

Papel

ESCENA

ESCENA

INVESTIGATIVA

Los papeles del infierno: del motivo a la isotopía.¹

Los Papeles Del Infierno: From Motive to Isotopie

Ruth Rivas Franco



Resumen

Este artículo presenta el análisis dramático de la obra de Enrique Buenaventura *Los papeles del infierno*, a través de una metodología que indaga en los motivos y las isotopías, como una manera de acceder a la virtualidad escénica del texto dramático. El artículo presenta la metodología y los resultados del análisis.

Palabras Clave

Análisis dramático; virtualidad escénica; motivos; isotopías; Enrique Buenaventura.

Abstract

This article presents the dramaturgical analysis of the Enrique Buenaventura's play *Los papeles del infierno*, through a methodology that investigates in the motives and the isotopies, like a way of acceding to the scenic virtuality of the dramatic text. The article presents the methodology and results of the analysis.

Key words

Dramaturgical analysis; Scenic virtuality; Motives; Isotopies; Enrique Buenaventura.

Ruth Rivas Franco

Dramaturga. Máster en Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja, Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Bachiller Artista en Teatro de Bellas Artes, Cali. En la actualidad se desempeña como docente e investigadora de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali.

¹*El artículo es uno de los productos de la investigación: La obra dramática de Enrique Buenaventura: Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría. Desarrollada en el la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, por el grupo Estéticas Urbanas. Por los investigadores: Ruth Rivas F. Oswaldo Hernández y el estudiante monitor de Investigación Andrés F. Herrera. Cali. 2015-2016.*

Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Pedro Alcazar, María del Mar López, José Shneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Presentación

Enrique Buenaventura es quizás el dramaturgo caleño más prolífico. Tiene en su haber más de cincuenta títulos, entre los que se cuentan obras originales, adaptaciones y versiones. Es además, el director y teórico teatral más conocido de la región del suroccidente colombiano.

Sin embargo, el estudio sobre su obra dramática ha sido poco, destacan entre ellos los trabajos que ha realizado Rizk, al respecto, así como algunas recientes tesis doctorales y de maestría alrededor del mundo. Estudios generalmente centrados en las obras más reconocidas y publicadas del dramaturgo y en los cuáles se utilizan metodologías de análisis propias de textos literarios no dramáticos como la semiótica y/o la sociocrítica.

También existen los propios estudios que Buenaventura hizo sobre sus obras durante el proceso de creación y aquellos que dan cuenta de su concepción de la dramaturgia del texto dramático como un oficio que, si bien comparte con el texto literario algunas cuestiones en el plano del contenido, se distancia en el plano de la expresión.

Por estas razones se desarrolla la investigación: La obra dramática de Enrique Buenaventura: Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría, pretendiendo analizar desde una perspectiva crítica y enmarcada en los estudios teatrales, la obra dramática del maestro, generando una metodología de análisis del texto dramático que releve lo propio de la especificidad de lo teatral contenido en él.

Estos análisis dramáticos conducen también a la explicitación de una poética Buenaventuresca que identifica los motivos, isotopías y personajes que son recurrentes en su obra dramática, así como a evidenciar la coherencia entre la teoría conceptuada por el maestro y su labor de creación dramática. Sin embargo, la investigación aún se encuentra en una fase preliminar para afirmar de manera contundente las anteriores premisas.

En las siguientes páginas se desarrolla el análisis dramático realizado a la obra *Los papeles del Infierno*, identificando en ella (ellas) motivos, isotopías y personajes, que transitan de un universo a otro, mudando de apariencia y a veces de sentido. También se exponen las relaciones encontradas en la obra entre la teoría y la creación desarrollando las primeras argumentaciones que llevan a plantear que el camino metodológico propuesto para el análisis de la obra dramática del maestro, ubica al texto dramático en esa zona inasible entre lo literario dramático y lo teatral, es decir, quizá estamos proponiendo el análisis no del texto dramático, sino de su virtualidad escénica.

Hacia una metodología de análisis de la virtualidad escénica

Los Estudios Teatrales de la mano de teóricos como Dubatti, Berenguer, Trancón, entre otros, están defendiendo hoy como nunca, la necesidad de estudiar el teatro desde su especificidad, desligarlo de la perspectiva histórica tradicional en la cual el estudio teatral es restringido al estudio literario, para ello se sirven de los hallazgos de

la semiótica teatral en la cual se distinguen al menos dos tipos de textos: el literario dramático y el espectacular, (Marinis, 1982) argumentando su postura también en lo que Dubatti (2011) ha desarrollado como una filosofía del teatro posicionándolo como acontecimiento.

