

Transmodalización de un relato de viajes: *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* de Carlos Enrique Lozano

José-Luis García Barrientos
CSIC
joseluis.garcia@cchs.csic.es

Palabras clave:

Teoría teatral. Drama/Narración. *Transmodalización*. Carlos Enrique Lozano. Personificación.

Resumen:

El artículo estudia un caso idóneo de *transmodalización*: del relato *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861) de Eliseo Reclus hasta la obra teatral *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2009) escrita y dirigida por el colombiano C. Enrique Lozano. Las operaciones decisivas en el cambio de modo resultan ser la *personalización*, junto a la síntesis y la adaptación, en el primer tramo (relato-obra dramática) y la *personificación*, junto a la localización y la presentificación, en el segundo (texto-espectáculo). El alcance teórico radica en que la mayoría del repertorio teatral resulta de trasladar a la escena materiales narrativos, o sea, de la operación estudiada.

Transmodalization of a Travel Narrative: Carlos Enrique Lozano's *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*

Keywords:

Theater Theory. Drama/Narration. *Transmodalization*. Carlos Enrique Lozano. Personification.

Abstract:

This paper presents a case study of 'transmodalization': from the narrative *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861) by Elisée Reclus to the play *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2009), written and directed by the Colombian C. Enrique Lozano. The main operations involved in the mode change are *personalization* — in addition to synthesis and adaptation— in the first movement (narrative – drama); and *personification* —coupled with localization and presentification— in the second (text – staging). The operation studied in this essay forms the basis of most of the theatrical repertoire, which translates narrative material to the stage.

1. Las reglas del juego: Presupuestos, propósito, textos

Considero improbable que se me hubiera ocurrido parar mientes alguna vez en la relación entre literatura de viajes y teatro, rara donde las haya, si no me hubiera impulsado a ello la invitación a participar en un número monográfico de *Revista de Literatura* coordinado por Luis Alburquerque García sobre «Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: Poética e historia». Respondí a aquella incitación con un artículo [García Barrientos, 2011] que planteaba, desde la teoría literaria, la posibilidad (o no) de un presunto género que denominar «teatro de viajes» y que sería el correlato del indiscutible «relato de viajes» en el otro *modo* de imitación aristotélica. Pero es ese concepto fecundísimo de los dos (y solo dos) modos de la ficción, el narrativo y el dramático, el que se alzaba precisamente, en forma de contradicción o paradoja, como el mayor obstáculo para dar carta de naturaleza al ‘nuevo’ género; hasta tal punto que aquel artículo terminó integrándose de manera natural tiempo después en mi libro *Drama y narración*, con el mismo título —«¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario» [García Barrientos, 2017c: 143-165]— y como parte de la sección III titulada «Géneros imposibles», junto a otros capítulos sobre el «teatro épico», el «teatro autobiográfico» o la «autoficción teatral», afectados todos de la misma contradicción modal.

Recordaré, tan brevemente como se formula al cierre del citado trabajo, su conclusión en forma de sendas definiciones del género genuino, el narrativo, y del hipotético, el teatral [García Barrientos, 2011: 60]. Numero los criterios teóricos que permiten delimitarlos para acentuar así el paralelismo entre ambos. «Factual» se opone a ficcional; relato «homodiegético» (o en primera persona, aproximadamente) es el del narrador que pertenece a la historia que cuenta; y por «drama de ambiente» hay que entender aquel en que tanto la acción como los personajes, que suelen ser los elementos subordinantes, se subordinan a la ambientación (histórica, geográfica, social, pintoresca, etc.) que por lo general les sirve de mero telón de fondo [García Barrientos, 2017a: 67].



Llamo *relato de viajes* a la *narración* (1) *literaria* (2), *homodiegética* (3), *predominantemente factual* (4) y *descriptiva* (5), cuyos *tema* (6) y *estructura* (7) giren en torno a uno o varios *viajes*.

Y propongo considerar *teatro de viajes* al *drama* (1-2) *de ambiente* (5) *predominantemente histórico o documental* (4) cuyos *tema* (6) y *estructura* (7) giren en torno a uno o varios *viajes*.

Tener estas dos definiciones muy presentes puede iluminar el recorrido que me propongo cumplir en este artículo pues ya se adivina, con lo apenas dicho, que «transmodalización» no es sino cambio de *modo*. Y si, como dije, no hay más que dos modos, la transmodalización de un relato solo puede consistir en trasladarlo al teatro (y a la inversa). Entre los ejemplos que barajé para mi primera incursión en el teatro de viajes, y que hube de buscar antes con lupa, saltó el caso de algunas obras de teatro procedentes de relatos de viajes, como *El purgatorio de San Patricio* (1640) de Calderón de la Barca, cuyo hipotexto es la *Vida y purgatorio de San Patricio* (1627) de Juan Pérez de Montalbán, o las cinco comedias que dramatizan en el siglo XVII partes del *Viaje del mundo* (1614) de Pedro Ordóñez de Ceballos [García Barrientos, 2017c: 164-165]. Pues bien, mi propósito ahora es asomarnos al proceso por el que un relato de viajes se transforma en una obra de teatro, o sea, se transmodaliza, en un caso particular, contemporáneo y sumamente interesante a mi juicio. Se trata del libro *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* del francés Eliseo Reclus [1869] convertido en obra dramática primero y puesto en escena después por el dramaturgo y director colombiano Carlos Enrique Lozano [2015 y 2009b] con el título de *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*.

Pero, antes de centrarnos en el análisis del caso, considero imprescindible apuntar siquiera dos extremos de la fundamentación teórica desde la que lo llevaremos a cabo y que no me importa que quede ahora casi enteramente implícita puesto que puede recuperarse, siempre que sea preciso, en mi bibliografía. El primero será una escueta mención a la teoría de los modos de representación tal como la reformulo a partir de la de



Aristóteles. El segundo, un apunte igualmente breve de mi distinción entre los conceptos de «obra dramática» y «texto dramático» que cobran realidad en dos de los tres *documentos* en los que basaremos nuestro análisis del paso del relato a la escena.

Sabido es que Aristóteles distinguió en el campo de la «poesía» dos (y solo dos) *modos* de imitación, o sea, de representar un mundo ficticio: el de la narración y el de la *actuación* o el drama, el modo narrativo y el modo dramático [*Poética*, 48a19-24]. Yo sostengo que la teoría aristotélica de los modos sigue vigente hoy, dos milenios y medio después: que sigue habiendo los mismos dos (y solo dos) modos de representar ficciones, el narrativo —en el que hay que encuadrar al cine— y el dramático o teatral. Considero que el rasgo distintivo es el carácter ‘mediado’ o no de la representación. El narrativo es el modo *mediato*, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo *inmediato*, sin mediación: el mundo ficticio se presenta —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador [v. García Barrientos, 2017c, I: 17-70].

Propongo entender los textos como ‘documentos’ del teatro, aunque siempre de carácter parcial, pues no hay manera de textualizar la entera experiencia intersubjetiva que es un espectáculo teatral, vivo, actuado. Entre los textos útiles para documentar el teatro, y definiendo el *drama* como el argumento configurado por el modo teatral de representación, o sea, como la fábula encajada en una puesta en escena, defino el *texto dramático* (TD) como la transcripción de un drama, es decir, de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral efectivo. Frente a este objeto puramente teórico, posterior a la puesta en escena y dependiente de ella, se impone definir el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida independiente de ellas. Es lo que entiendo por *obra dramática* (OD) y defino como la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático que transcribe un drama virtual o imaginado. La autonomía literaria (relativa), es decir, el acceso al drama por



la lectura, así como sus característicos defectos y excesos de ‘dramaticidad’, diferencian a la *obra* del *texto* dramático [v. García Barrientos, 2017b: 42-48].

Mi propuesta se centra en —y casi se reduce a— la observación del tránsito desde el relato de viajes de Eliseo Reclus (R) a la obra dramática (OD) que escribe y publica Lozano, y de esta a una aproximación del texto dramático (TD) de la representación del estreno que también dirigió Lozano, tres estadios sucesivos del *viaje* de uno a otro modo; sucesivos desde el punto de vista lógico, no necesariamente cronológico. Digo «aproximación» porque, como queda claro en la definición, el texto dramático es una pura entelequia teórica, cuyo avatar más corriente es la obra dramática, pero que en este caso (y en otros) presenta diferencias significativas con ella. También cabe esperar de este concepto que se plasme —nunca completo— en una textura múltiple, no única. Gracias a la amabilidad del autor, que me los ha facilitado, cuento para documentar la puesta en escena de la obra con el libreto, de su misma autoría, utilizado para el ensayo con los actores [Lozano, 2009b], además de con un artículo sobre el trabajo actoral [Lozano y Castillo, 2009], con un correo electrónico del autor a propósito de su puesta [Lozano, 2020] y con algunas fotos —ya que no grabación completa— de la misma. La suma de todos ellos constituye ese TD aproximado, que considero suficiente.

Estas tres fuentes ‘primarias’ son la base documental de la reflexión que aquí propongo y que nunca pierde de vista el horizonte teórico del fenómeno que se observa, el tránsito de uno a otro modo de representación, ni la esperanza de que el análisis del caso particular arroje también algunas conclusiones generales, o sea, teóricas. Las condiciones en que se pensó y redactó este artículo han sido tan nunca vistas que procede dejar constancia de ellas. Son las del confinamiento por la pandemia de la Covid-19 a comienzos del año 2020. Y si ciertamente favorecen la focalización en estos tres ‘textos’, es sin embargo intencionada y hasta militante mi opción por



privilegiar la interpretación primaria sobre la secundaria, siguiendo a Steiner [1992], más allá de esas circunstancias y del caso particular de este artículo.

El autor que en realidad nos ocupa y por el que siento una bien fundada admiración, Carlos Enrique Lozano Guerrero (Cali, 1972), es dramaturgo, director y docente. Cursó estudios de postgrado en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia, en el programa de Dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (Nida) y en el Máster en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (Unsw), Sydney. En la actualidad es candidato a doctor en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Cofundador del grupo teatral «Cualquiera Producciones» (Cali), ha trabajado con él en cinco montajes propios desde el 2001, entre los cuales el de la obra que nos ocupa. Ha sido docente de los programas de arte dramático de la Universidad del Valle, del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, de escrituras creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Diplomatura en dramaturgia del CC Paco Urondo de la Universidad de Buenos Aires.

Entre sus obras, que se han traducido a varias lenguas y han sido representadas también en países como España, Italia, Argentina, Ecuador, Australia, México, Francia o Alemania, cabe recordar las siguientes: *Fotocopia* (2000), *Crochet* (2001), *El regreso de Peter Pum* (2001), *BAM (Breve Anotación de Movimiento)* (2002), *Yodo* (2002), *La familia nuclear* (2003), *Coto de caza* (2004), *Proyecto P* (2005), *Otra de leche* (2005), *The Miracle* (2007), *Southern Quest: a Play* (2007), *Desaparecido* (2007), *Viene nieve* (2007), *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2008), *Procedimiento regular* (2008), *El zumbido* (2009), *Dinamita en la boca* (2010), *La ira de Kinski (nosotros los blancos)* (2012), *Happy Planett* (2012), *Piel de mármol* (2013, con Pedro Gundensen), *Punto fijo* (2014), *Noche oscura Lugar tranquilo*, Premio Nacional de Dramaturgia, Ministerio de Cultura (2015), y *Transmigración (Los lobos no van a la guerra)*, Premio Nacional de Literatura, modalidad Dramaturgia, Universidad de Antioquia (2015). También merecieron distinciones y premios *Días impares*, Premio Jorge



Isaacs para autores vallecaucanos (1998), y *Los difusos finales de las cosas*, Premio Nacional de Dramaturgia, Embajada de Francia, Alianzas Colombo Francesas, Bogotá (2006). Entre las publicaciones nacionales e internacionales de sus obras destacan las antologías *Teatro escogido 2001-2005* (Universidad del Valle, 2008) y *Carlos Enrique Lozano Guerrero. Teatro escogido 2006-2015* (Ministerio de Cultura de Colombia, 2016). Cuento a Lozano entre los dramaturgos actuales más relevantes de nuestra lengua y valoro en él cualidades artísticas muy selectas y por tanto insólitas: la precisión, la sutileza, la claridad, la hondura, la discreción, todo lo opuesto a lo ostentoso; en una palabra, la elegancia.

