

## ¿El teatro riñe con la política en *Por las tierras de Colón*?

### Lady Rojas-Trempe

Guillermo Schmidhuber (México 1943) es un autor dramático prolífico que en las dos últimas décadas produjo veinte piezas teatrales. Entre las más representativas e importantes en su trayectoria literaria figuran: *La catedral humana* (1973-74)<sup>1</sup> que ganó el reconocimiento de la Sociedad de Escritores de México en 1978, *Los herederos de Segismundo* (1980)<sup>2</sup> que le mereció el premio Bellas Artes de Literatura de México, *El día que Monalisa dejó de sonreír* (1985)<sup>3</sup> y *Por las tierras de Colón* (1987)<sup>4</sup>. Esta le valió a Schmidhuber las Letras de Oro de la Universidad de Miami. Las dos últimas piezas han sido traducidas al inglés y la última al alemán y al francés.

Schmidhuber crea en *Por las tierras de Colón* una obra polémica sobre el quehacer teatral que abarca tanto la teoría como su práctica dentro del espacio latinoamericano. Nuestro análisis parte de la aproximación etimológica de los términos teatro y teoría que el autor pone en consonancia en su pieza. El vocablo griego *theaomai* que se aplica al teatro significa ver<sup>5</sup> y *theôria*, la acción de examinar<sup>6</sup>. Con esta conceptualización observaremos qué pasa en el texto cuando la pareja de actores y esposos, Estela Fabremont e Ignacio Montarsol, llega a Colombia con el deseo de representar *Un drama nuevo* del español Manuel Tamayo y Baus.<sup>7</sup> Ambos personajes mexicanos irrumpen en el Teatro Municipal de Bogotá el 9 de abril de 1948. Dicha acotación referencial contextualiza la teatralidad al interior de la historia nacional, produce una inversión de los papeles actanciales y provoca un debate acerca de la naturaleza del arte dramático y de su sentido en América Latina.

Schmidhuber establece un contrato de lectura desde el título de la obra. En efecto, *Por las tierras de Colón* señala las funciones incitativa e ideológica del texto dramático y del espectáculo.<sup>8</sup> El título no sólo provoca el interés del lector sino que también inscribe el peso cultural de la conquista europea en América Latina. El operador espacial *Por las tierras de Colón* designa la relación de dependencia y la marginalización de los países colonizados. Dicha situación conflictiva explota en el primer acto. Contrariamente, a la corriente antihegemónica que culpa, de manera unilateral, a los conquistadores por las nefastas pérdidas que engendró la invasión; en esta pieza, el Actor denuncia la responsabilidad de los oprimidos cuando comenta: "por desgracia más de un país latinoamericano ha aprendido a gozar de los gobiernos militares." (38)

¿Pero qué sucede teatralmente en este territorio que Colón hizo suyo? El progreso de la acción dramática agudiza en los dos actos, la tensión entre la violencia política que reina en Colombia--paradigma de América Latina--y el interés profesional que anima a Estela para actuar sin tener en cuenta la realidad histórica. ¿De qué manera la revuelta popular de Bogotá va invadiendo el ámbito escénico y en consecuencia va minando el propósito de los Actores de representar?

La organización de la escena teatral se configura por las acotaciones del hablante dramático básico, por el dispositivo escénico, por los gestos y por los actos discursivos de los personajes. Las didascalias marcan al inicio del primer acto, el total desorden del escenario y la presencia de una radio. La Actriz rechaza estos elementos que considera inapropiados al ambiente escénico porque son signos de la vida real y como tal una fuerza que se disocia del universo teatral.

Resulta significativo que la Actriz intente, por un lado, ocultar la apariencia del decorado y, de otro lado, silenciar la intrusa voz de la calle. Sin embargo, no puede ignorar los anuncios de la estación radiofónica que informa, en las dos escenas primeras de cada acto, el estallido revolucionario de los liberales en contra de los conservadores y el progreso de la lucha. La radio constituye a los ojos y oídos de la Actriz la intromisión del referente que perturba el mundo de lo imaginario. En oposición a ella, vemos que el gesto de Uriel Valente--el Director del Teatro--cuando prende la radio y busca una emisora, expresa que está interesado en la tragedia que sucede en su país, al exterior de la escena. No obstante, en este sitio caótico la Actriz da un índice de su función actorial como "dramatis personae" al querer vestirse, a toda costa, de su papel de Shakespeare.

