Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 59 (2012)

Heft: 3: Fascículo español. Archivos y manuscritos hispánicos : de la crítica textual a la critique génétique

Artikel: Génesis del íncipit : sobre el parlamento inicial de "Un réquiem por el padre Las Casas" de Enrique Buenaventura

Autor: Betancourt Morales, Andrés

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323608

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Génesis del íncipit: sobre el parlamento inicial de *Un réquiem por el padre Las Casas* de Enrique Buenaventura

La crítica genética ha dedicado una atención especial al estudio de los procesos creativos en torno al comienzo de una obra, el íncipit[1]. Esta instancia de la escritura es evidentemente crucial, y los dosiers genéticos dan amplia cuenta de su complejidad, que muestra de un modo sintomático una serie de cuestiones en torno al estilo, la relación con obras exógenas y con otras obras del autor, el trabajo de investigación, etc. y permite profundizar la relación misma del escritor con el acto de escribir. Lo que se ha llamado la «entrada en la escritura» (es decir, el momento justo en que el escritor comienza un nuevo proyecto) es de hecho una muestra privilegiada de las operaciones que lleva a cabo un escritor ya que aquéllas se encuentran en esos inicios, por decirlo de algún modo, en plena efervescencia y tienen además una preponderancia capital: por su ubicación, unos pocos cambios debidos a escasos signos gráficos pueden modificar drásticamente el mundo de los posibles[2]. En esos primeros fragmentos textualizantes se encierra en buen parte el tono de lo que vendrá, impregnado de toda una carga simbólica, ideológica o estilística cuya profundidad no es completamente comprensible si se estudia tan sólo el texto impreso.

Por supuesto, el centro de los estudios sobre el íncipit ha sido la novela: es el lugar «donde se abre el universo diegético, donde se marcan

---

[1] Ver, por ejemplo, Anne Herschberg Pierrot, «Étude génétique de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet*», *Équinoxe*, n°16, 1999, pp. 83-95; Bernhild Boie et Daniel Ferrer (comp.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, París, CNRS Éditions, Collection «Textes et manuscrits», 1993; Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, París, Nathan, 2000, p. 104 y ss.

[2] Raymonde Debray-Genette hacía mención indirectamente de este carácter en su libro *Métamorphoses du récit*: «On peut en effet résumer les études sur les incipit en un paradoxe: tout aléatoire qu'il peut être, un incipit n'en conserve pas moins son caractère primordial (littéralement et dans tous les sens) et décisif» («Comment faire une fin (*Un cœur simple*)», en Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit,* París, Seuil, 1988, pp. 85-112. «Se pueden resumir, en efecto, los estudios sobre los íncipit en una paradoja: por aleatorio que sea, un íncipit no conserva menos por ello su carácter primordial (literalmente y en todos los sentidos) y decisivo».) Todas las traducciones al español de este artículo son mías.

los códigos de escritura y el pacto de lectura»[3]. En el teatro (moderno y contemporáneo), a diferencia de lo que puede suceder en la narrativa, el íncipit de una obra no hace, frecuentemente, referencia a un orden estrictamente textual, dialógico, descriptivo o narrativo, intrínseco a la ficción, sino al orden meramente descriptivo del dispositivo escénico y de su conformación espacial, lumínica, sonora, así como del conjunto o de algunos de los personajes del drama. Es, en gran parte de casos, el terreno de la didascalia, de la indicación escénica, que es, por definición, un texto externo a la ficción que sucede en el escenario y tiene por vocación la puesta en escena[4]. Así, el íncipit dramático es, ante todo, íncipit del espectáculo, de la proyección espectacular que el dramaturgo visualiza y propone.

En este trabajo estudiaré el íncipit de *Un réquiem por el padre Las Casas*, de Enrique Buenaventura (1925-2003), dramaturgo, director, actor y teórico colombiano nacido en Cali. Buenaventura es reconocido como uno de los dramaturgos más importantes de la segunda mitad del siglo veinte en América Latina. Autor de cuarenta obras para su grupo, el Teatro Experimental de Cali (TEC), también contribuyó a la renovación de la escritura dramática y de la puesta en escena de la región, elaboró un importante corpus crítico y fue el creador de un método de creación colectiva de gran importancia en los grupos del continente a partir de los años setenta. Su grupo fue uno de los primeros en suscitar un interés en Europa por el teatro latinoamericano; el TEC es así invitado en 1960 al célebre festival del Théâtre des Nations, en París. Posteriormente, realizará numerosas giras en América Latina, Estados Unidos y Europa, en particular en Francia, donde participa en los años setenta en los festivales de Nancy (1971) y de artes tradicionales de Rennes (1977), así como en varias ocasiones en temporadas organizadas por la compañía Renaud-Barrault.

Un réquiem por el padre Las Casas fue estrenada en junio de 1963 en el Teatro Municipal de Cali durante el Tercer Festival Nacional de Arte (estreno que constituyó la única presentación de la obra por parte del TEC) y se publicó el mismo mes en la primera compilación de textos del

---

[3] A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*: «*L'incipit* d'un roman est un lieu stratégique primordial – lieu où s'ouvre l'univers diégétique, où se marquent les codes d'écriture et le pacte de lecture».