El mismo Buenaventura (1985) en su texto Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional es consciente de esta diferenciación y de esta definición del teatro:

El teatro no es un género literario. Esta afirmación, que hace algunos años resultó polémica y hasta escandalosa -en un seminario, en Caracas-, es hoy un punto de partida en los estudios de semiótica teatral. Dentro de este orden de cosas se dice que el teatro no es ni más ni menos que el momento efímero en el cual se produce una relación entre actores y espectadores. (42)

Así el texto dramático, no debe ser estudiado desde una perspectiva literaria, pero tampoco cabría su estudio desde una perspectiva teatral puesto que aún no es teatro. Esta conclusión sobre el estudio del texto dramático desde una perspectiva de los Estudios Teatrales conlleva a una redefinición de la dramaturgia, en el sentido en que apuntaba Buenaventura:

En un trabajo más reciente, el autor señala cómo «el estudio de los textos sólo es posible si se toma en cuenta la práctica teatral en la que se puede hacer significar a esos textos» (Pavis, 2002: 10) y vuelve al término dramaturgia: «ese arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral» (Pavis, 2002: 9). Esta idea parte de la base de que en el texto hay ya una escenificación implícita, sin la que el texto (teatral) no se concibe. (Santos, 2009, p. 138)

Otros autores y críticos la llaman teatralidad implícita: “Aunque en estado latente a nivel textual, la teatralidad implícita es el germen de la teatralidad explícita que se despliega en el escenario y que es, según los críticos, lo que da al teatro su especificidad” (Santos, 2009, p. 138). Sin embargo, no se trataría aquí de la teatralidad implícita, puesto que esta de alguna manera es entendida como la idea de escenificación del dramaturgo. Más adelante se tendrá la ocasión de clarificar el porqué no de este término.

En ese sentido, esta investigación se desarrolla desde una perspectiva crítica, en la cual el texto dramático, sin perder su autonomía y valía como texto literario, se escribe con el objetivo de ser representado en escena.

El texto dramático está escrito para ser representado, para ser contado mientras se ve, la palabra construye las imágenes en potencia, esperando que otros sistemas de signos puedan concretarlas, materializarlas, teatralizarlas, así la relación que establece el texto con el espectador necesita una mediación, la que se produce en la escena a través del cuerpo del actor en relación con el espacio y tiempo. (Rivas, 2015, p. 13)

El alcance de este artículo no permite entrar a observar con detenimiento los debates surgidos en torno al texto literario dramático y el texto espectacular, sin embargo, baste decir que los argumentos expuestos aquí se acogen a esa delimitación según la cual existe un texto literario-dramático, uno espectacular (cuaderno de dirección) y uno teatral (el que se genera en el acontecimiento, es decir este incluye las condiciones de recepción de la obra).



Desde la perspectiva crítica que se propone, el análisis dramático está direccionado a ese intersticio entre el texto dramático y el espectacular, puesto que, como varios estudiosos del texto dramático e incluso dramaturgos, han señalado, el texto dramático tiene entre sus especificidades técnicas una virtualidad escénica, mientras que en el texto espectacular, esa virtualidad escénica ya se ha concretado en unas materias significantes distintas a la palabra. Qué queda entonces en el intersticio. La virtualidad. Pero cómo estudiar lo que aparentemente no está. Si los dramaturgos y teóricos le han denominado de esa manera es

por su carácter aparente. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define lo virtual de la siguiente manera:

Del lat. mediev. *virtualis*, y este der. del lat. *virtus* ‘poder, facultad’, ‘fuerza’, ‘virtud’.
1. adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real. 2. adj. Implícito, tácito. 3. adj. Fís. Que tiene existencia aparente y no real.

Aquí quizá sea necesario hacer un alto y explicar, confesar, que el objetivo de la investigación no

ha sido nunca encontrar una metodología de análisis dramático que se ocupe del intersticio, de la virtualidad escénica presencia/apariencia en un texto dramático. Este es un hallazgo, quizá demasiado temprano, de la metodología y de las unidades de análisis escogidas para hacer la investigación.