Los estallidos de bombas que los personajes escuchan con intervalos regulares despojan a la escena del virtualismo esencial y semiológico que le adjudica un sistema espacial diferente al lugar de la prosaica realidad. El ruido amenazante y belicoso opera como decorado sonoro del drama real. La súbita presencia de los militares en la sala sugiere la inevitable yuxtaposición de la violencia política al cosmos del teatro. El parlamento del Capitán Roberto Piñeiro: "vamos a utilizar la azotea de este teatro como atalaya para observar el Capitolio," (39) muestra claramente la inversión de los espacios, de los personajes y las acciones. En primer término, el Teatro aparece como el ámbito no de la puesta en escena de *Un drama nuevo*, sino el local desde donde los Actores contemplarán el espectáculo nacional de la guerra. En segundo lugar la pareja de actores y el Director se convierten, a la fuerza, en público y pierden su papel protagónico de realizadores. Finalmente los apagones sucesivos, las órdenes, los tiros de las autoridades y los gritos del pueblo en armas se cuelan e imponen su código al Teatro Municipal de Bogotá. El mismo Capitán delimita las fronteras entre los ambientes que se superponen, cuando dice, "¡Allá arriba, vamos a olvidarnos del Teatro para enfrentarnos con la Vida!" (52).

La Actriz utiliza dos metáforas de la zona de representación, la cárcel y la tumba que definen el escenario bogotano. Ambas figuras literarias anuncian las características opresoras del dispositivo escénico en el segundo acto. Desde afuera los sucesos de la realidad se posesionan del ámbito teatral y lo convierten en sitio tomado y recinto de la muerte. El arte teatral en tanto ilusión mimética del contexto político se concretiza al principio de la obra con la intervención de los soldados y en la parte final con la muerte violenta del Capitán. Pero esta influencia nefasta del referente desplaza la fuerza del significante teatro. La Actriz se percata del desastre cuando afirma, "no percibo el sabor de las palabras" (57).

El rito comunitario del fuego y de la comida, en la última escena de la obra, reinstaura por contraste el valor del teatro como cuna del espectáculo en donde se aíslan los personajes para escapar de la existencia rutinaria. El Actor adopta su papel de sacerdote propiciatorio, celebra el ágape comunitario y libera la conciencia del peso de las emociones, a través del sacrificio físico de elementos del decorado y del libreto de *Un drama nuevo*. Las hojas del drama decimonónico pasan a la hoguera conjuntamente con un pedazo de butaca y del vestuario de la Actriz. El Teatro Municipal de Bogotá se deshace como la patria físicamente, pero gana en la dimensión simbólica porque la violencia del fuego y de la guerra procura la catarsis. El espectáculo ígneo y carnívoro nos revela la estrecha fusión entre el texto y la representación.

A pesar de que las evidencias indican el triunfo del contexto militar en las tablas, la Actriz no acepta la subversión de los valores ni la ingerencia del referente. Su actitud rebelde confronta la postura del Director, del Actor y del Capitán. La interpolación ficción-vida pone en dinámica la disyuntiva textual y escénica en *Por las tierras de Colón*. Ambos campos semánticos combaten dialógicamente por imponer sus reglas de producción y de significación. Cada personaje piensa y siente el teatro y la política de manera diferente. Por medio del análisis de la voz y de los gestos actorales delimitaremos las variadas formas de concebir y de hacer teatro. La voz nos liga directamente con el discurso teatral y con el proceso significativo del sujeto que habla, como lo ha mostrado Pavis.<sup>9</sup> Pero al mismo tiempo, el sentido discursivo se plasma y transforma con la gestualización que acompaña o no la voz.<sup>10</sup> Estudiaremos estos dos factores que determinan, entre otros, las relaciones entre el discurso y la acción en la obra de Schmidhuber.