[4] Ver a este respecto Almuth Grésillon & Jean-Marie Thomasseau, «Scènes de genèses théâtrales», *Genesis* 26, *Théâtre*, 2005, pp. 19-34.

autor[5]. Buenaventura escribió otras dos versiones, en 1975 (para el grupo de teatro de la Universidad de Antioquia, dirigido por Mario Yepes) y en 1988 (versión que no se siguió de una puesta en escena en el TEC). Las tres versiones de la obra, pese a sus diferencias de estilo y de intención, muestran los conflictos y la evolución del padre Bartolomé de Las Casas frente a la explotación de los indígenas en las colonias españolas del Nuevo Mundo.

El análisis se centrará en la versión de 1963. Los documentos estudiados provienen en su mayoría del Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura (CITEB), organizado en Cali en el seno del TEC a partir de 2007 bajo la dirección de Jacqueline Vidal de Buenaventura (viuda del dramaturgo y directora del TEC) para preservar, difundir, investigar y editar su legado. Se han estudiado también libros anotados de la biblioteca personal de Buenaventura.

Íncipit del texto publicado

Presentaré primero el texto publicado en su extensión, para que pueda ser contrastado en cualquier momento con los distintos estadios de su génesis:

> ACTO PRIMERO
> ESCENA PRIMERA
>
> En el Escenario hay tres planos superpuestos o pisos, comunicados por dos escaleras.
>
> LAS CASAS. **Viene a proscenio en el primer plano o esfera y se dirige al público.** Yo fui el cronista y el actor de esta historia que comienza por los años de mil y quinientos doce o trece. Comienza en las islas del mar Caribe y se extiende luégo por la tierra firme. Aquí no veréis otra cosa que mi crónica caminando y hablando por el escenario, si bien el autor de la obra se ha tomado ciertas libertades indispensables en cuanto a fechas, personajes y lugares... Aquí tenéis el primer plano o... para hablar en el lenguaje de aquélla época, la primera esfera.

[5] Enrique Buenaventura, *Teatro*, Bogotá, Tercer mundo, 1963. Este volumen incluye además dos de sus obras más conocidas de esta primera época: la tercera versión de *A la diestra de Dios padre* y *La tragedia del rey Cristophe*, contemporánea de la obra homónima de Aimé Césaire, pero absolutamente independiente de ella.

> Unas veces será América y otras España... Perdonad si en ella no veréis, la mayor parte de las veces, otra cosa que la cruda realidad de la conquista. Esa segunda esfera que allá véis, es la Corte de España. Allí pasarán cosas más delicadas y exquisitas, y la esfera de arriba, la tercera, es la de las ideas. Allí veréis florecer en voces y cantos las mejores intenciones convertidas, desgraciadamente, en música de las esferas y utilizadas, a veces, con fines que vinieron a degradarlas... Pero dejemos hablar a la historia por sí misma...[6]

Como se ve, la publicación de 1963, que es la única de esta versión, muestra dos didascalias bastante escuetas: una de lugar, que describe someramente el dispositivo espectacular y que da cuenta de la existencia de la división vertical del mismo, y otra de movimiento. Es el personaje de Las Casas quien se encarga, en una suerte de prólogo, de nombrar y calificar los tres niveles del dispositivo y que presenta la obra dirigiéndose directamente al público (lo que lo diferencia del resto de escenas, salvo por la última, donde Las Casas vuelve a dirigirse al público para referir su muerte).

Con este parlamento de Las Casas en mente, retomaré el dosier genético desde sus inicios.

«Nace en Sevilla en 1474», nace en Cali en 1963: la entrada en la escritura

En una gran parte de casos[7], la entrada en la escritura y la primera redacción, por más esquemática que sea, de lo que se concibe como el inicio de la obra en construcción, están separadas en el tiempo (del proceso de escritura) y en el espacio (del manuscrito). Es decir, como anota Pierre-Marc de Biasi, para el caso de Flaubert, «cuando él escribe su primera frase, hace mucho tiempo que ya no está en su primera frase»[8]. Este desfase está representado, en muchos casos, por una etapa de preparación y de planificación, que implica frecuentemente un trabajo de

---

[6] E. Buenaventura, *op. cit.*, p. 9.

[7] En particular en aquellos escritores «a plan», es decir, los que dedican toda la etapa inicial del proceso de escritura a la formulación de un plan, una estructura o un guión general que establece límites y fija derroteros, así como orienta la construcción general de la obra.

[8] «Quand il écrit sa première phrase, il y a déjà longtemps qu'il n'en est plus à sa première phrase». P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 106.

investigación. «Esta diferencia entre el comienzo de la obra y el comienzo de la escritura abre una falla entre el tiempo del escrito y el de la inscripción, entre el espacio de la obra como objeto y el espacio de la obra como campo de trabajo»[9]. En el caso de *Un réquiem por el padre Las Casas*, esta distinción está bien presente y lo que se abre y se instaura con la primera línea del manuscrito es precisamente un «campo de trabajo» en el cual Buenaventura se dedica en primera instancia a la transcripción, el resumen o la perífrasis de fragmentos de varias obras (en particular los tres volúmenes de la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas pero también *Bartolomé de Las Casas* de Manuel Giménez Fernández y *El padre Las Casas y Vitoria* de Ramón Menéndez Pidal) que han sido previamente subrayados o marcados en los libros respectivos. La transcripción es entonces la materialización del proyecto de escritura sobre Las Casas que sin duda estaba en ciernes durante la lectura y la anotación de los libros. Así, los primeros folios describen y narran elementos de la vida de Las Casas y comienzan con una serie de biografemas, escritos con el estilo sinóptico de la enciclopedia. En efecto, el cartón que sirve de cobertura a los manuscritos de la obra porta la inscripción autógrafa «–Biografía–»[10].