Para contextualizar nuestra obra, *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*, en la producción del autor, digamos primero que con ella obtuvo la Beca de Creación del programa internacional de residencias artísticas *Aux Recollets* de la Alcaldía de París y la Beca de Creación Dramatúrgica y Coreográfica de Iberescena, en 2007. Por otro lado, es, con *Dinamita en la boca*, una de las «obras en las que se encuentran vínculos estrechos con la *Historia*», con «una consciente y consistente indagación histórica vertida de manera creativa» [Navia Hoyos, 2018: 255]. Pero importa señalar sobre todo que, según la crítica, a partir de *Los difusos finales de las cosas* (2006) se produce

un quiebre sobresaliente en el conjunto de la obra de Lozano, porque con ella comenzó a experimentar de manera decidida los márgenes y límites del teatro. La forma narrativa se convirtió en un género recurrente en sus obras, al extremo de haber generado que algunos intérpretes lo emparentasen con la *narraturgia* y la *dramativa*, por aventurarse en la combinación de géneros [Navia Hoyos, 2018: 254].

Víctor Viviescas [2015: 16-17] conviene en su prólogo a la antología que se abre con *Los difusos finales de las cosas* precisamente y recoge cinco textos que van del 2006 al 2015:

En la escritura de Enrique Lozano, esta epización del drama, esta recurrencia a procedimientos narrativos o épicos, se da de diversas formas



en cada una de las cinco piezas que analizamos, aunque en todas ellas está presente. Si bien se da de manera más radical y definitiva en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*.

Pero, sin negar esta adscripción de la obra de Lozano en la época que nos importa a una cierta «narraturgia» ni, mucho menos, la radicalidad que alcanza en el texto en cuestión, quiero añadir que, en mi opinión, nuestro autor —que, por cierto, publicará su primera novela, en Alfaguara, los próximos días— hace gala casi siempre de un talento genuinamente dramático, incluso en la antología citada. Conozco de hecho pocas piezas tan estrictamente dramáticas como la que la cierra, *Noche oscura Lugar tranquilo* (2015): espacio único, tres personajes y puro coloquio.

En cuanto al autor del hipotexto, el geógrafo y anarquista francés Élisée Reclus (1830-1905), sobre el que es fácil encontrar abundante información, incluso en internet, me importa destacar sobre todo que vivió la vida muy novelesca de un auténtico *personaje*. Y lo es ya desde el viaje que realizó de 1855 a 1857 y relató luego en su primer libro, *Voyage à la Sierra-Nevada de Sainte-Marthe. Paysages de la nature tropicale* (París, Librairie de L. Hachette, 1861), del que es no solo narrador sino también protagonista, lo mismo que es protagonista, y de alguna manera ‘narrador’, de la obra y de la puesta de Carlos Enrique Lozano. Por eso prefiero presentarlo a través de los ojos de este, privilegiando lo que más llama su atención:

Eliseo Reclus nació en marzo de 1830 en Sainte Foy La Grande, en el departamento de la Gironda, a orillas del río Dordoña en el sudoeste de Francia. Hijo de un pastor calvinista y de una maestra de escuela —descendiente directa de Enrique I de Inglaterra vía la condesa irlandesa Trigant— creció en un hogar caracterizado por la moderación, la religiosidad estricta y el servicio a los más necesitados. Su padre Jacques, de severidad inflexible, tuvo sobre él una influencia imborrable. La relación de ambos nunca fue fácil pues Eliseo se declaró ateo en su adolescencia y el pastor, que tomó la decisión de su hijo casi como una afrenta personal, nunca pudo perdonarlo. Una de las paradojas de Eliseo, sin embargo, fue la de ser un incrédulo rabioso que vivió como el más consecuente de los cristianos: en la austeridad, la caridad y la ayuda al prójimo. Si hay algo en su vida sobre lo que exista un consenso general es



su coherencia, la concordancia entre sus actos y las ideas que expresaba en sus escritos y divulgaba en sus conferencias. Pionero en la defensa de los animales, fue vegetariano desde muy joven en una época y un contexto donde el vegetarianismo era algo extravagante y prácticamente incomprensible; partidario de la igualdad racial, se casó con una mulata en 1858, en un entorno donde el racismo era moneda corriente; revolucionario incansable, debió exiliarse por persecución política a los 22 años y luego, a los 41, pasó once meses en prisión tras los sucesos de la Comuna de París (fue liberado, bajo la condición del exilio a perpetuidad, gracias a una carta enviada al gobierno francés por un grupo de intelectuales británicos entre los que se contaba Darwin); anarquista, cercano a Bakunin e íntimo de Kropotkin, siempre luchó contra la institucionalidad y no permitió que sus hijas pasaran por el rito del matrimonio: las alentó para que se mudaran directamente a vivir con sus parejas; geógrafo insigne, en una época en la que el conocimiento del mundo empezaba por los pies, viajó por todo el orbe y escribió *La nueva geografía universal*, primera obra en su género publicada en Francia (conjunto monumental de 19 volúmenes escritos entre 1876 y 1894). Su primera publicación importante, sin embargo, fue *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* en 1861 [Lozano, 2009c].

Por la importancia que cobra en el relato y en su versión teatral, hay que añadir al menos una mención a Élie (1827-1904), el mayor de sus trece hermanos, varios de los cuales alcanzaron también notoriedad. Elías fue mitólogo y etnólogo, profesor de religiones comparadas, colaboró en las obras de Eliseo, compartió sus ideas revolucionarias (fue nombrado director de la Biblioteca Nacional por la Comuna) y, sobre todo, momentos cruciales de su vida. Con él escapó de casa nuestro autor a los doce años y participó en los acontecimientos revolucionarios de 1848; tras la insurrección de 1851, ambos fueron deportados y pasaron a Londres e Irlanda, desde donde se embarca Eliseo, a los veintidós años, rumbo a América (Nueva Orleans), viaje que termina en el Caribe colombiano y del que al final, gravemente enfermo, lo rescata Elías.

2. Del relato a la obra dramática: personalización

El *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* de Eliseo Reclus encaja a la perfección en el género que definimos en el apartado anterior como «relato de viajes». Es indiscutiblemente una narración (1) homodiegética (3), o sea, en primera persona, con Eliseo como protagonista absoluto, casi



totalmente factual (4) o «histórica», y el viaje en cuestión constituye su tema (6) y determina su estructura (7), formada por XV capítulos que corresponden a otras tantas etapas sucesivas del mismo, como veremos. Acaso podría discutirse el carácter «literario» (2) del libro, aunque no me suscita la menor duda, ni entra en conflicto alguno con su valor geográfico, sociológico, etnológico o antropológico, ni procede abordarlo aquí [v. García Barrientos, 2011: 41-47]. Más fecundo resultaría quizás considerar el predominio de la descripción (5) en el *Viaje* por sus problemáticas implicaciones modales —¿qué lugar ocupa esta en el teatro, si ocupa alguno?—. Volveremos sobre ello; baste decir ahora que tal hegemonía de lo descriptivo se vería seguramente confirmada si, como se ha señalado,

el gran tema del relato de Reclus es, sin lugar a dudas, la naturaleza tropical; la fascinación que ejercen en él la selva virgen, los caños, el cielo amplio, las abruptas pendientes de la Sierra Nevada de Santa Marta, que lo lleva a estructurar su narración como una apología de la naturaleza de las tierras del mediodía [Cuartas, 1997: 445].

Carlos Enrique Lozano [2009c] cuenta cómo descubrió accidentalmente el libro de Reclus «en la sede de la calle 58 de la Biblioteca Pública de Nueva York», en agosto del 2001. Lo compró y lo leyó enseguida con avidez en Central Park. Le impresionó sin duda lo que le pareció «una crónica ecuánime, profunda y amena de la travesía de un joven geógrafo francés por la difícil naturaleza tropical colombiana del siglo XIX» y, en particular, la visión positiva que ofrece de la Nueva Granada y su futuro, del que no puede dejar de intrigarle la siguiente profecía: «La República granadina y las repúblicas sus hermanas son aún débiles y pobres; pero ellas formarán indudablemente entre los imperios más poderosos del mundo» [Reclus, 1869: 5]. Así que no es extraño que Lozano supiera enseguida «que algún día escribiría algo sobre la vida de este girondino, geógrafo y anarquista pues quedé prendado de inmediato no sólo por su travesía colombiana sino por su vida entera, un periplo fascinante que terminó en julio de 1905 en Bélgica», tal como declara en el mismo lugar.



Siendo, como es, la adaptación del dramaturgo colombiano el objeto de nuestro estudio, parece lógico privilegiar, sobre otros más objetivos o imparciales, incluido el mío, su resumen del libro de Reclus:

El argumento implícito de este libro es la crónica del fracaso por establecer una colonia agrícola en la Sierra Nevada, una comunidad inspirada vagamente en las ideas de Charles Fourier, socialista utópico francés. Reclus llegó a Colombia a los 25 años y su juventud tuvo buena parte de la culpa de su fracaso pues es probable que ni él mismo tuviera claridad en cuanto al propósito central de su viaje: llevar a un entorno subdesarrollado los progresos de la civilización de Europa Occidental, irse a realizar un experimento social en la selva tropical, probar la vida en la soledad de la jungla, estudiar la geografía de la montaña de litoral más alta del mundo, conocer las prácticas sociales y políticas de la Nueva Granada, todas las anteriores, etcétera. Obstáculo tras obstáculo, Eliseo fue comprendiendo la dificultad de construir algo duradero en aquella parte del trópico. Al cabo de año y medio logró por fin subir a la Sierra, para escoger el terreno que deseaba transformar en faro de progreso para la región, pero entonces cayó enfermo cerca al poblado indígena de San Antonio donde estuvo un mes agonizante. Las mujeres que lo cuidaban le pronosticaban lo peor, no obstante, al cabo de un mes de delirio logró recuperarse lo suficiente como para ser transportado hasta Riohacha. Allí pasó siete meses convalesciente con ráfagas de fiebre que lo apresaban dejándolo empapado en sudor, al borde de sus fuerzas. A mediados de 1857 su hermano Elías —su mejor amigo y una de las figuras más importantes en su vida— le envió el dinero suficiente para hacer el viaje de regreso [Lozano, 2009c].

