una cruz bajo las indicaciones del mayor del Valle. Salen. Por unos instantes queda solo el Crucificado en escena).¹¹

Como puede apreciarse, el planteamiento de la escena en la obra teatral presenta variantes respecto a la novela. En ésta, el prisionero es soterrado hasta la cintura, siguiendo unas "Ordenanzas de Castigos Militares," y es allí castigado. En una línea más grotesca y menos realista, más próxima tal vez al *esperpento* propiamente dicho, Buenaventura decide descartar las fuentes históricas, prefiriendo adoptar las viejas formas de una iconografía cristiana para llenarla de una nueva significación. A partir de ese instante, el Crucificado, única figura permanente en escena, proyectada sobre las arcas del claustro, cumplirá una múltiple función, variando de identidad en los distintos episodios (indio victimizado por las tropas de Banderas, "Cristo" en la Embajada de España, rebelde

ajusticiado en la prisión de Santa Mónica) y siendo un factor de primer orden en la creación de la atmósfera de ensueño y pesadilla que la obra requiere. En la última escena, haciéndose uso de otra imaginería cristiana, la del "descendimiento," gentes del pueblo, al margen de los actos de celebración del nuevo gobierno, "descienden con amoroso empeño de la cruz al indio azotado en una sábana blanca," intensificándose, en su final, la dimensión simbólica de dicho personaje.

Valle-Inclán había situado el juego de pasiones e intrigas de *Tirano Banderas* dentro de un paisaje común a todos los países de América Latina. La obra de Buenaventura respeta ese criterio y acentúa el periodo histórico sugerido en el texto de Valle, es decir, el de la transición en América Latina del colonialismo español al norteamericano, y cuyo precedente se remonta hasta el noventa y ocho, con la guerra hispanoamericana de "liberación" de Cuba.

El estreno de *Tirano Banderas* en México, dentro de la Olimpiada Cultural, en octubre del 68, y sólo unos días después de la masacre de estudiantes en Tlatelolco, proyectaba sobre la escena como una implícita y seria acusación e investía al espectáculo de una tremenda actualidad.¹² Desgraciadamente, la violencia no es privativa de ningún país de América Latina. Y, como sabemos, en la misma Colombia se vivió un trágico periodo de violencia que comenzó con el asesinato de Gaitán el 9 de abril de 1948, y que desangró al país hasta 1957, en sus etapas culminantes. Todo lo cual confiere una entrañable autenticidad a esta versión de Buenaventura. El autor colombiano, tomando como punto de partida la novela de Valle, presenta en su drama un estado de cosas históricamente comprobado que ha demorado hasta nuestros días el avance de un continente. Su infatigable, solitaria andadura por los caminos y veredas del teatro en un ámbito sumamente difícil, hostil no pocas veces; su profunda raigambre, su íntimo e insobornable compromiso con la problemática, con las angustias y esperanzas de América Latina, valoraron y garantizaron esta experiencia, situándola en su precisa dimensión.

Mount Holyoke College

Notas

1. La edición consultada para el presente trabajo, única existente, de tiraje limitado y de circulación privada, es la de la Colección del Teatro-Estudio, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1968.

2. La presentación de *Tirano Banderas* en México D.F. tuvo lugar el 27 de octubre de 1968, fecha de clausura de los Juegos Olímpicos, en el Teatro Independencia y en funciones de tarde y noche. Posteriormente, el 20 de noviembre, y del 2 al 8 de diciembre, la obra fue presentada en el Teatro Colón, de Bogotá. Véase: "*Tirano Banderas*, El teatro en busca del hombre," por Beatriz Zuloaga, en *La Patria*, Manizales (27 de septiembre de 1968); "Estreno de *Tirano Banderas*," por Magaña Esquivel, en *Novedades*, México D.F. (29 de octubre de 1968); y "*Tirano Banderas* en Bogotá esta noche," en *El Tiempo*, Bogotá (20 de noviembre de 1968).

3. "Buenaventura lleva su teatro a la Olimpiada," entrevista por Mario Escobar, en *Occidente*, Cali (29 de septiembre de 1968).

4. *Ibid.*

5. Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (Madrid, 1968), p. 10.

6. Buenaventura, pp. 1-2.

7. Mario Escobar.

8. Sobre la estructura y técnicas narrativas de la novela de Valle-Inclán puede consultarse un excelente estudio de Ricardo Gullón, titulado "Técnicas de *Tirano Banderas*," en *Ramón del Valle Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, edición de Anthony N. Zahareas (New York, 1968), pp. 723-757.

9. Buenaventura, p. 1.

10. Valle-Inclán, p. 16.

11. Buenaventura, pp. 6-7.

12. La significación del espectáculo fue receptada por la prensa en los siguientes términos: "La versión teatral que ha hecho Enrique Buenaventura de la novela *Tirano Banderas* fue uno de los más lúcidos números del programa cultural de la XIX Olimpiada y del Festival Internacional de las Artes" (Magaña Esquivel, en *Novedades*, México D.F., 29 de oct. del 68); "Enrique Buenaventura hizo de la novela una magnífica pieza teatral dividida en 19 cuadros, que relata la historia de un pueblo, tal vez de todos, que en una forma cruelmente ingenua se levanta en una revolución campesina abortada, donde liberales de corte casi místico se confabulan con la alta burguesía y el militarismo despótico, para continuar el mismo camino de corrupción anterior. El trabajo de conjunto de *Tirano Banderas* sitúa al Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia en un teatro comprometido con el pueblo latinoamericano que busca su camino" (Adolfo Mier-Touché, en *Cine-Mundial*, México D.F., 28 de octubre del 68).