El comienzo del comienzo, la primera frase que abre el campo de trabajo y consagra la obra como proyecto, hace referencia precisamente al *comienzo* de Las Casas[11]:

---

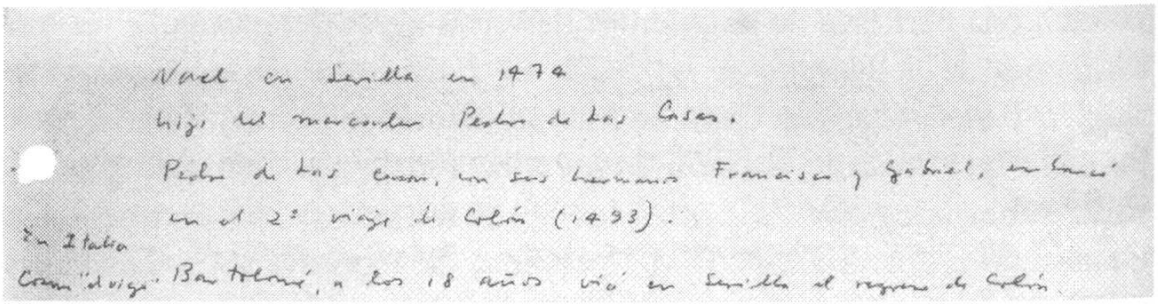
[9] «Cette différence entre le début de l'œuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'œuvre comme objet et l'espace de l'œuvre comme champ de travail». Bernhild Boie y Daniel Ferrer, «Les commencements du commencement» en B. Boie et D. Ferrer (comp.), *op. cit.*, p. 8. Los autores añaden: «–y es, por supuesto, en esta falla, en este espaciamiento, que la crítica genética encuentra su lugar» («–et c'est bien sûr dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu»).

[10] Esta carpeta contiene un conjunto heterogéneo de folios, entre material preparatorio, primeros esbozos de textualización, borradores de la obra, notas, reflexiones, listas de actores, folios pertenecientes a otras obras. La mayor parte de los folios, incluyendo los de esta etapa preparatoria, son hojas amarillas de tamaño carta (28,0×21,0 cm) con agujeros en la margen izquierda para ser insertados en un archivador.

[11] Convenciones de la transcripción: una palabra o un fragmento de palabra con una línea horizontal (~~teatro~~) significa que la palabra ha sido tachada; una sobreescritura es representada por una línea vertical que atraviesa la palabra o fragmento que ha sido sobreescrito, seguido de una barra oblicua y de la palabra o fragmento que lo reemplaza (teatr~~o~~/al; ~~teatro~~/texto); un añadido interlinear o marginal se transcribe en el lugar relativo con respecto al cuerpo del texto, salvo si se realiza la transcripción aislada del fragmento, en cuyo caso se realizará una transcripción lineal. Los símbolos [...] marcan la ausencia de un fragmento en la transcripción por decisión del transcriptor. Se ha respetado la ortografía del autor.

CITEB TEAZ1001 f° 1 r°:

Nace en Sevilla en 1474
hijo del mercader Pedro de Las Casas.
Pedro de Las Casas, con sus hermanos Francisco y Gabriel, embarcó
en el 2º viaje de Colón (1493).
Bartolomé, a los 18 años vió en Sevilla el regreso de Colón.



[Fig 1.] Fragmento del primer folio del manuscrito de *Un réquiem por el padre Las Casas* (CITEB TEAZ 001 f° 1 r°). Nótese a la izquierda el inicio de una nota marginal © CITEB

Estas primeras líneas, así como la mayoría de las notas del primer folio, provienen del primer volumen de Giménez Fernández, donde los párrafos correspondientes han sido marcados, en su mayoría, con líneas marginales en el libro[12]. En este primer folio, Buenaventura inscribe también otros elementos relevantes, que de un lado darán lugar a escenas y que contienen también información que será desarrollada por etapas intermedias del íncipit, como se verá después:

> Expedicion a Higuey, con buen botín y buena repartición de indios en Concepción de la Vega. En la iglesia de paja de allí es doctrinero y allí es ordenado presbítero (el primero ordenado en el N. mundo) (1512) En una excursión con Pánfilo de Narváez presencia la matanza de ~~Caonabó~~ Caonao y en unión de Rentería recibe, en Cuba, un buen repartimiento de indios. (1513)
>
> Ya en 1511 había oído el sermón de Montesinos y luego el de Fray Pedro de Córdoba.