Cualquier lector del libro del francés comparte la perplejidad del colombiano: «Pero si aquí le fue tan mal, ¿por qué era tan optimista en cuanto al porvenir de este país?» A él se le ocurren tres explicaciones que vale la pena considerar. «La primera es tomándolo como una percepción honesta, es decir, que Reclus logró diferenciar entre su fracaso personal y las potencialidades de esta tierra». La segunda consiste en que su ideología política, «su fe desmedida en el progreso y el desarrollo material y cultural de la humanidad, lo llevaba a distorsionar el presente viéndolo a través del velo de un futuro idealizado» y a pasar por alto las formidables dificultades naturales, geográficas y sociales. Y la tercera sería «que el porvenir ilustre que vio Eliseo no fue el de Colombia sino el suyo propio y, en su juventud, los confundió». En el viaje descubrió su fuerza interior y las posibilidades vitales que se abrían ante él, que «llegó a la Nueva Granada siendo un joven



confundido y algo vano y se fue de aquí con la fortaleza de quien ha vencido a la muerte» y «pensando ya como el gran hombre que habría de ser». Importa retener de las dos últimas interpretaciones el carácter de viaje *interior*, especialmente pertinente para el objeto de esta reflexión, pero que también se ha predicado del mismo «documento geográfico narrativo», como lo llama Cuartas [1997: 451]:

Eliséé Reclus, más que vivir la realidad neogranadina, la soñó, la idealizó; en este sentido su relato *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861), primer testimonio narrativo-geográfico de su larga carrera científica e ideológica, expone sin ambages sus ideales más fervientes [Cuartas, 1997: 441].

Dicho esto, podemos centrarnos ya en el *paso* del relato (en adelante R) de Reclus [1869, por donde citaré] a la obra dramática (OD en lo sucesivo) de Lozano [2015]. Aparentemente la transformación es escasa y la OD presenta más el aspecto de un relato que de un texto de teatro; con toda intención, sin duda. Precedida por una referencia al estreno de la pieza, con la relación de su «Elenco», o sea, los nombres de los cuatro *actores* que intervinieron en él,¹ pero sin *reparto* propiamente dicho ni lista de *personajes*, la obra se presenta dividida en diez secuencias —¿capítulos?— con sendos títulos, pero sin numeración (que añadimos nosotros y consignamos por eso entre corchetes) ni mención alguna a unidades dramáticas del tipo escena, acto, etc. Carece por completo de acotaciones, con la curiosa excepción de una, quizás inadvertida o que se le escapó al autor: «*La República Socialista Mundial guarda la carta*» [9: 170], correspondiente a la segunda de las dos breves escenas o partes dialogadas (apenas tres páginas de treinta y siete) que presentan el aspecto habitual de los textos de teatro [OD, 4: 148-149 y 9: 169-170], en ambos casos diálogos entre Eliseo y «Rsm», extraño personaje (sin duda ‘interior’) que responde —son sus siglas— al de la acotación citada. En rigor, habría que añadir,

¹ «Luis Ariel Martínez / John Alex Castillo / Wendy Betancourt / Jaime Andrés Castaño Valencia» [OD: 135].



pues, las acotaciones «nominativas» [García Barrientos, 2017a: 43] que anteceden las réplicas de los dos personajes; pero que se han utilizado también en textos narrativos a veces, en lugar de los consabidos guiones largos. El resto es texto en prosa, sin ninguna marca aparente que lo diferencie del relato que le sirve de hipotexto y que sigue muy de cerca. Hay transformaciones, como veremos, pero muy sutiles, de las que no saltan a primera vista. De este tipo solo se advierte una diferencia: la alternancia de párrafos en tipografía normal con frases dentro de ellos o párrafos enteros escritos en mayúsculas sostenidas, que son citas literales del R integradas en la OD sin otra marca que esta y sin desmentir su apariencia narrativa.²

Se puede adivinar ya, por lo dicho antes, la razón de ese disimulo de la forma característica —no ‘tradicional’— de las obras dramáticas que muy deliberadamente presenta un texto que está pensado y escrito para el teatro. ¿Por qué? La clave se hallará en la mencionada «narraturgia» y, en general, en el concepto (más que en la presunta realidad) del llamado teatro «posdramático». Reveladoras me parecen estas palabras del autor, ya con la perspectiva de los años pasados:

En la Cali de hace 11 años todo lo que estábamos haciendo con esta obra sonaba, en el mejor de los casos, a lenguaje extraterrestre y, en el peor, a pretensiones intelectualoides y elitistas. También había mucha prevención con respecto al teatro posdramático pues generaba grandes sospechas no sólo estéticas sino colonialistas. Yo, en ese momento, no tenía más vocabulario para explicar lo que quería hacer con la obra que mi versión de Lehmann, así que fue el marco conceptual con el que trabajamos [Lozano, 2020].

Creo que la rareza del texto que estudiamos coincide con la de los textos que publican Rodrigo García o Angélica Liddell entre nosotros, aunque con una apariencia más poemática o versificada, o con los de aspecto narrativo

² Por ejemplo, este pasaje en Cartagena de Indias: «[...] avanzás a doble marcha y en pocos minutos estás en la cima, por arriba de torres, murallas y terraplenes, lo observás todo y podés imaginar, a lo lejos, el día en que el comercio le haya devuelto el resplandor ilustre a la ciudad durmiente. / ES SEGURO QUE LA ANTIGUA REINA DE LAS INDIAS SE LEVANTARÁ DE SUS RUINAS PORQUE SU POSICIÓN GEOGRÁFICA ES ADMIRABLE. / Ya es de noche cuando entrás a la plaza mayor donde el edificio de la gobernación brilla iluminado» [OD, 2: 141].



como los mexicanos *El cielo en la piel* de Édgar Chías o *Noche y niebla* de Jaime Chabaud, aunque este último también versificado, lo mismo que *Camino de Volokolams* del precursor y maestro Heiner Müller, por ejemplo. Mi tesis es que se trata de textos que deliberadamente eliden la dramaturgia, operación que remiten o fingen remitir a la puesta en escena. Esa omisión se pone en evidencia al comparar esas obras dramáticas con los correspondientes textos dramáticos que resultarían de su escenificación y que presentarían un aspecto demasiado parecido al de los tradicionales, que es quizás lo que rehúyen sus autores posdramáticos (valga el oxímoron, pues lo primero que niega este tipo de teatro son los textos como base o ingrediente del mismo). El caso de la obra de Lozano nos permite realizar, en condiciones de laboratorio, esa comparación entre el texto dramático (TD) de la puesta en escena y la obra publicada (OD), por cierto *a posteriori* y de ahí lo deliberado de su escamoteo de lo dramático. Pero hay mucho de ello, aunque oculto, y lo ponen de manifiesto las aludidas y sutiles transformaciones del libro de Reclus, él sí *verdaderamente* narrativo. Veamos.

La diferencia que salta antes a la vista al comparar el R y la OD basada en él es la operación de apretada *síntesis* que la segunda extrae del primero. Por burdo que pueda parecer el criterio meramente cuantitativo, la comparación entre la extensión del R y de la OD arroja el resultado de una reducción a menos de la sexta parte. Tomo para el R (solo a efectos del cómputo) la edición de 1947 (1861b) por más cercana en formato a la de la OD [Lozano, 2015]. Si esta ocupa 37 páginas de una media de 27 líneas, el relato de Reclus llena 133 páginas de unas 48 líneas. Los caracteres por línea vienen a coincidir en torno a 69. Así que las 6.384 líneas del relato se condensan en las 999 del drama. El factor de síntesis es, pues, de 6,40 aproximadamente. El texto del R es unas seis veces y media mayor que el de la OD.

También si confrontamos la estructura de ambos textos se impone la idea de síntesis al pasar de uno a otro, pero con el añadido de que permite



vislumbrar cómo se lleva a cabo la reducción, por ejemplo una hipótesis de qué elementos se dejan fuera y cuáles focalizan la atención del dramaturgo. He aquí la estructura —el índice explícito— del libro de Reclus [R: 306]:

Prefacio

- I. Aspinwal (Colón) – El ferrocarril de Panamá
- II. “El Narciso” – Portobelo – Los Indios de San Blas
- III. Cartagena de Indias – La Popa – La Fiesta
- IV. El Capitán de papeles – Sabanilla – El Bongo – Barranquilla
- V. Los caños – La Ciénaga – Gaira
- VI. Santa Marta
- VII. Los alrededores de Santa Marta – La Horqueta – El Ingenio de Zamba – El médico hechicero
- VIII. San Pedro – Minca – El plantador filósofo – Los correos
- IX. El círculo francés – La colonia de extranjeros
- X. Riohacha
- XI. Los indios goagiros
- XII. El médico cazador – La cuesta de San Pablo – La ranchería – La Sierra Negra
- XIII. La Caravana – El paso del Enea – El Pantano – Las siete plagas del Volador
- XIV. El caporal Pan-de-leche – El Mamma – Los aruacos
- XV. El naufragio – La enfermedad – La despedida
- XVI. Epílogo

Los diecisiete capítulos del R, pues procede incluir el Prefacio y el Epílogo, o las quince etapas del viaje, se condensan en los diez capítulos de la OD o las nueve ‘estaciones’, pues habría que descontar el último [10], que funciona como epílogo y se nutre curiosa, entera y literalmente del «Prefacio» del R y está, por tanto, todo él escrito en mayúsculas. La estructura de la OD, numerada por mí para facilitar las referencias, es:

- [1] A bordo de “El narciso”
- [2] Cartagena de Indias
- [3] Zamba Simonguama
- [4] El camino a Gaira
- [5] Santa Marta finalmente
- [6] El italiano Giustoni
- [7] El círculo francés de Riohacha
- [8] La sierra
- [9] Fiebre
- [10] Eliseo Reclus



Incluso el último capítulo, «Eliseo Reclus», permite verificar la operación de síntesis, aunque en proporción mucho menor que el conjunto, pues cita literalmente el Prefacio, pero no completo. Copia los dos primeros párrafos; omite los dos siguientes; vuelve a incluir el quinto, pero incompleto,³ e incluye el sexto y último párrafo entero.⁴ La condensación es mucho más intensa en los demás capítulos, correspondientes al viaje. Basta comparar las dos estructuras para advertir las omisiones, aunque en ocasiones den lugar a meras menciones, anteriores o posteriores,⁵ pues tengo la impresión de que la obra dramática ‘añade’ abundantes anticipaciones y regresiones al relato, que, sin carecer de ellas, sigue más el curso cronológico.

Muy revelador resultaría el análisis detallado de todo lo omitido implícita o explícitamente en la transmodalización,⁶ pero no ha lugar en esta ocasión, que es solo para trazar las líneas generales. Sí resulta pertinente, en cambio, recordar que es casi una constante de la teoría de los géneros literarios, y más exactamente de los modos, la atribución de un carácter sintético al drama frente a la narración. Bastará remitir a la primera mención en la *Poética* fundacional. Aristóteles no pudo dejar de advertir la mayor concentración («unidad») de la tragedia frente a la epopeya, vale decir del teatro frente a la narración. En el capítulo quinto las opone «también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo» [49b, 12-16]. En el séptimo, y con alcance más general, se

³ Omite esta segunda parte del mismo: «Por su Istmo de Panamá, servirá de descanso y lugar de cita a los pueblos de la Europa occidental y a los del extremo oriental: así, como lo profetizó Colón, allí vendrán a unirse las dos extremidades del anillo que rodea al globo» [Reclus, 1869: 8].

⁴ Termina, extrañamente, copiando el nombre del autor y la fecha, invirtiendo el orden en que aparecen en la traducción: «ELISÉE RECLUS, ENERO 14 DE 1861», y cierra con su propio nombre y la datación del proceso —supongo— de escritura: «París, 2007 – San Salvador, 2008» [OD, 10: 8].

⁵ Así, por ejemplo, del capítulo I del R no quedan en la OD sino estas dos menciones en [1]: «venís de Aspinwall-Colón, en Panamá» [136]; «y de allí, finalmente, tras una escala fugaz en Panamá, en la inmundicia de Aspinwall-Colón y sus pantanos putrefactos, hacia la costa caribe de la Nueva Granada» [137].