También es necesario aquí explicitar que tal vez esta metodología solo funcione con Buenaventura debido a su propia visión de la dramaturgia, la cual consideraba “no debe reducirse a los textos escritos para el teatro” (Buenaventura, 1985, p. 43). Pero además porque en sus procesos creativos, algunos de los textos dramáticos surgieron de un proceso de creación colectiva, en los cuales, al partir del genotexto de la práctica misma teatral (improvisaciones), el texto dramático ya venía imbuido de esa virtualidad escénica. En el estudio de caso que se analiza en estas páginas, el texto dramático ya estaba listo cuando fue puesto a consideración del grupo de actores, es decir, resulta de un proceso creativo del dramaturgo en solitario.

Hecha esta confesión, la metodología empleada para el análisis de la obra dramática de Buenaventura recoge algunos insumos del cómo se analizaban las obras en el Teatro Experimental de Cali, como lo es la sábana de las siete columnas, sin embargo y por las necesidades de la investigación se le hicieron algunos cambios:

Tabla 1
Matriz de análisis por obra

PROYECTO: La obra dramática de Enrique Buenaventura: Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría.						
TÍTULO: <i>Los pasos del viento-La autopista</i>						
SINOPSIS: El doctor y su mujer, Ana, se encuentran en el consultorio de este. El doctor se está asistiendo con la ayuda de su mujer para ir a realizar la autopista de su hijo. El doctor se debate entre hacer la autopista y decir sobre su hijo lo que ha dicho sobre los otros, que han muerto en carbide, cuando sabe que no es verdad, que los han asesinados en los calabozos, tiene que perder su puesto y que los lleven a él mismo al calabozo. Recibe una llamada de la policía y está listo para realizar su trabajo ese día.						
ESTRATEGIA NARRATIVA: se presenta la acción dialógica						
SITUACIÓN	ACCIÓN	ESPACIO/LUGAR	PERSONAJES	OBJETOS	LUCES	MÚSICA
La mujer ayuda al doctor a distraerse para ir a realizar la autopista de su hijo como si fuera cualquier día.	La mujer trata de convencer al Doctor que debe actuar como cualquier día y como con cualquier cadáver. El doctor sabe que no es así.		Doctor: Un hombre maduro, Calibico, que respeta los más altos principios de la moral y la decencia. Ha hecho cuanto tenía que hacer para sacar a su familia adelante, aunque eso implique tener un poco de verdad. Como padre ha sido severo en busca de llevar a su hijo por el sendero de la moral y la decencia. Le echa la culpa a su mujer de haber consentido demasiado a su hijo.	Saca y cobaja Decorado que indique un consultorio médico.	Es de mañana.	
El doctor descarga la responsabilidad de la decisión sobre la mujer.	El doctor pregunta a la mujer qué hacer ella no sabe.		Mujer: Ana es de cabellos un poco desconocido, madre abnegada que ha intentado por su hijo ante los castigos del padre. Cree que su hijo era un buen muchacho pese a su fin. Que le culpa es de los tiempos en los que crecer.			
El doctor busca culpables de la situación.	El doctor provoca a la madre tratando de que ella diga de quién es la culpa. Ella ignora las provocaciones.		Hijo (ausente) joven "rebelde". Inteligente. El primero de su clase. Entre sus ideales estaba luchar por un mundo mejor, motivo que lo condujo a la muerte a manos de la policía en un calabozo. Tras su muerte es identificado por la prensa como antisocial.			
						En este texto también se utiliza la música. El asunto del botón parece simbolizar la sociedad. El saco perfecto para un botón desoculto.

Fuente: Elaboración propia

Esta metodología de análisis no es ningún descubrimiento, es la empleada por muchos de los agentes de la práctica teatral y es utilizada precisamente para hacer el tránsito entre el texto dramático y el espectacular.

De la sábana también se puede extraer la teatralidad implícita, cómo deben ser físicamente los personajes, qué luces podrían funcionar, qué elementos sonoros deben aparecer, sin embargo, al ser explicitados por una puesta en escena, podrían ser prescindibles u homologables:

El proceso de actualización, inverso al de codificación, es el que lleva a escena la teatralidad encerrada en dicho texto. Así, el texto se entiende como la herramienta que ayuda a producir una homología entre la idea escénica del dramaturgo y la puesta en escena. (Santos, 2009, p. 143)

Es decir que habría allí una concepción del texto teatral contraria a la planteada por Buenaventura en la cual el texto escénico debe producirse por analogía.

Desde la perspectiva que se propone para analizar el intersticio, son claves las columnas de la situación y de la acción, por cuanto tienen esa característica de la virtualidad, están implícitas en el texto dramático, pero un análisis desde una perspectiva literaria o incluso semiótica podría pasarlas por alto. A diferencia de la teatralidad implícita la virtualidad escénica no es prescindible, o al menos esa es la hipótesis.