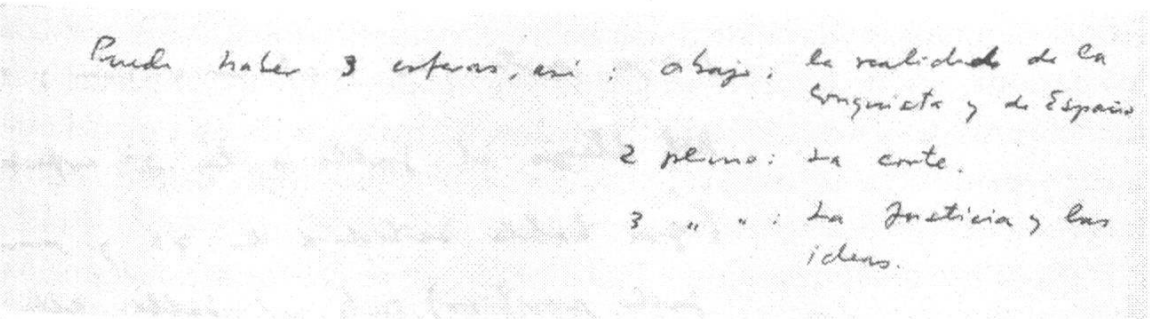
[12] En particular en las páginas 48 y 50. En el ejemplar personal de Buenaventura se lee, acotado por dos líneas en el margen derecho: «Pedro, con sus hermanos Francisco y Gabriel, embarcó en el segundo viaje de Colón (25-IX-1493), y Bartolomé, que a los dieciocho años había admirado el espectacular regreso del Almirante Don Cristóbal, quedó en Sevilla con su madre y hermana». Manuel Giménez Fernández, *Bartolomé de Las Casas*, vol. 1, Sevilla, EEHA, 1953, p. 48. Colón regresó a Palos de la Frontera, en Huelva, y no a Sevilla como escribe Buenaventura.

Las tres esferas: nacimiento del espacio escénico

La primera mención de la disposición en pisos o planos ocurre en el folio 12, en un estadio de la escritura en que las notas documentales alternan con esbozos de diálogos y «elementos dramáticos» o «elementos para escenas». En efecto, en la parte superior del folio se encuentra la primera lista de personajes del manuscrito, y en medio, la descripción de una «escena posible» sobre la que volveré más adelante.

CITEB TEAZ001 f° 12 r°:

Puede haber ~~2~~/3[13] esferas, así:	Abajo:	la realida~~de~~/d de la Conquista y de España
	2 plano:	La Corte.
	3 " ":	La Justicia y las ideas.


Puede haber 3 esferas, así: Abajo: la realidad de la Conquista y de España
2 plano: La corte.
3 " " : La Justicia y las ideas.

[Fig. 2]. Primera mención de las esferas (CITEB TEAZ 001 f° 12 r°) © CITEB

Esta estructuración del espacio permite mostrar los ires y venires de Las Casas entre las Indias y España (es decir, entre la percepción directa del abuso y de la masacre y el discurso aséptico, cínico, distante e incrédulo de la Corte, así como los múltiples intereses pragmáticos de los

[13] Como muestra el manuscrito, la cifra «3» fue sobreescrita, de forma inmediata (o casi). ¿El «3» reemplaza y esconde una «t» inicial que sería el comienzo de las palabra «tres», o un dos hecho a medias que muestra una duda, un lapsus o más bien una decisión tomada al hilo de la pluma, sobre el número de niveles que habrá en el escenario? ¿Se trata sólo de un cierto gusto por la precisión y la concisión que encierra la cifra frente a la palabra o, muy distintamente, la resolución de la comunicación entre dos planos: el de la conquista y el de la Corte, el de las Indias y el de España, por una suerte de mediación, que sin embargo será representada por un piso superior: la esfera de las ideas?

grupos de poder), y la disputa ideológica con contendores intelectuales, en particular Ginés de Sepúlveda y Gonzalo Fernández de Oviedo, con respecto, por ejemplo, a la humanidad de los indios. Buenaventura explicita enseguida el funcionamiento de estos tres niveles en la parte inferior del folio:

> El problema de la justicia aparece cuando se diezman los indios y se aniquila, así, un capital. Esta realidad ocurre ABAJO, sube a la CORTE y de allí remonta rápidamente a la ESFERA DE LAS IDEAS. Cuando llega a la 3ª Esfera, ya no quedan indios en Sto Domingo. [...]

La obra se plantea entonces como la puesta en marcha de un flujo de información de una a otra esfera. Esta distribución en niveles del espacio escénico aparece así como principio estructurador, como motor del funcionamiento mismo de la obra y de la acción dramática. El cambio en los manuscritos es evidente; hasta ahí abundaban, de un lado, las anotaciones biográficas y las reflexiones sobre el comportamiento histórico de los personajes y, de otro, los «elementos dramáticos» sueltos. A partir de la mención de las esferas, que es finalmente el hallazgo de una manera de tratar y de mostrar la historia teatralmente, las anotaciones de todo tipo y las propuestas de diálogos o de escenas están, de un modo u otro, signadas por el contexto del dispositivo. Tanto es así que se confunden la mención de las esferas como principio de funcionamiento de la obra y el discurso histórico en sí, como si esos niveles, planos o esferas no fueran sólo la materialización dramática de las relaciones (y de los lugares). Es decir, como si Buenaventura no pudiera ya ver los problemas que desvela la historia sino a través del filtro de sus esferas, o de otro modo, como si todo dato histórico no pudiera ser consignado fuera de la red simbólica que ellas configuran; porque, claro, toda la investigación histórica no tiene otro fin que alimentar la escritura.