⁶ Habría que empezar quizás por examinar los capítulos IV, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV y XVI.



motiva la conveniencia de limitar la duración dramática, «la magnitud de la fábula», por la exigencia de que la unidad y totalidad no escapen a la percepción del espectador, esto es, «que pueda recordarse fácilmente» [51a, 5-6]. Y al final, en el capítulo vigésimo sexto y último, alcanza el principio la formulación definitiva al hablar de las razones de la superioridad de la tragedia: «Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor extensión; pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo» [62b, 1-3]. Así que la condensación de la obra de Lozano en relación al libro de Reclus puede verse como primer síntoma de una ‘dramaticidad’ más o menos secreta, ya que aquella sigue presentando todas las trazas de un texto narrativo.⁷

La segunda transformación resulta también evidente y habrá llamado la atención del lector en lo ya citado de la obra. La denominaré *personalización* y se manifiesta con obvedad en el plano gramatical: el relato homodiegético de Reclus, escrito en primera persona, se traslada o ‘reescribe’ en segunda persona, y haciendo uso del voseo característico de gran parte de Colombia, pero como forma popular o rural y alternando con el tuteo como forma culta, que es exclusivo o casi en el costa atlántica o caribeña colombiana, precisamente el escenario de la acción, o sea, del viaje. Sin embargo el voseo tiene mucho arraigo en el Valle del Cauca, en especial en Cali, la ciudad del autor y en la que se estrenó la obra de teatro. Creo que lo relevante de emplear el voseo, además de la proximidad con el público, es su carácter coloquial, *hablado*, que lo acerca al teatro y lo aleja de la formalidad, *escrita*, del libro. Texto ‘para decir’, como tienen que ser los dramáticos. Pero volvamos a la segunda persona. Como excepción lógica, no la observan los fragmentos incorporados directamente del libro de

⁷ «La obra de Lozano es la versión de esta memoria de viaje [de Reclus] hecha viaje interior. La narrativización del drama es radical en esta pieza. Ninguna marca o asignación de locutor para toda la —abundante— sustancia verbal del relato. Puesto que este es un relato. Relato de viaje que conserva incluso la organización de un diario de viaje, como se puede verificar en los intertítulos de los distintos fragmentos en los que se divide el texto y que, lo podemos comprobar, corresponden a las diferentes etapas del viaje» [Viviescas, 2015: 17].



Reclus e identificados con mayúsculas, como la secuencia [10] al completo.

Las restantes comienzan de forma anafórica así:

Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y viajás a bordo de un barco de 24 toneladas llamado “El narciso”... [1: 136]

Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y vas parado sobre la cubierta de “El narciso” cuando dobla la punta oriental de Tierra Bomba... [2: 139]

Vos, Eliseo Reclus, tenés 25 años y has dejado a tu familia en Francia para venir a América a buscar el destino que te espera... [3: 143]

Vos, Eliseo Reclus, de 25 años, ciudadano francés, autoproclamado anarquista desde hace 4 años, [...] te despediste de Zamba con la promesa de ir a Bonda... [4: 146]

Vos, Eliseo Reclus, todavía tenés 25 años cuando pisás Santa Marta por primera vez... [5: 151]

Vos sos Eliseo Reclus, proyecto avanzado de geógrafo y de anarquista, tenés todavía 25 años, aunque ya no estamos en 1855 sino en 1866, llevás dos meses de estadía en la ciudad de Santa Marta... [6: 155]

Vos sos Eliseo Reclus, ciudadano francés de 26 años, habitante desde hace seis meses de la villa de Riohacha en la Nueva Granada... [7: 159]

Reclus, vos sabés quién sos: tenés 26 años, sos francés de nacimiento y riohachero por elección, llevás más de un año viviendo aquí en la Nueva Granada... [8:163]

Vos sos Eliseo Reclus, sí, pero, ¿acaso sos el mismo que llegó a la Nueva Granada hace casi dos años? Estás próximo a cumplir los 27 y, aunque no lo sepás todavía, no te queda mucho tiempo en este país... [9:167]

Ya la repetición que implica la anáfora es mucho más frecuente —por necesaria— en el drama (y en la poesía lírica) que en la narración; tiene una cierta implicación ritual, como de letanía; sirve para demarcar la estructura señalando el inicio de cada secuencia (y haciéndolo de manera verbal y hasta oral, hablada), lo que resulta innecesario, por redundante, en la escritura; fija de manera casi obsesiva la identidad del personaje y el anclaje en el espacio y en el tiempo de cada uno de los momentos, escenas o discursos sucesivos. Esto me parece decisivo, no solo para considerar la estructura de la OD determinada por las sucesivas etapas del viaje, sino para remarcar la situación comunicativa, inocultable en el teatro, y casi siempre escamoteada en el relato. Pues, como afirma Gérard Genette [1972: 234], la «narración» —o sea, el acto de contar y la situación en que se produce— es en literatura generalmente «un acto instantáneo, sin dimensión temporal» y



se podría añadir que tampoco espacial ni personal; un acto fantasmal del que no sabemos ni cuándo ni dónde ni entre quiénes se produce, o sea, en el que la situación comunicativa queda totalmente silenciada, en suspenso. Y es lo que ocurre, si no recuerdo mal, en el relato de Reclus; y lo que el teatro no se puede permitir.

Pero la consecuencia decisiva de la traslación a la segunda persona gramatical será, sin duda alguna, la de introducir dos interlocutores —que dan o pueden dar lugar a dos *personajes*— en el discurso, que se acerca así a —si no es ya— una *acción dramática*, por leve que sea. Nada favorece tanto la transmodalización que estudiamos como esta implícita *personificación* del relato que se sigue de su personalización gramatical. Viviescas [2015: 18] describe con perspicacia esta operación, no exenta de problemas: «En el texto de Lozano, este viaje interior se da como especie de monólogo interior permanente». (El drama admite el monólogo, pero no el «interior», que solo tiene sentido genuino en el relato.) A renglón seguido añade: «Allí, la voz narradora interpela en segunda persona a Eliseo Reclus». Al hacerlo, creo yo, *objetiva* al francés, lo que facilita, si no implica, su puesta en escena, su conversión en personaje dramático, o sea, exteriorizado; a diferencia del narrador fantasmal al que acabamos de referirnos, que, aunque sea personaje y hasta protagonista de su propio relato, puede desvanecerse en el plano de la «narración», que es el que importa como correspondiente al de la escenificación. «Sin embargo, no sabemos quién emite esa voz, ni cuál es la disposición en el espacio dramático de las figuras del drama». Es cierto. «De hecho, no sabemos tampoco cuáles y quiénes serían estas figuras, si se quisiera representar este recuento íntimo, por lo privado y coloquial de la interpelación textual». Cabe adelantar que lo sabremos todo en la puesta en escena, o sea, en el texto dramático, que nosotros consideraremos; o sea, que esas determinaciones no es que sean inexistentes, sino que están omitidas en la OD. Hay que recordar ahora las intercalaciones en mayúsculas de fragmentos literales del libro de Reclus, todos bajo el dominio de la primera



persona, que «suscitan la posibilidad de un desdoblamiento, de la aparición de una segunda instancia, de una posible interacción —¿dramática?— entre dos figuras». Esto es lo decisivo, aunque «también esta segunda voz —figura— es Eliseo Reclus en su fracaso —leído ahora como delirio—».

Tal es el procedimiento, con sus problemas y su ambigüedad. Nada es tan importante como que el texto *escrito* del R se «vocalice» en la OD, sea *dicho* por dos voces, que entablan un diálogo (en el sentido de coloquio) y que no pueden ser sino las de dos sujetos, o sea, dos personajes, no importa si resultantes del desdoblamiento de uno mismo. Y si esto no es ya un drama, está a un paso, literalmente, de serlo. Bien podemos identificar a cada personaje con un Narrador (N), que habla siempre en segunda persona, y con Eliseo (E), que habla en primera, puesto que vocaliza lo que escribió en su libro. Es curioso constatar, en cambio, lo escasísimo que es en sus réplicas el empleo de la primera persona *gramatical*.⁸ ¿Por qué? Desde el punto de vista del contenido, quizás porque la expresión de su subjetividad está encomendada también o sobre todo, paradójicamente, al otro ‘personaje’, el narrador (N); y, más interesante, porque en lo formal ya cuenta con la marca tipográfica de las mayúsculas, que no necesita remarcar con la primera persona *gramatical*. (Si está claro que hablo yo, no es necesario que diga «yo».) En cuanto a N, y suponiendo que se trata también de E, más significativo que el uso sostenido de la segunda persona será la prohibición de usar la primera, que certificaría su ‘otredad’. No así la primera persona del plural, que los engloba a los dos y de la que encuentro esta curiosa ocurrencia: «¿Por qué esta aparente digresión del relato?

⁸ Considerando solo las formas verbales y excluyendo la última secuencia [10], toda ella en boca de E, he contado solo 19 (cuatro en primera del plural) frente a 125 en tercera persona, seis veces y pico más. En el último capítulo, «Eliseo Reclus» [10], que ocupa dos páginas y media, la desproporción es menor: cuento 13 formas verbales en primera persona, de las cuales tres (todas) en el primer párrafo, cuatro en el segundo (frente a 30), una (plural) en el tercero (frente a 7) y cinco en el cuarto (frente a 2).



Nuestra, quiero decir. No del traductor sino nuestra. ¿Por qué es importante, Eliseo, incluir esta nota sobre la pereza?» [4: 152].⁹

Ante este momento que participa del vértigo de la *mise en abyme*, cabe preguntarse si N es solo E (en su faceta de narrador), o asume, por ejemplo, otros puntos de vista, sobre todo el del colonizado frente al colonizador, el del colombiano frente al francés y en particular el de Lozano frente a Reclus. La cuestión sirve para abrir la tercera operación o conjunto de operaciones (cajón de sastre quizás) de la transmodalización a examen. La llamaré *adaptación*, que incluye *selección, tratamiento e invención*, para referirme a cómo elige Lozano los materiales narrativos del libro de Reclus, cómo los enfoca o manipula y cuánto añade de cosecha propia; algo demasiado amplio sin duda para intentar aquí un análisis detallado. Habrá que conformarse con unos pocos ejemplos, pues sigo prefiriendo trazar las rutas a recorrerlas todas hasta el final. El primero de ellos puede ser el aludido de la focalización o punto de vista de los *dos* personajes, el viajero E y el narrador N, que le recuerda, le cuenta, le reprocha, reflexiona, etc. (desde el relato y ‘después’ de él, como en el pasaje apenas evocado); puntos de vista en último término correspondientes a Reclus el primero y el segundo a Lozano como lector de su relato, que no solo rememora, sino que sobre todo cuestiona.