La puesta en escena del texto dramático exige el trabajo conjunto del director, los actores y otros participantes. La labor de cada uno contribuye a que el proceso de producción del texto del espectáculo se ponga en marcha. Pero en *Por las tierras de Colón* la presencia de la radio y de los militares, referentes uno cultural y el otro político, perturba dicha dinámica. La primera oposición discursiva y gestual que se libra entre la Actriz y la sombra del Director afecta e impide que la empresa de la representación se concrete. Ninguno de los dos personajes quiere revelar al otro su identidad, el femenino por orgullo y el masculino por temor. La voz de la Actriz pregunta, ordena

y se impone como la máxima autoridad discursiva. Sin embargo, resulta contradictoria su decisión irrevocable y locutiva de hacer teatro cuando exclama, "¡Estrenaremos mañana con público o sin público!" (31).

Sin duda nos encontramos ante la vieja polémica de los que privilegian el espectáculo y aquellos que favorecen el texto. Respecto a la actitud de la Actriz podemos ver que se apega con placer y narcisismo a su papel actoral y al texto. Así justifica primeramente, su anhelo a la autorrealización artística; y en segundo lugar, su aparente indiferencia si el espectador no acude a la cita con el espectáculo. Los personajes textuales interesan a la Actriz porque le confirman su carácter creador. En *Por las tierras de Colón* resulta innovador y sugestivo que en 1948 una Actriz latinoamericana no concilie la vida familiar con su carrera y que se dedique por entero al Teatro. La contextualización imprime un nuevo sentido a esta voz actoral que banaliza su existencia femenina de mujer, esposa, madre e hija, papeles domésticos que la relegan al lugar sacrosanto de la casa; mientras que en la escena experimenta el sentimiento de que crea su propia individualidad.

El Director desea, contrariamente a la Actriz, engarzarse en el circuito de lo real; subordina con ese fin su deber de coordinador escénico al quehacer público. La voz del Director conjuga su postura ideológica y su pasión en favor de la lucha revolucionaria, cuando piensa, "hoy la política importa más que la cultura," (31). El contrapunto entre ambos tipos de discurso, el ejercitativo que legitima el mando del sujeto Actriz y el expositivo que describe el argumento del Director, connota el compromiso individual de cada personaje hacia su profesión y la sociedad.<sup>11</sup>

El contundente enunciado, "¡Yo soy actriz y sólo pienso en el Teatro!" (37), subraya sin ambigüedad la disensión de Estela ante lo cotidiano. Al mismo tiempo que la Actriz indica la superioridad del teatro sobre las contingencias existenciales, el lector-espectador capta la desconstrucción de un sujeto que la historia nos ha impuesto como marginal, femenino, sensiblero y tradicional. En clara oposición a esta imagen surge ante nosotros una diva segura de sí que comanda al Director y al Actor, que articula gestos, ríe para mentir, tapa la fealdad del ambiente, se contempla y embellece ante el espejo, se mueve en el escenario, prueba su voz llamándose a sí misma y repasa los parlamentos de sus personajes.

En contraste con la Actriz que sabe lo que quiere, surge la figura pusilánime del Director. Los dos personajes se sitúan en las antípodas de una línea de conducta, trazada por el arte y la política. Sin embargo llama la atención que en el nivel pragmático del discurso ambos se semejen. Ni la Actriz representa Shakespeare, ni el Director participa realmente en la contienda.

La confluencia de los otros discursos produce un cambio en la situación de enunciación de la Actriz y del Director. El aporte discursivo del Actor y del Capitán relativiza el anhelo de la diva y el propósito heroico del Director. Tanto el marido de la Actriz como el militar generan una retórica conciliadora

que tiene en cuenta los dos ejes semánticos de la polémica entre teatro y política. De manera diferente, estos personajes masculinos tienden un puente que liga la escena a la calle y viceversa.