Ahora bien, esta metodología aplicada sistemáticamente a toda la obra dramática de Buenaventura, es la que permite evidenciar los motivos, isotopías y personajes recurrentes en su obra. Sin embargo, conforme se avanza en los análisis, no solo se evidencian estas recurrencias, sino que se explicitan las relaciones entre las mismas, relaciones que se dan justamente en el intersticio, en la virtualidad escénica.

Es hora de explicar las unidades de análisis.



Motivos

Se han escogido como unidades de análisis de las obras los conceptos Motivos, Isotopías y Personajes, tratando de establecer conexiones profundas entre el dramaturgo y su entorno. Es quizá este el punto más común entre todos aquellos investigadores de la obra del maestro, su innegable relación, de diálogo, crítica y reelaboración de su propia realidad, sin embargo dichos análisis, se ubican en un paradigma semiológico, analizando los signos producidos por la obra del maestro de cara al contexto político, en que se produce, dejando de lado el análisis técnico desde la perspectiva de lo teatral de la producción de su poiesis.

En ese sentido, en esta investigación no se habla de temas que agrupan sus obras o de temáticas recurrentes en las mismas, puesto que el tema como concepto parece lejano a la relación del creador como ser humano biológico, social con su entorno, sino que se ubica más en una relación racional, intelectual.

En consonancia con la propuesta sobre cómo una filosofía del teatro, debería ser uno de los factores determinantes en los Estudios Teatrales, se recurre a la teoría formulada por Berenguer, Motivos y estrategias.

Esta teoría se centra en la tensión producida entre el Yo creador y el entorno, tensión a la cual el creador responde mediante una estrategia poética: precisamente como consecuencia de las reflexiones anteriores, diferenciaremos entre visión del mundo (conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo determinado) y conciencia (la concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del

grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra). Como consecuencia de esta visión del mundo, se generan las diversas fórmulas estéticas (estructuras paradigmáticas) que practican los distintos autores. En ellas proponen alternativas individuales según la conciencia que su experiencia vital ha ido conformando. La selección del lenguaje artístico en que quiere plantear su obra será realizada por el autor, implementando (de modo consciente o respondiendo a intuiciones personales) estrategias creativas que nosotros tratamos de explicar en el marco teórico de las consideraciones que preceden. Elegirá, pues, un modo de expresión (estrategia creativa) acorde con sus propósitos, intereses, gustos, etc... (Berenguer, 2007, p. 17)

La teoría de Berenguer es aplicable, según él en doble vía, como una teoría para la creación y como una teoría del estudio crítico de la creación. En ambas, el Motivo es aquello que impulsa la creación, es aquello a lo cual reacciona el creador en esa tensión producida con el entorno: “Podemos, por lo tanto, entender toda obra dramática como una reacción que el autor establece estratégicamente en un plano imaginario y a la cual es incitado por una serie de motivos que proceden de su Entorno” (Alba y González, 2009, p. 17), esa serie de motivos pueden asimilarse a eventos históricos, íntimos o sociales que motivan la creación de una obra y en el caso de Buenaventura también pueden encontrarse motivos técnicos, es decir que a veces la reacción es provocada por una búsqueda, indagación o investigación sobre la especificidad misma de la dramaturgia.

En la investigación, se hallaron los siguientes motivos:

- Búsqueda de material en los cuentos maravillosos y en la tradición oral latinoamericana como una reacción a la hegemonía cultural europeizante en el teatro latinoamericano en busca de consolidar lo que el maestro llamaría una dramaturgia nacional.
- Necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- La historia de la colonización como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- El asunto de la extranjería como reacción a una apropiación de las historias y los temas de los que debía hablar el teatro latinoamericano.
- La necesidad de borrarse él mismo en la reescritura de sus obras. (El tema de las versiones) como reacción a la concreción de una fórmula creativa “exitosa” y a la enajenación del teatro de su público contemporáneo.
- Búsqueda dramaturgica de nuevas posibilidades creativas como reacción a un posible estancamiento producido por certezas creativas.
- La descolonización cultural como reacción a la presencia-incidencia de países extranjeros en asuntos e imaginarios de los latinoamericanos.
- Hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto.

- El valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos.

Como puede observarse en la categorización de los motivos estos exceden los universos geográficos o temáticos sobre los cuales el autor quisiera hablar, una obra que tuviese como tema la violencia en sus múltiples manifestaciones, como lo es *Los papeles del infierno*, y que se ubica en diversos universos geográficos, podría responder a un solo motivo o a varios, al mismo tiempo que diferentes obras pueden compartir motivos.