De ahí que el componente ideológico se vea considerablemente acentuado en la OD respecto al R. Es fácil mostrar, por ejemplo, la

⁹ El fragmento, digno de un excurso hermenéutico, se produce en un momento muy interesante: en incursión de nuevo metatextual o intertextual, o sea, refiriéndose al relato “original”, N echa en cara a E que en Santa Marta «el joven industrioso, soñador, activo y diligente que ha narrado tus pasos hasta aquí se tropieza con una versión bastante más relajada de sí mismo. Una versión de vos, Reclus, que antes de caer en el marasmo de la inactividad tropical, logra describir a la pereza como rasgo predominante de la sociedad del lugar, y entonces la describís con cierto énfasis. Tu traductor al castellano, colombiano contemporáneo tuyo, Gregorio Obregón, se indigna, quizá porque considera tu descripción equivocada, quizá porque se siente herido en su amor patrio, y en cualquier caso refuta tus conclusiones diciendo» [4: 152] y cita entre comillas, por extenso, la nota del traductor, en la que viene a decir que interpretó la ociosidad de los habitantes de Santa Marta como pereza cuando era consecuencia de la falta de trabajo. Aparte del juego formal con el tiempo y con los niveles de ficción, importa destacar el *punto de vista* de N, que aquí parece alinearse con el colombiano del traductor, frente al europeo de E.



correspondencia entre las especulaciones de N y lo que ya destacamos antes como lo que más impresionaba al dramaturgo caleño del libro del francés y las cuestiones e hipótesis que le suscitaba su lectura. Véase, por ejemplo, la penúltima secuencia, titulada «Fiebre», centrada en el fracaso del proyecto, sobre todo a partir de aquí: «Sos, Reclus, de un optimismo desmesurado con respecto al futuro de la Nueva Granada, de un optimismo que parece mentiroso»,¹⁰ buena muestra al tiempo de materiales ‘inventados’ o añadidos por el dramaturgo. El incremento de lo ideológico que favorece este tipo de focalización redundante en un aumento para la OD del carácter de viaje *interior* que ya advierten algunos, como vimos, en el R.

Además de añadir el decisivo punto de vista de N, Lozano lleva a cabo un trabajo muy fino y meticuloso, casi de orfebre, con el hipotexto de Reclus. Para hacerse una idea de las «intervenciones» del dramaturgo, incluso en el plano estrictamente lingüístico, baste considerar que ni siquiera las partes que reproduce literalmente del R están a veces exentas de elaboración; por ejemplo esta, a pesar de su brevedad, resulta de la conjunción de cuatro fragmentos distintos y con alguna variación:

UN NEGRO HERCÚLEO DE FISONOMÍA LLENA Y PLACENTERA [...], DE UNA DULZURA INEFABLE [...]; FLOTA[ba] DE OLA EN OLA, DE TIERRA EN TIERRA COMO [una ave marina] UN ALCIÓN, HABLA[ba] IGUALMENTE MAL [...] TODOS LOS PATUÁS DE LOS PUEBLOS ESTABLECIDOS ALREDEDOR DEL MAR CARIBE [OD, 1:138; R, II: 25-26].

Esto no invalida en absoluto mi afirmación anterior de que Lozano sigue muy de cerca el libro de Reclus, de forma que, en el otro extremo de lo que acabo de citar, pueden señalarse no pocos casos de seguimiento casi literal

¹⁰ Y continúa: «Tus elogios para esta tierra, para su gente, para el porvenir sin igual que les esperan, contrastan vivamente con lo que has vivido estos dos años, con la cadena de tropiezos y fracasos que te ha ido enlazando, con lo que has sentido y visto. Y allí estamos de vuelta a la pregunta, Eliseo, ¿qué fue lo que viste? ¿Solo viste hacia dentro? ¿Es que no viste más que tu propio futuro brillante y lo confundiste con el porvenir de este país? ¿Es que ha sido más importante tu viaje interior que la travesía física realizada? ¿Es que tu fe irreductible en el progreso, en el desarrollo, en la República Socialista Mundial, te impide tomar la realidad por lo que es?» [9: 168].



en las partes correspondientes a N; por ejemplo, casi al azar, este pasaje sobre el acercamiento de Eliseo a Zamba Simonguama:

Esta revelación inesperada, no era muy a propósito para tranquilizarme, pero me bastó dirigir una mirada al patrón y al otro remero para convencerme de que en semejante compañía no tenía derecho a hacerme el exquisito. Continué pues, conversando con mi nuevo amigo [...] En fin, cuando el indio estuvo bien encantado, le comuniqué mis planes. Le dije que iba a dedicarme a la agricultura en algún valle de la Sierra-Nevada, a los alrededores de Santa Marta [R, V:83-84].

Ante esta información, te echás para atrás, él calla. [...] Volteás a verlos y una sola mirada te indica que en tu situación no tenés derecho a hacerte el exquisito, así que respirás hondo y retomás la conversación [...], notás cómo escucha con la boca abierta y respetuosa admiración, te sentís cómodo y decidís informarle sobre tus planes agrícolas en la Sierra [OD, 3: 145].

La primera supresión de la OD salta tres interrogaciones con las que N interpela a E; la segunda coincide con lo omitido en el R, cuatro líneas que citan literalmente, en mayúsculas sostenidas, las noticias que E proporciona al indio sobre europeos y yanquis. La comparación entre los dos fragmentos permite hacerse una idea, en miniatura, del tratamiento a que somete Lozano el texto de Reclus, moviéndose entre la fidelidad y la transformación (por ejemplo, de los tiempos verbales, de pasado a presente).

Lo mismo puede decirse de las líneas que siguen inmediatamente al fragmento recién citado del R, pero que nos servirán para plantear otro asunto de alcance. Zamba toma la palabra en estilo directo: «*“Soy práctico de la Sierra, conozco bien la montaña y lo conduciré a usted por todas partes! gritó con gozo. Cuando usted pase por Bonda, pregunte por Zamba Simonguama, y verá si los indios saben dar hospitalidad como los españoles!”*» [R, V: 84]. En la OD, en cambio, donde cabría esperar que se aprovechara al máximo el diálogo entre los personajes, y no digamos si se produce en estilo directo, nos sorprende descubrir que la réplica se ha trasladado al estilo indirecto, o sea, que el narrador (N) se ha apropiado de la voz del personaje: «te dice emocionado que allí habita, que esa es su tierra, que su nombre es ZAMBA SIMONGUAMA —sí, Zamba



Simonguama— y que cuando estés en Bonda —poblado en las estribaciones de la montaña—, serás su huésped.» [OD, 3: 145].

Con ser llamativo el caso, lo es más que se pueda generalizar a toda la OD. Ya es raro que en el R sean tan escasísimos los diálogos en estilo directo, y casi siempre réplicas simples (de un solo interlocutor), muy raramente dos o tres intercambios verbales: en un recuento rápido, poco más de 20 en 305 páginas.¹¹ Pero asombra más constatar que ese tipo de discurso, el propio del diálogo dramático, se reduzca aún más en número y extensión en la OD. Sin contar los fragmentos en mayúsculas, o sea, en voz de N, solo he encontrado estos tres, entre comillas: «¡Mátalo!, ¡Mátalo!» y «¡son las fiestas» [2: 140], «Pronto, ahora mismo» [4: 147]. Incluso si se me hubieran pasado dos o tres casos, resulta asombroso, y más si comparamos esta ausencia con las diez líneas que se trasladan literalmente de la aludida nota *escrita* del traductor del libro [5: 152]. Y en medio de este desierto de diálogo directo, aunque fuera regido, inserta Lozano las dos breves escenas dialogadas ya mencionadas [4: 148-149 y 9: 169-170] entre Eliseo y la RSM; en estilo directo *libre*, es decir, con todos los mimbres de un diálogo dramático, de una escena teatral.¹² Las inserta y las inventa, como inventa a uno de los dos personajes.

Apenas esbozada esta extrañeza sobre la modalidad del discurso más pertinente *a priori*, el diálogo, será seguramente de interés seguir el rastro de la traslación de las demás desde el R hasta la OD. Sin espacio ya para

¹¹ Muy pocas de esas réplicas se señalan con guiones largos [R: 62-63, 95-96, 129, 234], algunas más con la marca de cursivas [R: 38, 49, 50, 65, 68, 116, 180] —sin contar otras dos combinadas con comillas [231] y guion [234]— y más aún se indican entre comillas [R: 84, 97, 98, 111, 160, 170, 178, 190, 208, 231, 285].

¹² Véase la primera de ellas, completa: «Eliseo: Vine a trabajar. / Rsm: ¿Sí? / Eliseo: Sí, vine a trabajar. / Rsm: Por un mañana mejor. / Eliseo: Sí, por un mañana mejor. / Rsm: ¿Para ti? / Eliseo: Y para todos. / Rsm: ¿Todos siendo quiénes? / Eliseo: Tú, yo, mi hermano Elías, todos. / Rsm: ¿Sabes quién soy? / Eliseo: Eres la República Socialista Mundial. / Rsm: Sí. / Eliseo: Eres el futuro. / Rsm: No. / Eliseo: Sí lo eres. / Rsm: No, no lo soy.» [4: 148-149]. La segunda, que cierra la secuencia [9] y por tanto el viaje, consta de una larga carta a su hermano Elías, *dicha* por Eliseo (¿mientras la escribe?), que entrega a Rsm, y termina así: «Eliseo: [...] Dile a Elías que estoy bien, que nada de lo que has visto en esta ramada de mierda amenaza mi salud ni será obstáculo para nuestra empresa. ¿Me oyes? / Rsm: Mientes. / Elías: No miento, veo a futuro. No olvides, amiga-ángel que guía mis pasos, no miento, veo a futuro. ¡Nuestro futuro! ¡El futuro mundial!» [9: 170].



hacerlo, me limito ahora a compartir mis impresiones, pendientes de confirmación. Las tres modalidades que dominan el R, la narración pura, ligada al curso del tiempo, y las que llama Genette [1972 y 1983] «pausa descriptiva» y «pausa reflexiva», que parecen detener el desarrollo temporal en el relato, pasan a los discursos de N y E en la OD, seguramente con un notable incremento de la última, que demostraría que Lozano pone el foco en lo ideológico tanto del viaje como del viajero o, si se quiere, en la reflexión sobre ellos. De todas pueden verse ejemplos en las citas anteriores. Y las tres, sobre todo la narración y la descripción, esenciales para el relato de viajes, entran en conflicto con la forma dramática, la primera en detrimento de la acción, y la segunda, de la ostensión. Volveré sobre ello.

Igual o similar importancia que la personalización, el paso de la primera a la segunda persona gramatical, tiene la *presentificación*, el hacer presente el pasado del R, aunque con variaciones notables; por ejemplo, entre un capítulo volcado a lo narrativo, como «La sierra» [8], con 68 formas verbales de pasado frente a 20 de presente, y otro de carácter más reflexivo como «Santa Marta finalmente» [5], con 68 de presente frente a 13 de pasado. Pero no importa tanto el recuento, sino el claro anclaje en el presente de la situación discursiva, o sea, de lo que hemos llamado antes con Genette «narración» y que en el drama es sencillamente un axioma. Si volvemos al arranque anafórico de cada secuencia, que cité más atrás, se notará con claridad esta instalación en el 'ahora' (nótese la repetición del adverbio en toda la OD) y, hay que añadir, también en el 'aquí', o sea, donde *tiene lugar* cada escena o cada discurso, la *localización*, tanto para las diez secuencias mayores como para las menores que alberga cada una en su interior. Si esto resulta ser así tras un análisis más detenido, tendríamos otra de las claves de la dramaticidad secreta de la OD. Pues precisamente el darse en el aquí y el ahora define la comunicación teatral y consecuentemente la dramática, es decir, el teatro y el drama.