Al menos otros dos elementos sobre las esferas merecen una mención detallada. Primero, el hecho de que esta organización vertical del espacio no era completamente ajena para Buenaventura. Ya había utilizado una disposición en niveles en las tres versiones de *En la diestra de Dios padre* (entre 1958 y 1962), obra basada en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, cuya descripción escenográfica (de la tercera versión, la primera en ser publicada) es la siguiente: «DECORADO ÚNICO: Una

casa de campesinos. Sobre ella el cielo representado por una gran nube con una puerta, abajo, a un lado, la boca del infierno»[14]. En esta obra, la casa de Peralta (el campesino puesto a prueba por Jesús) es el centro de la acción, el lugar en el cual las potencias del cielo y del infierno convergen. El Cielo, instancia superior, es apenas escenario de algunos diálogos de Jesús y San Pedro, y el Infierno, tan sólo entrada, «boca», y se encuentra al mismo nivel de la casa, del escenario. Pero existen también ahí tres instancias, y la verticalidad como principio del funcionamiento de la escena. Esta verticalidad no era ajena al teatro medieval, particularmente al género de los misterios, del cual *En la diestra*... es en muchos sentidos heredera.

De otro lado, está el término «esfera». ¿Qué es una esfera? Aunque la palabra puede ser usada con el significado de «ámbito» o «contexto», prima en este caso otra acepción, por supuesto, análoga a nivel, a piso, a plano, pero heredera de otros significados y de otros usos. La esfera es el elemento fundamental de la descripción aristotélica del cosmos. En torno a la Tierra, inmóvil en el centro del universo se suceden las esferas de la Luna, del Sol y de los planetas, hasta llegar, en los límites del cosmos, a la esfera de las estrellas fijas. ¿Opera aquí entonces la transposición de una representación medieval del mundo celeste al lenguaje teatral? ¿Medieval entonces como la representación vertical de la Tierra y del Cielo, esas dos esferas, que había puesto en juego de nuevo un año antes en la reescritura de *En la diestra de Dios padre*? El universo semántico de la «esfera» y su presencia en la historia teatral, así como la representación vertical, son aún más amplios pues, de un lado, la representación vertical en planos o pisos es usual en el teatro barroco, tanto en las representaciones religiosas populares (y es de nuevo el terreno de los misterios), como en el teatro de autor, muy particularmente el teatro de Calderón (que Buenaventura conocía muy bien y por el cual tenía una predilección particular); y de otro lado, porque, precisamente en Calderón, las esferas aristotélicas son también transpuestas a la escena, particularmente en los autos sacramentales, aunque, según parece, en el mismo plano del escenario, que es entonces una representación del

[14] E. Buenaventura, *op. cit.*, p. 149.

universo, en círculos concéntricos, por supuesto. Así, en las *memorias de apariencias* se encuentran numerosas menciones de «globos», que no son otra cosa que cada uno de los círculos en que se divide el escenario y se representa la acción[15]. Es difícil resolver el origen de la referencia, pero por el momento se puede plantear ya una pregunta: ¿el término «esferas» llega a este contexto como la transposición de una visión del mundo medieval, o bien como la transposición que de esa visión del mundo se hacía ya en la escena?

Justo en el verso del mismo folio de la aparición de las esferas, en un añadido marginal, aparece la mención de unos pupitres, que es otro de los motivos importantes, si bien más local, de la distribución del espacio y de la relación de este espacio con la fábula, es decir, de la utilización del dispositivo:

CITEB TEAZ 001 f° 12 v°:

> «En la esfera 1ª un sitial o pupitre de cronista, ocupado por Las Casas casi siempre y por los otros cronistas a su turno. Las Casas narra y actúa, como en su vida hizo».

Esta breve nota abre otro aspecto que enlaza el relato con su puesta en espacio y que es un reflejo de la actividad múltiple de Las Casas como personaje histórico. La obra se plantea así en una triple definición: como crónica –es decir, como narración–, como debate y como acción. Heredera directa de la *Historia de las Indias* –que narra los hechos de la Conquista, consigna los debates de Las Casas con los cronistas y los *ideólogos* de la Corte y relata las acciones en las cuales intervino Las Casas directamente–, la obra en gestación busca poner en juego y alternar estos tres elementos. «¿Cuál es el equilibrio entre ellos?» parece ser una cuestión esencial de la génesis, que se reflejará en los estadios posteriores; sobre todo porque, como ya ha visto el lector, este «sitial o pupitre» no aparece en la versión definitiva del íncipit.

---

[15] Por ejemplo, este fragmento: «En uno destos globos ha de haber en lo bajo del tablado hecha una gruta que ha de abrirse a un tiempo y verse en ella un hombre dormido sobre un peñasco». Escudero y Zafra, 2003, en J. Enrique Duarte, «Estructuras y mecanismos del auto sacramental *A Dios por razón de estado*», en I. Arellano, E. Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Iberoamericana / Vervuert, U. de Navarra / Madrid, 2006, p. 146.