La voz irónica del Actor, que utiliza múltiples juegos verbales, y su gestualización de tímida rebeldía desgastan, poco a poco, la soberanía de la Actriz. Ignacio Mortasol ilustra bien las contradicciones de un personaje, mediocre como actor que, sin embargo, media en la polémica entre dos voces disímiles en su contenido: la de la Actriz que se circunscribe a la isotopía del Arte con mayúscula y la del Director que defiende el campo semántico de la política. El discurso del Actor construye la figura del tipo dominado al interior de la pareja amorosa que, por analogía con la situación continental de América Latina, reconoce ser ante su esposa el modelo del esclavo y ante el Director el signo de los países colonizados. El Actor, en efecto, se pliega a los imperativos de la Actriz-ama, ejecuta los mandatos de la esposa y le replica con mordacidad.

La competencia modal de la Actriz se basa en el poder que detiene, mientras que la del marido se circunscribe al deber-hacer. Estela Fabremont en su calidad reconocida de eximia actriz mexicana proyecta una representación falsa de sí misma en cuanto estrella. Su postura respecto de un teatro autosuficiente la lleva a expulsar toda consideración que se asocie a la historia colectiva o a la historia personal. La intervención locutiva y gestual del marido-Actor permite al destinatario aprehender nuevas señales que la voz unilateral de la Actriz no deja aflorar. Veamos un ejemplo de la escena tercera del primer acto:

ACTOR: Quizás esta revolución sea una oportunidad de pensar en ti y . . . (La ACTRIZ se desprende del abrazo con frialdad.) ¿Nunca has pensado en retirarte?

ACTRIZ: (Seca) No, la muerte me bajará de las tablas.

ACTOR: Y te enterrarán en una caja hecha con las tablas de un viejo escenario apolillado, sólo así podrás descansar en paz.

ACTRIZ: Soy la mejor actriz de Latinoamérica.

ACTOR: Ser eso en estos países es como ser nadie. Si fueras europea, ya tendrías teatros que llevaran tu nombre y las giras serían triunfales (41).

Los parlamentos burlescos del Actor consiguen dos objetivos. En primer lugar, descalifican y ponen en ridículo la figura pontifical de la actriz; pero, en segundo término, expresan enunciados cognitivos que emiten un valor verídico. En la interacción polémica, aunque el Actor se acompaña de gestos afectivos no se somete, al menos en esta escena, a la manipulación discursiva de su mujer; sino que lucha por retirarle las máscaras bajo las cuales la Actriz en nombre de su amor al Arte, esconde el evidente fracaso matrimonial.

La retórica oficial del Capitán encarna el orden y la ley de una sociedad falocrática y belicosa que no siempre desprecia el teatro. En ese sentido elogia la vanidad de la Actriz y le promete la gloria que ella ansía, "Usted será la heroína cultural de la victoria." (40) Consciente de la importancia del arte en la política de América Latina, el Capitán legitima la pertinencia de un clima de paz social para que el teatro pueda ser, como quiere la Actriz, el medio para olvidar esta revuelta.

La tensión dialógica entre los esposos descubre también la incomunicación en la vida real, problema que se baraja con la técnica del teatro dentro del teatro. En efecto, Estela e Ignacio se desafían verbalmente mediante el ensayo a la manera italiana, el Duelo de Dramaturgos y el ping-pong dramático. En el curso del ensayo, el Actor se muestra incapaz de recordar los parlamentos de Yorick en *Un drama nuevo* y confiesa su inferioridad frente a la Actriz que recita tan bien el texto de Shakespeare. Pero la amnesia del Actor, que le impide tomar la voz del Otro, no proviene solamente de su complejo o la falta de concentración; sino, sobre todo, de la voz interior que tarda en verbalizar el cúmulo de decepciones profesionales y amorosas. La estrategia discursiva del Actor consistirá entonces en jugar verbalmente el doble para decir por personaje interpuesto lo que calla como esposo.