La comparación entre las estructuras del R y la OD, que por eso cité al detalle, no solo sirve para dar una idea general de la síntesis operada en el



trasvase de uno a otra; será una buena guía para estudiar también la selección operada por el dramaturgo y sus criterios. Por ejemplo, la ya citada escena [3], titulada «Zamba Simonguama», destaca a un personaje secundario del libro y se llena con el breve episodio del capítulo «V. Los caños–La Ciénaga–Gaira» que relata su encuentro con el narrador y protagonista. El personaje no alcanza siquiera categoría de intertítulo en el relato del francés.¹³ La pregunta es por qué selecciona Lozano este episodio y lo traslada casi en su misma extensión.¹⁴ Lo cierto es que vuelve a destacar luego a un personaje secundario, más que Zamba quizás, «El italiano Giustone» [6], que no merece un intertítulo en el R. Si lo sumamos al siguiente, «El círculo francés de Riohacha» [7], que sí sube a intertítulo en el R (IX), quizás también a «La fiebre» [9] y al añadido por Lozano «Eliseo Reclus» [10], ¿podría hablarse de un deslizamiento del foco desde los lugares hacia los personajes, que titulan cuatro o cinco de las diez escenas, la mitad? De ser así, se trataría de otra forma de personificación y, por tanto, de otro indicio de dramatización.

Creo que el texto que llamamos OD cumple ya las condiciones que exigimos antes al también hipotético género «teatro de viajes». Si admitimos que contiene un *drama* (1-2) —lo que se puede discutir—, no es difícil justificar que encaja en el tipo que llamo *de ambiente* (5) y Kayser [1981: 492-497] «de espacio»; aunque en competencia muy fuerte con el drama de personaje. Resulta indiscutible que su *tema* (6) es un viaje y más que razonable, a simple vista, que tal viaje determina también su *estructura* (7). La dependencia del hipotexto me parece garantía suficiente de su carácter *predominantemente histórico o documental* (4), siempre que no se entienda como equivalente a factual, o sea, en el sentido que tiene cuando hablamos de drama o teatro histórico y no de documental cinematográfico. Basta recordar las «intervenciones» de Lozano que hemos comentado y las

¹³ Aunque sí ocupa uno en un capítulo posterior, el VII, correspondiente a otro episodio: «El Ingenio de Zamba» (R: 306).

¹⁴ Las tres páginas que ocupa la escena [OD, 3: 143-145] se nutren del episodio que ocupa las mismas aproximadamente en el R [V: 81-84].



que se quedan en el tintero para descartar que la OD haya podido conservar el originario carácter factual, al que el teatro es, por cierto, impermeable o, por mejor decir, que el teatro convierte siempre en ficcional, mal que les pese a los posdramáticos. Y ese me parece también uno de los efectos más secretos y profundos del cambio a la segunda persona gramatical, que es la clave de arco de toda la transmodalización.

3. De la obra dramática al texto dramático: personificación

Podría pensarse que la etapa decisiva, además de culminante, de este *viaje* desde el pretexto narrativo hasta el teatro en plenitud, o sea, hasta la puesta en escena, es la que toca examinar ahora. Todo se manifiesta, en efecto, con mayor claridad al llegar al destino último de la representación. Pero algo me hace pensar que el trayecto estudiado en el epígrafe anterior, por oscuro y problemático que parezca, es más determinante, en el sentido de que condiciona o prefigura en alto grado (y por tanto facilita) el paso de la OD al TD, ese documento puramente teórico de la efectiva puesta en escena, que ya definimos antes y que se compone en nuestro caso del libreto utilizado para montar la obra [Lozano, 2009b], dos testimonios del autor y director sobre la puesta [Lozano, 2020; Lozano y Castillo, 2009] y las fotos de la misma que constituyen el «Anexo fotográfico»¹⁵ a este estudio. Si no me equivoco, las tres operaciones que definen el último tramo de la transmodalización consisten en *realizar* las mismas que observamos antes en estado potencial, en hacer patente en la puesta en escena lo que está latente en la obra dramática. Me refiero a la personalización, la localización y la presentificación. Las voces —como mínimo dos en la OD— toman cuerpo, literalmente; el aquí ocupa el espacio escénico, real; y el ahora se hace presente, casi automáticamente, en el transcurso de la representación misma.

¹⁵ Todas las fotos son propiedad de Carlos Enrique Lozano. Se reproducen por cortesía suya y con su autorización.



Tengo la impresión de que el trayecto OD—TD es más corto que el anterior R—OD y que no difiere mucho del que se sigue del texto a la puesta para obras menos llamativas o más ‘tradicionales’; mejor dicho, más explícitamente dramáticas. En gran medida —y en este caso también— consiste en ejecutar una partitura. En mi sistema teórico, esa partitura es lo que defino como «drama» [García Barrientos, 2017b: 85-137] y reside tanto en la obra escrita como en la representación, aunque no de la misma forma: virtual e incompleta en la primera; actualizada y completa en la segunda, es decir, *realizada*. Por eso cabe esperar menos diferencias entre la OD y el TD que entre el R y la OD. Pero debe quedar claro que figura entre esas diferencias un considerable grado de invención o ‘creación’ por parte de los artistas escénicos, y no solo posible, sino estrictamente necesario: para llenar los vacíos característicos de la OD, sin ir más lejos.¹⁶ Nuestro caso particular, tan llamativo, se pliega, a mi entender, a la tendencia general de esta práctica del teatro dramático, que es —desengañense los ilusos de la novedad— el único que existe. Dicho eso, lo que debe centrar nuestra atención son precisamente las diferencias y en particular los ‘añadidos’.

En pocos casos como en este tendremos la oportunidad de confrontar dos textos diferentes de la misma obra teatral, el que se publicó como lo que llamo con exactitud obra dramática [Lozano, 2015], OD en la abreviatura que venimos empleando, y el que proporcionó a sus actores Carlos Enrique Lozano como libreto para el trabajo de puesta en escena [Lozano, 2009b], en su calidad de director, además de dramaturgo, y que no puedo agradecer más a la generosa amabilidad de su autor. Permítaseme simplificar y citar indebidamente este último como TD en aras de la brevedad. (Ya sabemos que los complementarios que acabo de enumerar también lo integran como piezas de un mosaico que es imposible imaginar completo.) Si comenzamos

¹⁶ Así puede entenderse bien por qué el concepto de «texto dramático», tal como lo defino, es puramente teórico, o sea, irreal, imposible. Porque, en cuanto procede de una representación teatral efectiva, debería carecer del más mínimo vacío o indeterminación; sería un texto absolutamente completo y como tal monstruoso, de la estirpe de *sueños de la razón* de Borges como el mapa que coincide con el terreno o la memoria de «Funes el memorioso».



por lo cuantitativo, desaparece la desproporción que observamos antes entre el R y la OD. La extensión de esta resulta muy cercana a la del TD. Aunque el recuento sea menos preciso, el resultado es de casi coincidencia. El TD ocupa 41,5 páginas, de unas 22 líneas con unos 60 caracteres cada una,¹⁷ lo que haría un total de 54.780 caracteres, frente a los 68.931 de la OD. La diferencia es menor o se desvanece al advertir que el TD conserva la estructura y el texto de la OD, con las mismas partes y títulos, pero con la supresión de la titulada «Zamba Simonguama» [3], precisamente.¹⁸

Tal vez se pueda hablar de un cierto recorte en el paso de la OD al TD en el conjunto de la práctica teatral. Pero habría que precisar que suele tratarse de recortes en el texto de los diálogos. Y en este caso no hay más que diálogo en lo que hemos tomado como TD, igual que debemos suponer que todo en la OD es diálogo, discurso. ¿Pero qué ocurre con las acotaciones? No hay, se han ‘borrado’. Curiosamente, desaparece incluso la única que encontramos en la OD al pasar al TD [9: 39-40], lo que parece confirmar las sospechas sobre el posible carácter involuntario de ella, aunque también puede explicarse por tratarse de un texto para los actores (y solo para ellos),¹⁹ o sea, de un reparto de réplicas y nada más. Ciertamente, sin embargo, que se añaden otras ¿acotaciones? en las dos pequeñas escenas *dramáticas* ya comentadas entre Eliseo y la Rsm —que en el TD habría que considerar quizás «metadramáticas»—, pero que no indican una acción, como la suprimida, sino que consisten solo en señalar, reiteradamente, el

¹⁷ Una línea completa tiene unos 80 caracteres, pero hay que descontar las muchas, aproximadamente la mitad, que se truncan bastante antes de completarse por el cambio de réplica, al adquirir en el TD la forma característica del diálogo dramático, amén de los intertítulos y las breves instrucciones a los actores que los siguen.

¹⁸ Conservaré la numeración de la OD, omitiendo la 3, claro, en vez de restar 1 al número de cada escena a partir de la primitiva 4. Creo que eso facilitará la confrontación en los dos textos de las mismas escenas.

¹⁹ «Texto actores» escribe Lozano debajo del título y su nombre. La informalidad del sintagma habla del carácter provisional, efímero, de usar y tirar, y —no lo olvidemos— privado, no público, del libreto.



actor y la actriz que asumen el papel de los dos *personajes*,²⁰ por lo que resulta problemático considerarlas acotaciones, por lo menos dramáticas. Estarían más próximas a las anotaciones que hace Lozano, como director, debajo del título de cada escena fijando las fechas para aprenderse el texto y para montarla; que, naturalmente no considero acotaciones ni siquiera parte del texto genuino. De hecho, Lozano las diferencia del resto con tinta roja. Pero lo que me interesa destacar es que, si en el TD aparecieran las acotaciones necesarias para describir la representación, su extensión superaría seguramente la de la OD, cuyo texto mantiene, como diálogo, salvo la omisión de [3]. Pero no es la extensión lo que importa en realidad, sino cómo recuperar la información *necesaria* que las acotaciones elididas nos hurtan. Recurriendo, claro está, a los documentos complementarios y de ahí su importancia.

En lo que se refiere a la configuración del espacio escénico, tal como se presentó en la puesta, podemos recuperar esta descripción:

En el centro del escenario pusimos un arenero y justo encima, colgada, una pantalla. En el lateral izquierdo, de los actores, una computadora sobre un pequeño escritorio conectada a tres cámaras (dos cámaras web y una *handicam*); en el derecho, una caja de madera de 1,8 metros de alto por 2 de largo en la cual, enrollada en dos carretes, avanzaba una tela pintada con paisajes caribes, de 15 metros de largo [...] La idea era que tuviéramos, como público, acceso a la *representación* del paisaje real, realizada en el medio que se usaría en el siglo XIX para capturar la vastedad de la naturaleza: la pintura (inspirada en las grandes pinturas panorámicas del *ottocento*, aunque metida en una gran caja de madera); pero que, simultáneamente, viéramos la imagen de Reclus en video; que hubiera esa superposición de medios narrativos, pintura y video, era muy importante para mí [Lozano, 2020].

Para completar la descripción y para literalmente *ver* el «espacio dramático» tal como lo entendemos, o sea, el espacio ficticio encajado en el espacio real [v. García Barrientos, 2017a: 103-128, esp. 108-110], constituye un material precioso el apéndice fotográfico, que invito a recorrer en su totalidad. La

²⁰ Con dos mínimos matices, ya cercanos a la acotación «normal»: que el actor que hace de Eliseo lee la carta a su hermano «en off» [9: 38] y que, al terminarla, se dirige «a Wendy», la actriz que asume la Rsm [9: 40].



fotos 1 y 2 ilustran el ‘panorama’ completo y el mecanismo para accionarlo, pero todas las demás presentan el espacio en acción, no solo como marco de esta, también como actante, a través de las cámaras²¹ e incluso del panorama *en movimiento*. El cual, por cierto, permite paliar la contradicción apuntada antes entre la descripción (como ingrediente obligado de la literatura de viajes) y la ostensión (propia del teatro), pues, si es cierto que la descripción de la naturaleza tropical ocupa el centro del relato de Reclus, el paisaje pintado en el panorama permite ostentarla, ponerla ante nuestros ojos, de manera quizás tanto más teatral cuanto deliberadamente ingenua.