Fotografía - *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Diana Isabel González, José Schneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

En el análisis realizado, se encuentra que la obra en cuestión, responde a diversos motivos:

- Hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto.
- Necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- El valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos.
- Búsqueda dramática de nuevas posibilidades creativas como reacción a un posible estancamiento producido por certezas creativas.

Ahora bien, en la teoría de Berenguer, se habla de la obra como la estrategia creativa con la cual reacciona el autor. En esta investigación se propone que la estrategia creativa elaborada por Buenaventura se ubica precisamente en la virtualidad escénica, aquello de lo cual no es posible prescindir en el tránsito del texto dramático al espectacular.

Sin embargo, es necesario hacer una precisión por aquello que se señalaba párrafos atrás acerca de la variedad de procesos creativos abordados por Buenaventura, decíamos que en el caso sobre el cual se ocupa este estudio, es uno de aquellos procesos en los cuales el texto dramático precede al encuentro con el grupo de actores y en ese

sentido, esos motivos son atribuibles solo a Buenaventura, distinto de aquellos procesos en los cuales el texto dramático surge de la investigación escénica que el grupo realiza, en la cual por ejemplo, uno de los momentos más arduos y extensos es la concreción del tema. Esa concreción es resultado, se podría decir, del pulso, el debate, el análisis sobre diversas temáticas o materiales de referencia (textos dramáticos, noticias, eventos históricos) en los cuales habría unos motivos individuales que se tornan colectivos y lo que se pone en tensión a partir de la indagación para concretar un tema, sería al tiempo la estrategia, colectiva, para reaccionar al poéticamente al entorno.

Es preciso, entonces al avanzar en la investigación y de acuerdo con el proceso creativo del cual resulta el texto dramático que se analiza, explicitar si el motivo hace parte de una reacción colectiva del grupo o individual del dramaturgo.

Isotopías

Desde la semiótica se plantea que:

La isotopía es una figura retórica, que si apuntamos a su origen etimológico, nos ayudará a comprender su significado y su función dentro de la escritura. Iso= igual y topía= lugar, dicese, esta figura retórica consiste en la agrupación de campos semánticos. Nos encontramos con apariciones o concordancias sucesivas del mismo sema (sema, lo denominamos, significado básico). Forman redes de coherencia semántica en un texto, que partiendo del nivel semántico, se refleja en el nivel léxico y en el sintáctico. Como consecuencia tenemos la homogeneidad

de las expresiones y de la modulación del texto literario. (Viejobueno, 2013, p. III)

Este término ha sido utilizado generalmente para la interpretación de textos narrativos o líricos, en ese sentido, la figura se ubica en el plano del lector y no del creador. La identificación de Isotopías depende entonces del capital simbólico del lector. Y aunque se genera en el eje sintagmático, es decir en el de continuidad, se “lee” en el eje paradigmático, en otras palabras, en el eje sintagmático están los semas en presencia, y a través de la interpretación del lector, por asociación, aparecen en ausencia o latentes, otros sentidos.

Decir que la isotopía se genera exclusivamente en el destinatario del objeto artístico es negar al creador la posibilidad de generar un discurso que al mismo tiempo sea polisémico (en la variedad de semas que puede usar o construir para aludir a un concepto o idea) y coherente, no en términos de la lógica del logos, sino en términos de una lógica poética.

Es innegable que el creador teje una serie de redes de significados que apuntan en mayor y menor medida a que éstas sean desentrañadas (interpretadas) por el destinatario de la obra, sin embargo, y esto también es innegable, en términos de Eco, solo el lector modelo podrá reconstruir el entramado de sentidos tal y como lo ha tejido el autor. Con el lector real sucederá la magia en la cual el texto termina diciendo aún más de lo que quería decir el autor.

La investigación propuesta en la Facultad de Artes Escénicas, plantea a través del estudio de estas categorías de análisis no solo el estudio de la obra dramática de Buenaventura, sino

también la relación entre su propia teoría y la creación, pasando a través de las elaboraciones conceptuales del maestro, del terreno de lo literario a lo dramático.