«Se funde oro» / «indios»

La disposición en niveles y la utilización de los pupitres para alternar entre narración, debate y acción son dos elementos primordiales en estas primeras etapas de definición espacial de la obra; dan las pautas, el cuadro general y el funcionamiento. Pero son aún grandes elementos estructurales: si la primera esfera mostrará América y la Conquista, y la segunda, España y la Corte (queda, claro, la tercera, que permanece aún indefinida), ¿qué mostrarán de una y de otra, y sobre todo, desde dónde? En otras palabras, ¿qué se dice de la especificidad del lugar escénico en los primeros folios del manuscrito? Aunque desde los primeros folios, desde la consignación de la información biográfica, aparecen numerosas menciones de lugares, y más precisamente, de posibles lugares escénicos, éstos son aún muy imprecisos y poco desarrollados, si no completamente implícitos. En el folio 12, que como se ve es una especie de piedra angular donde se concentran una serie de rasgos definitorios del proyecto, justo antes de la mención de las esferas, se describe a medias (porque justo después viene el *hallazgo* de las esferas) una «escena posible», y esto apenas después de la lista de personajes que podrían habitar la escena, es decir el espacio. Se trata de una fundición, lugar emblemático de la Conquista:

CITEB TEAZ 001 f° 12 r°:

Escena posible:	Una fundición de oro: Traen el metal (en qué forma?) (1) Mil vendedores y revendedores, montones de acreedores, pululan los usureros y el veedor ve de más y defiende su porcentaje y el suyo el fundidor y al fin los encomenderos... [...]
Repartimientos Cómo se hacía un repartimiento (Las Casas, II T.500) Los indios son «piezas» «Tengo tantas 'piezas'»	

Al margen de la jerarquía de pequeños y aún más pequeños personajes en torno a la fundición, llama la atención la pura relación espacial entre los dos fragmentos del manuscrito: el de la escena de la fundición, central, y el de los repartimientos, al margen. De las piezas de oro a las «piezas», este paralelo es el resumen del comercio de Indias, pero también prefigura

una posibilidad de organización espacial de la escena, donde a un lado se funda oro y al otro, al margen, se repartan indios.

La escena de fundición, y el binomio fundición-indios, se presenta de diversas formas y atraviesa una buena parte de la etapa inicial de la génesis, incluyendo su primera textualización. Así, justo en el verso de este mismo folio, aparece otra mención, que mantiene el binomio, aunque modifica la acción, pero en todo caso realiza, en el escenario imaginado, la relación espacial entre la fundición y los indios que el manuscrito ya había materializado:

Las Casas T. II p. 394

El humo de la fundición y el humo de una pira donde se queman cadáveres de indios para evitar la peste sube a la 3ª esfera donde lo huele el doctor Sepúlveda y dice: «Hasta aquí llega el perfume y el insienso de las hazañas de estos valientes capitanes», etc, etc. [...]

Se funde oro y al lado se queman indios, entonces, en la primera esfera. La imagen, claro, es directa y acaso por eso (o por cierta dificultad técnica) no prosperará. Pero el binomio fundición-indios sigue haciendo su camino. ¿Por qué esta insistencia y a qué se debe su aparición en ese punto de quiebre de la escritura de la obra donde tantas cosas parecen definirse?

Una parte de la respuesta está, por supuesto, en la *Historia de las Indias*, donde la fundición aparece también en distintos lugares de la crónica, como un motivo recurrente, pero sobre todo en el hecho de que Bartolomé de Las Casas, como personaje y como destino individual, está ligado a ella:

CITEB TEAZ 001 f° 14 v°:

Las Casas se ordena.
1ª Misa en Concepción
de la Vega, Sto Domingo,
día de ~~fume~~ fundición.

Llegan los Dominicos con Fray Pedro de Cordoba y Las Casas dice su primera misa y es el primer sacerdote ordenado en las Indias. Era tiempo de fundición en la Vega, con muchos indios y españoles y oro y en la misa no se bendijo ni se bebió porque no había gota de vino [...]

Como *fundación* mítica de un personaje, la ordenación de Las Casas, primer sacerdote de América, en medio de la turba y la fundición, podría

muy bien ser un motivo teatral inaugural; Bartolomé de Las Casas no nace ya en Sevilla en 1474, sino en Concepción en 1512. Su desarrollo, sin embargo, se difiere en el manuscrito, que sigue tratando y dramatizando momentos posteriores de la vida de Las Casas (de manera casi paralela a la *Historia de las Indias*) y hace énfasis en el debate de la humanidad de los indios, y en la percepción de Las Casas sobre la matanza. En particular, la matanza de Caonao que, justo después de la ordenación, ya había sido mencionada en el primer folio del manuscrito (ver más arriba) y que habría sido decisiva para su cambio de perspectiva frente a la explotación de los indios y para su acercamiento a los dominicos.

Relaciones íntimas

CITEB TEAZ 001 f° 18 r°:

Historia de unas relaciones íntimas.	Viaje a Cuba: La matanza de Caonaó Pag 536-37 T. II Primer experimento de Las Casas y experiencia brutal. Allí va Pánfilo de Narváez. Terminada la matanza pasa Las Casas a su pupitre [...]