No hace falta ponderar que el dispositivo escénico, aunque con cierta base en la OD, o sea, en el diálogo del TD, con el peligro de resultar redundante, es en su mayor parte uno de esos añadidos de los que hablamos, una creación de o para la escenificación. Eso no quiere decir que no esté, a su vez, condicionado por la OD y en gran medida prefigurado en ella. Pienso sobre todo en su adecuación para un acto narrativo o ‘narratúrgico’. Recordemos, por ejemplo, lo dicho antes sobre la adscripción al modo narrativo del cine, o sea, del vídeo, que desempeña un papel tan decisivo en la puesta en escena o, si se quiere, en la puesta en espacio de nuestra función. Ahora bien, el consecuente aumento de la distancia representativa, del antiilusionismo del espacio, si bien es propio de la narración *verbal* (no cinematográfica: la más ilusionista), cabe perfectamente en el drama y el teatro. Basta pensar en los dispositivos escénicos de nuestros «corrales de comedias» o de «El Globo». Lo mismo puede decirse de las acciones, escamoteadas también en el TD por la ausencia de acotación y recuperables, muy parcialmente, en nueve de las fotos del anexo (3-11), las que presentan a los personajes en acción (pero congelada, sin movimiento). Ciertamente se podrían obtener en su totalidad y con exactitud de la grabación completa del espectáculo. Acciones, de nuevo, en altísimo grado inventadas para la puesta y a la vez previstas, en buena medida, en la OD.

²¹ Véanse, por ejemplo, las fotos 6, en la que un personaje diegético, Rameau, se hace presente mediante dibujo proyectado en vídeo, con el que dialoga Reclus, y 11, con la pantalla contribuyendo al relato directamente con la proyección de parte del texto *escrito*.



Centrémonos, para concluir, en la operación que considero decisiva en la transmodalización que estudiamos y que no es otra que la *personalización* de la OD que se convierte en *personificación* en el TD. Si la reescritura del relato de Reclus en segunda persona, alternando con fragmentos ‘citados’ del propio libro, implicaba en la OD un diálogo entre dos voces (marcadas tipográficamente), la de Eliseo y la de un Narrador que lo interpela, en la puesta en escena Carlos Enrique Lozano, director y dramaturgo, decide *encarnar* esas voces en cuatro actores, o mejor dicho, en tres actores y una actriz. Podría pensarse que de tal decisión —la más importante para la puesta— es responsable el director de escena, y es posible que el propio Lozano lo crea o quiera creerlo, o lo creyera entonces. Yo no puedo estar más seguro de que se trata de una decisión de dramaturgia, del dramaturgo. Quizás todo lo que sigue no sea sino una explicación de esta tesis.

Al principio del TD, quizás por su carácter meramente instrumental, tampoco encontramos el «reparto» que encabeza —y no caprichosamente— la inmensa mayoría de las obras dramáticas; tampoco figura siquiera el «Elenco» que abre la OD, con el nombre completo de los cuatro actores (v. nota 1). Ahora bien, que no se declare no significa que no haya reparto. En realidad, de que lo haya o, lo que es lo mismo, de la existencia de personajes dramáticos, depende que se confirme la hipótesis de este estudio: que desde el libro de Reclus hasta la puesta en escena de Lozano, pasando por el texto que publica en una antología con otros indiscutiblemente dramáticos, se ha producido un cambio de modo de representación, o sea, una transmodalización. Pues el abogado del diablo podría argüir que, en lugar de eso, lo único que ha hecho Lozano es adaptar, abreviando considerablemente, la narración escrita del libro de Reclus a un espectáculo de narración oral y más o menos espectacular; pero dentro del mismo modo. Creo sinceramente que no es así y trataré de demostrarlo.

Ya que el TD no nos ofrece una lista de personajes ni de actores ni un reparto que los empareje dando lugar a lo que llamamos «personaje



dramático» [García Barrientos, 2017a: 129-161, esp. 130-132], habremos de buscarla en los nombres («acotaciones nominales») que encabezan las distintas réplicas del diálogo; el cual presenta, ahora sí, la apariencia normal de los diálogos dramáticos. El resultado en bruto es el siguiente, por orden de intervención: Ariel, Wendy, John, Jaime, Eliseo, Rsm [República Socialista Mundial].²² Interrumpo mi argumentación a favor de que se trata de auténticos personajes que integran un reparto genuinamente dramático, para indagar un poco en la razón o las razones de la insistencia del dramaturgo en atribuir las réplicas a los cuatro actores (reales), más allá del prejuicio posdramático, que, a mi juicio, es más bien una ilusión. Para tal fin es sumamente útil el artículo «Tríptico en torno al trabajo actoral en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*» [Lozano y Castillo, 2009], escrito por el autor y uno de sus actores para la revista *Papel/Escena* del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali y del que no se publicó la parte 3, el testimonio del actor.

Así plantea Lozano la cuestión: «Para la puesta en escena se trabajó con cuatro actores: *uno interpreta al viajero galo* y los otros tres narran su travesía; el primero entonces verbaliza las mayúsculas y los otros se dividen el resto» [1: 2; subrayado mío]. La idea de que hay al menos un personaje dramático en la función se impone y él mismo la reconoce:

El texto, de entrada, plantea una división de hablantes: una voz narra en segunda persona un viaje por la costa caribe, y otra voz, en primera persona, corrige o glosa la narración. La primera voz la hacen *tres actores que no construyen ninguna ficción: no se 'inventa' a un narrador ficcional, no se intenta justificar la narración a través de la creación de una instancia ficticia reconocible. Son tres personas que, solidariamente, elaboran una narración* dirigida a un actor que representa un personaje histórico (es el único esfuerzo representacional del montaje). Ellos se refieren a él como Eliseo Reclus —no como Jaime Castaño— alentando así

²² No he incluido el «Coro» que aparece una sola vez en el texto —¿correlato de la única acotación de la OD?— para decir solo: «La República Socialista Mundial» (TD, 1: 3), seguramente con la intención de dotar de énfasis a esa idea soñada, que comparecerá luego como peculiar personaje. Lo compongan solo los dos actores que han hablado hasta entonces, Ariel y Wendy, o los cuatro, seguramente presentes en escena, no se trata de un personaje distinto, sino de algo equivalente a la acotación «a coro» tras el nombre de los dos o los cuatro actores o personajes.



la aparición de la ficción (de la cual sólo él hace parte). Él sí vive en el mundo designado por los narradores. Reclus, en el escenario, es un personaje abandonado, pues es el único que vive en este mundo ficcional [1: 9].

Lo que subrayo ahora es lo que me parece discutible. Resulta claro que Eliseo es un personaje ficticio (aunque histórico) encarnado por un actor, Jaime Castaño, en todas y cada una de las partes y no solo en las dos breves escenas engastadas —en forma dramática ya en la OD—, en las que aparece con su nombre ¿Por qué en el resto, o sea en casi todo el TD, no se le atribuyen a él sus réplicas (en mayúsculas), que no pueden ser más suyas, sino a Jaime, el actor que lo representa? No parece fácil de justificar. Así de inequívoco resulta en palabras de John Alex Castillo: «En nuestro caso 4 actores intervienen en escena, pero realmente solo hay un personaje: Eliseo Reclus. Uno de los actores *lo interpreta* y los demás contribuimos a que este actor *construya el personaje* en escena» (3: 16-17; subrayados míos).

La cuestión es si los otros tres actores, que se reparten la voz narrativa en segunda persona (esto es crucial) son —pueden ser— sobre el escenario, durante la representación de la pieza, meramente actores, ellos mismos, o se ven salpicados en mayor o menor medida por la ficción (constitutiva) del teatro. De entrada, Wendy representa durante las dos escenas insertas a la Rsm, que es un personaje indiscutible, tan ficticio que ni siquiera encarna a un ser humano sino que es la personificación de una idea. Pero, a diferencia de Eliseo, al volver al marco general, sale de ese papel para cumplir su función de narradora junto a los otros dos actores. ¿Y entonces, qué? Lozano, ahora como director, afirma que «la labor actoral de los narradores —que es sobre quienes voy a tratar en este artículo— se mantiene primordialmente en (o es limítrofe con) el nivel de la “actuación simple”» (1: 4). Toma el concepto de Michael Kirby [1987], quien lo concibe como un tipo de actuación básica en la escala que va de la «no actuación» a la «actuación completa», y aduce el ejemplo de Lehmann [2002]: los actores del Living Theatre, en su célebre actuación brasileña,



paseando por entre el público y diciendo emocionados: «No me permiten salir del país sin mi pasaporte», etc., o sea, sin mentir ni asumir una identidad ficticia, pero sí actuando en ese nivel; que se encuentra por encima del escalón mínimo de la «no actuación», que correspondería, según Lehmann también (yo tengo mis dudas), a los asistentes escénicos del teatro japonés (por ejemplo, al *kôken* del kabuki). En definitiva, según Lozano, «lo que que separa a este tipo de actuación [«simple»] de otras más complejas es la aparición de la ficción» [1: 4].

Así que lo decisivo será determinar si los tres actores narradores están contaminados o no de ficción, en la medida que sea. El propio autor del espectáculo parece dejar un resquicio abierto cuando define la suya como «actuación simple», pero con los atenuantes de «primordialmente» o de que se trate de un nivel «límite» con ella (y, claro está, de superior complejidad). No tiene sentido pensar que los tres actores en cuestión estén en el escenario ‘siendo ellos mismos’, actuando y sobre todo hablando ‘en su propio nombre’. Basta pensar, en términos teóricos, que si se dirigen a Reclus (plenamente ficticio) no pueden hacerlo sino desde un cierto nivel de ficción —y si no, se contagiarían de ella—, aunque fuera distinto al de él y se incurriera así en *metalepsis*, que no deja de ser un recurso artístico como otros. Puedo admitir con reservas que algunas de sus acciones sean meramente escénicas, ‘reales’, como las del *kôken* japonés; pero es evidente que otras no lo son, sobre todo las que los ponen en relación directa con Eliseo: por ejemplo, cuando Wendy lo abraza y compone con él la imagen de la *pietà* (foto 9). Son personajes dramáticos, con su doble cara, real y ficticia, como todos, y seguramente con una proporción mayor de la real sobre la ficticia, del actor sobre el papel, pero sin que esa duplicidad característica se simplifique nunca o se reduzca al actor cien por cien ‘real’. Ese es el sueño imposible del teatro posdramático; imposible en el teatro, claro; no fuera de él, en otros espectáculos, como la lucha de gladiadores en la antigua Roma.



Todavía cabe plantearse, para terminar, si se trata de un solo personaje repartido entre los tres actores, ese narrador N que ya identificamos antes como personaje en la OD, o si llega cada uno a componer un personaje diferente. Esa parece, al menos, la intención del director en su trabajo con los actores:

La manera como cada actor se enfrenta al texto es crucial en esta puesta en escena porque es ahí donde estará la particularidad de su actuación; es en los sentimientos, preguntas y emociones que el relato despierta en él donde estará la diferencia de su narrador con respecto a los otros dos (1: 8).