Buenaventura en aras de precisar teóricamente la investigación que en la práctica llevaba con el TEC, toma prestados términos usados para el análisis de la literatura desde una corriente semiótica, y los reconceptualiza en el terreno de lo teatral para la creación y el análisis de lo espectacular. En ese sentido, se encuentra que el concepto de Isotopía es cercano a Buenaventura; en su texto “Metáfora y puesta en escena” de 1986, plantea que la isotopía, tomando como referencia la definición de Greimas: “Homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado” (Greimas en Buenaventura, 1985, p. 125) se crea, precisamente al llevar un proceso de creación metafórico, en el cual las relaciones entre los dos tipos de textos: el verbal y el visual: “se producen en la percepción y en la comprensión del espectador siempre y cuando éste pueda crear las isotopías no sólo entre lo visual y lo sonoro sino con las referencias que tienen que ver con su aquí y ahora.” (p. 125)

De esta manera se privilegia la improvisación por analogía como estrategia de creación debido a que esta permite “alejar la improvisación de la situación y de los personajes virtuales y, por otro, acercarla a referencias nuestras.”. Así “hay analogía cuando existe una isotopía de contexto entre el comparado (en este caso la situación y los personajes virtuales) y el comparando (en este caso la situación inventada).” (Buenaventura, 1985, p. 126)

Dicho de otra manera, la isotopía aparece en el teatro, al menos en el de Buenaventura, en la improvisación por analogía en el plano de los creadores, en este caso a través de la dramaturgia del actor, debido a que los actores son según plantea el maestro en una versión posterior del mismo “Metáfora y puesta en escena” de 1987, representantes del público, así, las imágenes elaboradas en las improvisaciones por analogía establecen relaciones entre el contexto ficcional y el del actor y por ende de los espectadores.

Así las cosas, la isotopía, en un proceso de creación colectiva, se ubica en el eje paradigmático del espectáculo dándole claves al espectador que ha tenido su representante en la creación para poder realizar las relaciones que el tejido pide. Casi como si los actores fungieran de espectadores ideales/reales. En ese sentido, la isotopía no se ubica en el texto espectacular ni en el texto dramático, sino en esa virtualidad de la que se ha hablado antes.

Ahora bien, en el caso de *Los papeles del infierno*, se tiene claro que el texto dramático surge antes de ser puesto en tensión a través del trabajo de la improvisación. Aquí no se estudiará el texto espectacular que sí pasa por ese proceso y a través del cual las isotopías latentes en el texto dramático, según la hipótesis que se plantea en esta investigación, debieron pasar al texto espectacular como aquello inamovible, como aquella esencia de la obra. Sino que se estudian las isotopías latentes en el texto dramático.

Entonces, en la investigación se asume que en el análisis las isotopías se encuentran en el destinatario, pero también se propone que la

Isotopía es precisamente la concreción metafórica del Motivo, la estrategia creativa con la cual el autor reacciona a su Entorno.



Fotografía - Obra: *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Diana Isabel González, José Schneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Las isotopías en *Los papeles del infierno*. Primero hay que establecer que para que haya una isotopía se requiere la iteración de una imagen latente a través de semas presentes, al menos dos veces. En ese sentido, es importante considerar que la obra en cuestión, se compone de siete piezas: *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia*,

La requisa, El menú y La orgía, así las isotopías se identifican tanto en el nivel micro, de cada pieza, como en el nivel macro de toda la obra. También es necesario precisar aquí, que la isotopía en términos del texto dramático, según la apuesta de la investigación, se da en aquello que es sustancial a lo dramático, la acción, y que como tal está totalmente en el plano de la virtualidad puesto que aunque se materialice de diferentes formas y estéticas, la acción, como acción dramática, en el caso de las Isotopías que proponemos, no pueden variar, puesto que si varían, se desbarata la obra en su aspecto dramático.

Es necesario remitirse a los motivos que se encuentran relacionados en concreto con la obra *Los papeles del Infierno*, puesto que se plantea que las isotopías son la concreción metafórica de dichos motivos.

En primera instancia se identifica, como ya lo han señalado diversos críticos con anterioridad, como un Motivo la necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho. Sobre este, motivo se han centrado la mayoría de análisis derivados de la obra. En el prólogo a la edición de 1990 realizada por S. XXI, Carballido dice: “Álbum de imágenes atroces, tiene el don de la gran variedad de tonos y tratamientos; cubre la crónica de los más terribles años de la violencia en Colombia y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias.” (en Buenaventura, 1990, p. 11). En ese sentido, la estrategia poética usada por Buenaventura para concretizar este motivo, está enmarcada en la decisión de escribir varias piezas independientes, cuya temática

de la violencia excede un esquema maniqueo, proponiendo o evidenciando como en el Entorno las distintas violencias han penetrado las esferas familiares y cotidianas. Un reflejo dolorosamente vigente en el país. En este caso, la isotopía, la imagen latente, es la de una fuerza opresora, no es un personaje ausente, ella no aparece nunca, quienes aparecen son sus esbirros, ese que opera, opera bajo el mando de otro y la culpabilidad o responsabilidad de los crímenes cometidos se diluye. Exceptuando en “El menú”, pieza en la cual, pareciera que son las señoritas, quienes detentan el poder.