Este fragmento constituye una de las primeras apariciones de la utilización del pupitre: Las Casas cronista observa, narra y escribe. Mucho habría que decir de la importancia de esas «relaciones íntimas», de su rol en la «Historia» y de su recurrencia en los manuscritos exploratorios de la obra; el episodio refiere la tentativa infructuosa de Las Casas de acercar españoles e indios, mostrando que unos son tan humanos y cristianos como los otros. El episodio termina en masacre. Tanto la *Historia de las Indias* y la obra en construcción de Buenaventura son en cierto sentido la narración de esta incomprensión y de este fracaso inaugurales. Pero por el momento hay un gran campo de exploración entre la fundación mítica de Las Casas erigido en sacerdote y el fracaso de las relaciones íntimas. Ninguna decisión ha sido realmente tomada, pero apenas en el folio que sigue, Buenaventura vuelve sobre ese otro rasgo del pasado de Las Casas, encomendero y dueño de esclavos, que

anotaba también en el primer folio. Porque esa es la otra «historia de unas relaciones íntimas»:

CITEB TEAZ 001 f° 19 r°:

> El Padre Las Casas Encomendero:
> El P. Las Casas en su pupitre: Años de 1512-13-14
> - En aquél tiempo permitió Dios que este humilde clérigo
> estuviese tan ciego como los otros cristianos y recibiere
> de Diego Velásquez indios encomienda y en repartimien-
> to (atrás se está haciendo en pantomima el reparti-
> miento y se están marcando los indios). Era esto en la
> dicha isla de Cuba, en la provincia de Xaguá y dióle
> al Padre y a su amigo Pedro de Rentería, el pueblo de la
> Trinidad. (Baja y va a recibir los indios. Estos se ponen
> en fila, lo miran, toman sus herramientas y comienzan
> a trabajar. Viene el Indio Viejo, lo mira, va a trabajar,
> quiere impedirle Las Casas pero se arrepiente y vuelve
> a su pupitre y lee) [...]

Este boceto es clave para el desarrollo del íncipit: primero, como ejercicio de textualización, por más preliminar que sea, se aleja del lenguaje aún telegráfico de los fragmentos anteriores, y segundo, porque en ese sentido va en el camino de la definición. Así, adopta el mecanismo del pupitre, esbozado apenas hasta ese estadio, precisa el tono narrativo y la alternancia entre narración y acción que implica el uso de ese elemento, define y propone la utilización ilustrativa de la pantomima, y refiere ciertos elementos del período que verá el gran cambio de Las Casas (período que a estas alturas se perfila ya como el centro de la acción inicial). Al margen de su fundación mítica y del desenlace de los primeros intentos de fomentar la intimidad de las relaciones, son los antecedentes propios del personaje que se ponen en relieve. Claro, no se trata de la voluntad de un íncipit; el fragmento revela una especificidad evidente y no establece aún ninguna relación con el funcionamiento de las esferas. Pero la puesta en marcha del recurso del pupitre y sus implicaciones en la enunciación son definitivas.