La inminente guerra colombiana perturba la situación del Actor que lamenta, "mientras hacemos teatro, Latinoamérica se desintegra!" (43). Pero este espacio continental que permanece estancado por cinco siglos de opresión foránea también justifica el desequilibrio del personaje masculino. En el momento que la Emperatriz Carlota (el Actor) interpela a Cristóbal Colón (la Actriz) podemos medir hasta qué punto, el Actor expresa su propia debilidad, "los latinoamericanos . . . esperan que su destino político lo cumplan los otros" (46). ¿De qué manera entonces el Actor recuperará el control discursivo y su competencia teatral?

La actividad lúdica del actor, que consiste en utilizar ciertas técnicas de relajamiento y de concentración mental en el teatro, le proporciona el medio de superar su condición de víctima. La improvisación y los juegos verbales iluminan el concepto de ficción dramática en el sentido de que el texto dramático, a pesar de servirse de los efectos de realidad, se basta a sí mismo y crea su propio cosmos. Al respecto sabemos como sostiene Roman Ingarden "que le texte principal, pris dans son ensemble, constitue un élément de l'univers représenté dans le spectacle théâtral."<sup>12</sup> El Actor suscita un diálogo entre él y la Actriz que se convierte en la ceremonia de la discordia y del reconocimiento del poder, considérese éste en la esfera personal o social.

El desdoblamiento de la pareja en personajes históricos que se disputan oralmente el gobierno, la identidad o el futuro de América Latina nos pone al centro de la cuestión, a saber, si el intercambio dialógico en *Por las tierras de Colón* es o no el espectáculo de la imposición discursiva de una autoridad

sobre la mayoría. Llama la atención que todos los personajes interpretados en *Duelo de Dramaturgos* sean héroes canonizados por la historia (el presidente Miguel Alemán, el dictador Trujillo, Bolívar el libertador, Isabel la Católica, la Emperatriz Carlota, Cristóbal Colón, el Negro Miguel, Santa Rosa de Lima y la Virgen de Guadalupe). No asombra entonces que el discurso en los países latinoamericanos se contente en prestar la palabra a los dirigentes y sugiera también la ausencia del interlocutor.

La rivalidad discursiva entre los Actores agudiza las contradicciones entre el universo teatral y las pretensiones de la política. Con respecto al teatro se delinea una postura más conciliadora que la Actriz defiende cuando reflexiona, "la historia ilustra la lucha del hombre por ser libre . . . el Teatro ejemplifica la lucha de la libertad por ser humana. . ." (50) ¿Cómo favorecer entonces la influencia que el Teatro desempeñaría en la tarea liberadora del ser humano? Se sugiere que la primera etapa sería ver el drama de la realidad y segundo oponerse para que cese el espectáculo de la guerra en el que "la multitud se aproxima y los militares disparan!" (56)

El discurso del Actor expone las convenciones de la representación como ficción lúdica e instaura al mismo tiempo el estatuto de verdad ontológica del teatro. Gran parte de la primera escena del acto segundo se dedica, por medio del ping-pong dramático, a visualizar el juego de la réplica instantánea. El Actor le lanza el diálogo a la Actriz y provoca que ésta, en su calidad de contrincante, capte de inmediato el sentido del discurso y ataque sin que medie la vacilación. Nuevamente las dos redes isotópicas de la vida personal-política y del teatro se enfrentan. El desarrollo de la idea del doble llega a su paroxismo cuando el hombre pide a la agencia de doblaje, que dirige la Actriz, dos actores que lo reemplacen en su papel real de marido y de artista. Con la improvisación el Actor sorprende a la Artista y la fuerza a escuchar su mensaje desesperado de aburrimiento. El ping-pong dramático facilita que los códigos ficción-realidad se mezclen de tal modo que, sin el auxilio de las acotaciones, el lector-espectador no sabría deslindarlos. Los propios Actores se ven envueltos en el torbellino del acto lúdico que los empuja emocional y mentalmente a dar libre curso a sus ilusiones y angustias.