Otro motivo para reaccionar contra el Entorno es el valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos, en este sentido la Isotopía se construye alrededor de la muerte violenta. En las siete piezas, hay al menos un muerto violento, pero solo en los casos de *La orgía*, *La tortura* y de *La requisa* los homicidios ocurren en la escena, aquí un ejemplo de *La orgía*: Descargando un baculazo en la cabeza de la vieja, cayendo ésta hacia atrás sobre la mesa. Los Mendigos caen sobre ella y la golpean y la apuñalan. Queda atravesada sobre la mesa. Su cabeza cuelga, sus grises cabellos llegan al suelo. En silencio, los Mendigos devoran la comida. El Mendigo uno va a salir. (Buenaventura, 1990 p. 140)

En ese sentido es la narración la estrategia poética empleada por Buenaventura para “mostrar” esas muertes violentas. Como por ejemplo en “La maestra”: “Y así fue. Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon.” (Buenaventura, 1990 p. 20) o en *La autopsia* cuando el doctor

le recuerda a su mujer aquel primer caso, el primero de una cadena de lo que hoy conocemos como falsos positivos:

Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice. ¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. Él se había puesto una ropa negra, de dril, brillante de tanto plancharla. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. (Buenaventura, 1990 p. 35)



Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. a Der: Diana Isabel González, José Schneider-Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez, Archivo Fotográfico F.A.E., 2010

En La denuncia, la muerte es aquella por la cual acusan al detenido. En La requisa es la muerte de Él frente al público, en medio de un infructuoso interrogatorio. De todas ellas, una pareciera no estar relacionada con la época de la violencia, la referida por la Enana, en El menú, la cual narra cómo una de sus amigas, que aparentemente lo tiene todo, pero que no pudo superar algo, se suicida con unas pastas. Todas las otras muertes, son realizadas por intereses o conflictos políticos y las rodea la mentira; al muerto, además de matarlo, le matan la dignidad, al papá de la Maestra por haber repartido mal la tierra, a la mujer del verdugo y a la del acusado por infieles (paradoja que solo puede apreciarse en la totalidad de los Papeles), al hijo del doctor, al primero de esos muertos en los calabozos, a Él, por estar en contra del Estado. Solo el asesinato de la Vieja en La orgia aparece con motivaciones desnudas ante el espectador, el hambre parece ser el motor del crimen.

El siguiente motivo se ubica en la necesidad de Buenaventura de hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto. Este motivo se concretiza alrededor de la isotopía que construye para el Silencio. El silencio en varias dimensiones:

1. No se debe hablar de algo porque se pierde la vida por ello.
2. Como dignificación ante la muerte.
3. Como indiferencia ante la violencia.

En tres de las siete piezas la primera dimensión adquiere protagonismo en la acción del susurrar. En “La autopsia”, “La denuncia” y “La requisa” los personajes son obligados a

callar o hablar bajo porque siempre hay vecinos queriendo oír algo, como en este ejemplo de la última:

Comp. 3: Estoy harto de todo esto. Qué tiene que ver la suerte. ¿Acaso los ricos son ricos porque tengan suerte?

Hermana: Cállate. La vecina siempre está tratando de oír algo. (Buenaventura, 1979, p. 70)
O este tan similar de La autopsia:

Mujer: No grites. Los vecinos están pendientes de nosotros. (Buenaventura, 1979, p. 50)



Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / En Esta Foto: Jessica Herrera / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Mientras que en *La maestra*, *La tortura*, *La requisita* y *La denuncia* la segunda dimensión del silencio, es la estrategia mediante la cual los interrogados se dignifican ante una muerte inminente, o quizás porque no tienen nada que decir, o porque saben que lo que pueden decir no es lo que los otros quieren escuchar, o porque saben que nada los salvará de la muerte. Aquí un ejemplo de *La maestra*: “Sargento: ¿No hablas, no decís nada?” (Buenaventura, 1990 p. 18) y otro de *La tortura*: “Verdugo: ¿Por qué no confiesas? ¡Habla, habla, habla!” (Buenaventura, 1990 p. 26).