Así que es la individualidad de los actores la que aporta las diferencias entre los tres ‘papeles’. No es nada nuevo, sino lo que ocurre siempre en el teatro dramático (valga la redundancia). Lo novedoso será aquí, si acaso, que esa aportación es el ingrediente casi único de la construcción del personaje. Porque el discurso que se reparten no parece distribuirse en función de las características de cada uno. No es el discurso el que se fragmenta, sino ellos los que van alternándose en decirlo, sin alterar (sustancialmente) su literalidad, su orden y estructura, y así es difícil acomodarlo a tres personalidades diferentes. Con todo, por momentos, puede percibirse un cierto contraste entre las réplicas que acerca el diálogo al coloquio más que al monólogo a varias voces, lo que incrementa el componente dramático; por ejemplo, en el arranque mismo de la obra, con incisos sarcásticos de Wendy a lo dicho por Ariel:

ARIEL: Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y viajás a bordo de un barco de 24 toneladas llamado ‘El narciso’.

WENDY: Aunque decirle barco al cascarón herrumbrado en que viajás es descabellado.

ARIEL: Y tenés los pies contra el borde de la boca de la escotilla, la espalda apoyada contra el bordaje y el brazo pasado alrededor de un cable, tratando de formar un solo cuerpo con la embarcación. Venís de Aspinwall-Colón, en Panamá, y te dirigís a Cartagena.

WENDY: Ciudad que antiguamente recibía con orgullo el nombre de Reina de las Indias y que ahora, en 1855, se encuentra en la ruina.



ARIEL: Y no amerita el antiguo apelativo ilustre pues ya ni es reina ni de real tiene nada y ni siquiera los dientes con que espantaba a ingleses y piratas,

WENDY: y decir ingleses y piratas en algunas partes del Caribe era decir lo mismo (TD, 1: 2).

Similar fundamento en la realidad tiene la relación entre los tres narradores, según Lozano:

La relación de cada uno de ustedes con los otros dos narradores también es particular y surge del cruce entre sus afectos personales (como amigos y compañeros de escena) y sus interacciones (verbales y no verbales) en el escenario. [...] ustedes son colegas que están trabajando simultáneamente para que el apetito teatral del público sea satisfecho (Lozano y Castillo, 2009, 2: 15).²³

Entiendo que los testimonios y argumentos anteriores autorizan la conclusión de que el analizado es un espectáculo teatral (y por tanto dramático) que cuenta con un reparto integrado por cinco personajes —uno de ellos episódico— interpretados por cuatro actores:

Eliseo..... Jaime
Narrador 1... Ariel
Narrador 2... John
Narradora.... Wendy
Rsm..... Wendy

Tal reparto se dispone sintagmáticamente en nueve configuraciones, las ocho primeras en «cuarteto» (con todos los actores presentes y doblando la actriz papel en dos escenas, la tercera —[4] en la OD— y la penúltima), y la última en «solo» de Eliseo (¿pero en presencia de los tres narradores?). Si

²³ En el mismo artículo describe el actor John Alex Castillo de manera convincente la relación entre los tres narradores y el personaje (actor y papel) de Reclus: «Entre los actores surgió entonces un concepto que nos ayudó a entender la dimensión de nuestra labor en escena: debemos ser solidarios narrativamente, provocando, estimulando e incitando al personaje central al encuentro consigo mismo; así como cuando alguien pierde el conocimiento y los más cercanos a él se ocupan de irle ofreciendo elementos para que se reconfigure histórica y emocionalmente. Es por eso por lo que el personaje de Eliseo Reclus no se ha creado, sino que se ha construido en conjunto gracias a la interacción abierta con los actores con los que cohabita la escena» (3: 17). Tampoco esto me parece distinto a lo que ocurre siempre en el teatro.



las consideramos aisladas, las dos pequeñas escenas engastadas presentarían la configuración en «dúo» (Eliseo y Rsm), aunque no sabemos si los otros dos narradores están también presentes, pero más o menos aparte, con lo que habría que remitirlas al cuarteto de la unidad más amplia en que se insertan. Si apunto estas cuestiones es solo para destacar que carecerían de sentido si no se tratara de teatro, sino de simple narración.

El fenómeno estudiado constituye, en efecto, una transmodalización, la conversión de un relato en espectáculo teatral, pasando por el estadio intermedio y fundamental de obra dramática. El caso particular analizado resulta más significativo por ser el hipotexto una manifestación radical —por no decir exclusiva— del modo narrativo: un relato de viajes. Ni que decir tiene que, de existir el género hipotético «teatro de viajes», el espectáculo *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* cumpliría las exigencias que lo definen, y con mayor rigor aún que la obra dramática. Para calibrar el alcance teórico de las conclusiones que arroja el estudio del caso, idóneo y extremo al mismo tiempo, basta pensar en el hecho de que la inmensa mayoría de las obras de teatro del repertorio —pensemos en el inagotable de nuestro Siglo de Oro— proceden de materiales narrativos, o sea, son el resultado de una transmodalización.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 542 págs.
- CUARTAS, Juan Manuel, «La Nueva Granada, paraíso perdido. Reflexión a partir de *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* de Elisée Reclus», *Thesaurus*, Tomo LII, núms. 1, 2 y 3, 1997, 439-451.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, 2011, 35-64.



- _____, *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2017a, 392 págs.
- _____, *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*. Ciudad de México, Artezblai-Toma-Paso de Gato, 2017b, 316 págs.
- _____, *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017c, 246 págs.
- GENETTE, Gérard, «Discours du récit. Essai de méthode», en *Figures III*, París, Seuil, 1972, 65-282.
- _____, *Nouveaux discours du récit*, París, Seuil, 1983, 119 págs.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. M. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 4ª ed. revisada, 1981 (1948), 594 págs.
- KIRBY, Michael, *A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987, 178 págs.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, París, L'Arche, 2002 (1999), 320 págs.
- LOZANO GUERRERO, Carlos Enrique, «La Sierra Nevada de Eliseo Reclus», en *Carlos Enrique Lozano Guerrero. Teatro escogido 2006-2015*, Bogotá D.C., Ministerio de Cultura, 2015 (2009a), 133-173.
- _____, «La Sierra Nevada de Eliseo Reclus. Texto actores», inédito, copia del autor, 2009b, 43 págs.
- _____, «Soplado las cenizas de Reclus», *Gaceta*, suplemento del diario *El País Cali*, copia del autor, 2009c.
- _____, «Sobre la puesta en escena de *La sierra Nevada de Eliseo Reclus*», correo electrónico, 2020 (17/02).
- LOZANO, Carlos Enrique y John Alex CASTILLO, «Tríptico en torno al trabajo actoral en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*», *Papel/Escena*, Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali [incompleto], 2009, copia del autor, 19 págs.



- NAVIA HOYOS, Mateo, «Claves de la dramaturgia de Carlos Enrique Lozano», en J.-L. García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, Madrid, Antígona, 2018, 253-272.
- VIVIESCAS, Víctor, «Dramaturgia de la disolución. Prólogo», en C. E. Lozano Guerrero, *Teatro escogido 2006-2015*. Bogotá D.C., Ministerio de Cultura, 2015, 11-26.
- RECLUS, Eliseo, *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Imprenta a cargo de Focion Mantilla, 1869 (1861a), 305 págs.
- _____, *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Ed. Cahur, Biblioteca popular de cultura colombiana, Tomo 112, 1947 (1861b), 137 págs.
- STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1992 (1989), 290 págs.



ANEXO FOTOGRÁFICO



Foto1. Panorama completo
(Pintura panorámica completa: 15 m.)

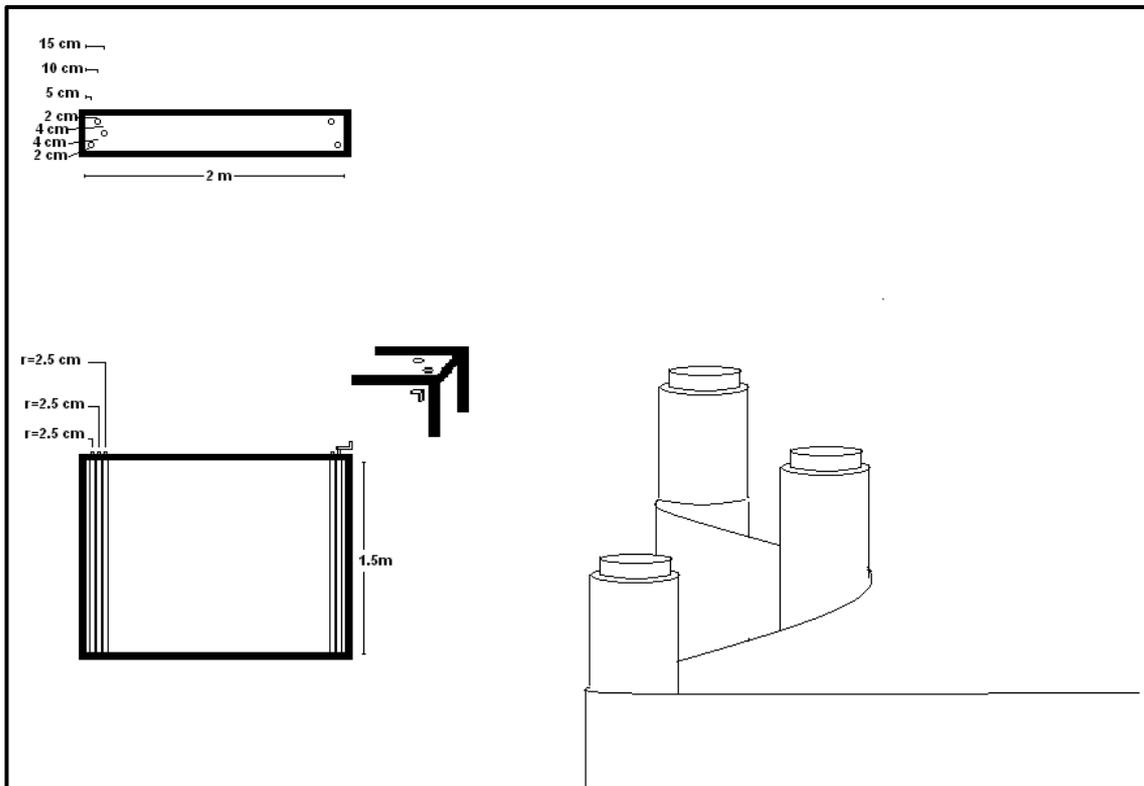


Foto 2. Mecanismo del panorama



Foto 3. Reclus y panorama
(Reclus ante el panorama, Ariel lo enfoca con la handícam, Wendy a un costado del panorama)



Foto 4. Contraluz
(Contraluz de Reclus sobre la pintura-paisaje)



Foto 5. Panorama rojo
(Reclus mira hacia la handiCam, operada por Ariel, que le hace un primer plano. John y Wendy 'escoltan' a Reclus. El panorama está iluminado por detrás con luz roja)



Foto 6. Rameau

(Reclus dialoga con Antonio Rameau, imagen en la pantalla de vídeo, Ariel ante el panorama, John Alex controla el vídeo desde su escritorio)



Foto 7. Ariel galán

(Wendy y Ariel tienen cámaras en la mano con las cuales toman un plano y contraplano de Jaime-Elisée Reclus)



Foto 8. Ensayo matas
(La handícam toma un primer plano de Reclus perdido entre el follaje mientras Ariel y Wendy lo observan con cierta condescendencia. Imagen de un ensayo)



Foto 9. Cara de Reclus

(La handícam, operada por Ariel, toma un primer plano de la cara de Reclus, desfalleciente, mientras que Wendy -la República Socialista Mundial- lo sostiene formando una imagen de la *pietà*)



Foto 10. Pantalón de Reclus
(Ariel opera una webcam haciendo primeros planos de Reclus y su vestuario)



Foto 11. Así pasan las horas
(Reclus observa cómo la imagen de vídeo también lo narra. Atrás Wendy y Ariel preparan las cosas)