Nuevamente la preocupación gubernamental se instala en el centro de la escena teatral. Con un gesto decisivo la Actriz toma una pistola de juego, mata al Actor y avisa al Presidente, "su deseo ha sido cumplido, ya no hay dobles, ya no existe el teatro . . . sólo la política" (62). La interferencia constante de la trifulca belicosa, que los juegos discursivos aceleran, produce un cambio repentino en el desenlace de la obra. La Actriz repite el asesinato simulado, pero esta vez sobre el Capitán. El triunfo de los militares que ha sofocado con sangre la revolución popular exige la muerte real del jefe de los victoriosos. El gesto decisivo del Director al empuñar el arma y asestar el tiro de muerte al Capitán confirma su responsabilidad con el futuro histórico de Colombia.

La ruptura o el encuentro ideológico entre los personajes de *Por las tierras de Colón*, permitió establecer la vigencia textual de un registro discursivo y gestual que focaliza la condición del Teatro en suelo latinoamericano. ¿El teatro funciona como un universo autónomo y puramente artístico? O ¿El teatro depende del contexto e incorpora la vida social y política? La pieza dramática de Schmidhuber se alimenta del referente histórico, pero al mismo tiempo se detiene en recrear la dimensión fictiva y lúdica del espectáculo.

La exploración del dispositivo escénico y de los discursos heterogéneos de la Actriz, del Actor, del Director y del Capitán indican la búsqueda de una forma dramática que rompa con el esquematismo de una visión maniquea y no complementaria entre el teatro y el contexto. En la estructuración de la puesta en escena, los personajes llegan por la fuerza de los sucesos a servirse de la lucha fratricida y construyen una red de correlaciones entre los significantes verbal y gestual, y el enunciado. Finalmente mediante la representación del acto de representar con todos los problemas y el goce estético que acarrea un drama, *Por las tierras de Colón* rechaza el simulacro del mimetismo barato que copie el estado de sitio político del teatro latinoamericano.

*The University of Western Ontario*

## Notas

1. La publicación se hizo en México: Sierra Madre, 1984.
2. Existen varias ediciones de la obra: (México: Tierra Adentro, INBA, 1981), (México: Fonapas, 1892) y (México: Oasis, 1985).
3. (México: Oasis, 1987).
4. Utilizaremos la publicación hecha por Chile: LAR, 1988. Existen dos ediciones más, la de Monterrey: Periódico El Porvenir, 1987 y la de España: Salvat, 1988.
5. *La Grande Encyclopédie Larousse* (Paris: Librairie Larousse, 1976, v. 19) p. 11834.
6. *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* (Paris: Librairie Larousse, 1985, v. 10) p. 10193.
7. Esta es la obra maestra del teatro español (1867) que según Schmidhuber le hizo descubrir el eslabón que une el teatro con la vida (p. 21).
8. Nos basamos en la clasificación que hace Henri Mitterand en "Les titres d'ouvrage au XVIIIème siècle," *Sociocritique* (Paris: Nathan, 1979).
9. Tomamos la definición de Patrice Pavis en "Remarques sur le discours théâtral," *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception* (France: Presses Universitaires de Lille, 1985) cuando propone, le discours théâtral est analysable comme une performance discursive produite par un sujet de l'énonciation et comme une formation discursive (p. 35-42).
10. Véase el estudio de P. Pavis "Les recherches sur le signe gestuel," p. 96-122.
11. Seguimos el planteamiento de J. L. Austin en *Quand dire c'est faire* (1970), los aportes de Oswald Ducrot *Le dire et le dit* (Paris: Minuit, 1984) y de John R. Searle en *Sens et expression* (Paris: Minuit, 1982) respecto al carácter instrumental del lenguaje y a la clasificación de los actos performativos. El discurso ejercitativo manifiesta la práctica del poder mediante la orden o la legislación, mientras que el expositivo clarifica las razones del discurso.
12. "Les fonctions du langage au théâtre," *Poétique* (I, 8, 1971) p. 532.