En el caso de *La requisita* y *La audiencia* el silencio se produce por la brutal golpiza que los interrogados reciben como estrategia para hacerlos hablar. En el caso de los dos personajes, el del acusado y Él, el desmayo viene como consecuencia del interrogatorio y con él, el silencio.

En la tercera dimensión, se encuentra la participación del público en *La orgía*, en la parte

final en la cual: “Entra el mudo contando el dinero. Ve a la vieja, corre donde ella, le levanta la cabeza, avanza luego al proscenio y pregunta al público por qué, por qué ocurrió todo eso... por qué” (Buenaventura, 1990. p, 141), teniendo como resultado por supuesto, el silencio del público.

Existen dos personajes, con los cuales Buenaventura lleva al límite la idea de un Entorno en el cual no se puede o no se debe hablar, el mudo de *La orgía* y el candidato de *El menú*, el primero, no puede hablar y es sordo, y el segundo es una especie de marioneta a la que cuando se le permite hablar se inclina para vomitar.

Sin embargo, hay un personaje al que se le permite hablar, decirlo todo, todo lo que sabe, decírselo al público y es la maestra, quien habla desde la muerte, desde un lugar en el cual ya no se le puede dañar, y quiénes la escuchan, aquellos que no hablan y que en palabras de la vieja “... Son tan inocentes” (Buenaventura, 1990, p. 117).



Fotografía - Obra: *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. a Der: Pedro Alcázar, Jessica Herrera / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Así toda la obra *Los papeles del infierno*, se constituye como la estrategia poética utilizada por Buenaventura para darle la voz a aquellos que no podían hablar, pero lo hacía silenciándolos de nuevo, cargando toda la obra de personajes que necesitan gritar pero que no pueden.

Al plantear como isotopías, el narrar la muerte, el silencio en las dimensiones anteriormente explicadas, y esa especie de fuerza opresora que está siempre presente, vigilante, se plantea como se dijo en el comienzo del artículo, que el texto espectacular puede recurrir a un sinnúmero de materializaciones, las caracterizaciones de los personajes, las construcciones escenográficas, la musicalidad y demás, y siempre pueden ser y serán distintas, sin embargo, tendrán que estar latentes las isotopías mencionadas como una manera de estar en la escena, de decir los diálogos que aluden a esa imposibilidad de expresar todo lo que se piensa. En otras palabras, el equipo creador hallará infinitas maneras de callar al que habla de más, infinitas maneras de soportar en silencio un interrogatorio, de suplicar a otro que calle, de narrar las muertes que no se ven, y de generar esa atmósfera de opresión, puede quitar parlamentos, contextualizar situaciones y demás, pero no debe prescindir de las isotopías, porque entonces no serán *Los papeles del infierno*.

Bibliografía

Alba, C. y González, L. (2009). Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer. Instituto Politécnico De Leiria Universidad De Granada.

Berenguer, A. (2007). “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. Revista Estudios Teatrales. No. 21. Universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones.

Buenaventura, E. (1986) “Metáfora y Puesta en escena”.

_____ (1987) “Metáfora y puesta en escena”. Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. UNESCO. Lima.

_____ (1985) “La dramaturgia del actor, creación colectiva y dramaturgia nacional”. Biblioteca Luis Ángel Arango Blaa digital. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 4, Volumen XXII.

_____ (1979) “Los papeles del infierno 2”. Tramoya.

_____ (1990) Los papeles del infierno y otros textos. S. XXI Editores.

De la Parra, M. (2008). Carta a un joven dramaturgo. Cuadernos Paso de Gato. México.

Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. Libros de Godot. México.

Huerta C. J y Romero, S. (2014). Perspectivas metodológicas en los estudios teatrales. Asignatura Investigación en Artes Escénicas. Tema tres. Universidad Internacional de la Rioja.

Real Academia de la Lengua española. Diccionario. Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=buDJhh3>

Rivas, R. (2015). “El ahogado más hermoso del mundo”: del texto narrativo al dramático. Trabajo de grado de máster. Universidad Internacional de la Rioja.

Santos, D. (2009). “El análisis del texto y los estudios teatrales”. Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer. Instituto Politécnico De Leiria Universidad De Granada.

Trancón, S. (2006). Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática. Fundamentos. Madrid.

_____ (2004). “Elementos de análisis de la obra teatral”. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. Tesis Doctoral. Facultad De Filología. Universidad Nacional A Distancia.

Viejobueno, R. (2013) “La isotopía”. Pulso digital. Consultado el 20 de mayo de 2016 en: <http://www.pulso-digital.com>.