Primera versión del íncipit

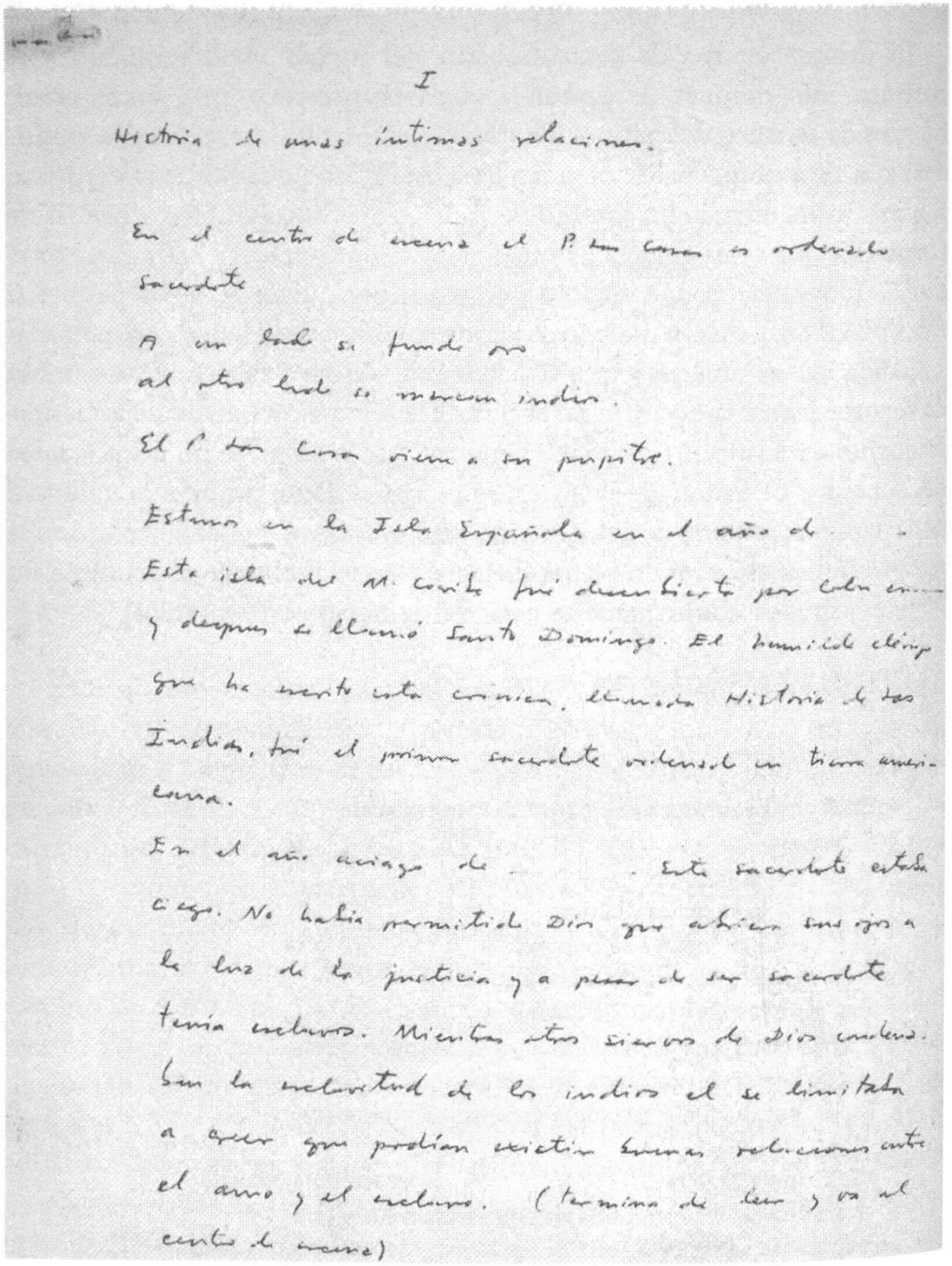
El primer ensayo de textualización del íncipit vendrá mucho más adelante, sólo después de acabar la etapa preparatoria, que, entre notas, esbozos de escenas, reflexiones ideológicas, elementos dramáticos se extenderá aún otra quincena de páginas. Para este nuevo estadio de la escritura, Buenaventura efectúa un cambio de papel: de las hojas amplias y pálidas de archivador que consignan la primera etapa del proyecto, signada aún por el título «Biografía», pasa a un bloc de papel periódico de hojas pequeñas (23,1×16,8 cm), más densas y toscas, que son muy posiblemente arrancadas a medida que se utilizan y que serán escritas sólo por el recto. Este cambio de soporte marca la decisión de entrar en la textualización; de dejar definitivamente a un lado el trabajo exogenético que le asignaba un poco la tarea del copista y de entrar de lleno en *su* escritura. Pero también la voluntad de la rapidez, la certeza del carácter exploratorio y no definitivo de esa redacción. Los espacios en blanco dejados para las fechas en el primer folio de este borrador confirman este carácter de trabajo en progreso:

CITEB TEAZ 001 f° 1A r°:

I

Historia de unas íntimas relaciones.

En el centro de escena el P. Las Casas es ordenado
Sacerdote.
A un lado se funde oro
Al otro lado se marcan indios.
El P. Las Casas viene a su pupitre.
Estamos en la Isla Española en el año de ...
Esta isla del M. Caribe fue descubierta por Colon en ...
y después se llamó Santo Domingo. El humilde clérigo
que ha escrito esta crónica, llamada Historia de Las
Indias, fue el primer sacerdote ordenado en tierra ameri-
cana.
Era el año aciago de ... Este sacerdote estaba
ciego. No había permitido Dios que abriera sus ojos a
la luz de la justicia y a pesar de ser sacerdote
tenía esclavos. Mientras otros siervos de Dios condena-
ban la esclavitud de los indios el se limitaba
a creer que podían existir buenas relaciones entre
el amo y el esclavo. (termina de leer y va al
centro de escena).



I

Historia de unas íntimas relaciones.

En el centro de escena el P. Las Casas es ordenado sacerdote

A un lado se funde oro
al otro lado se marcan indios.

El P. Las Casas viene a su propósito.

Estamos en la Isla Española en el año de
Esta isla del M. Caribe fué descubierta por Colón en
y después se llamó Santo Domingo. El humilde clérigo que ha escrito esta crónica, llamada Historia de las Indias, fué el primer sacerdote ordenado en tierra americana.

En el año aciago de . Este sacerdote estaba ciego. No había permitido Dios que abriera sus ojos a la luz de la justicia y a pesar de ser sacerdote tenía esclavos. Mientras otros siervos de Dios condenaban la esclavitud de los indios él se limitaba a creer que podían existir buenas relaciones entre el amo y el esclavo. (termina de leer y va al centro de escena)

[Fig. 3.] Primera versión del íncipit
(CITEB TEAZ 001 f° 1A r°)
© CITEB

Este boceto de íncipit es una decantación del conjunto de informaciones que se había desarrollado en los distintos fragmentos presentados a lo largo de la primera etapa de la génesis. Aunque aún se ven claras dudas con respecto a la precisión de la cronología[16], la temporalidad es más bien clara y el período entre 1512 y 1513 ha sido finalmente escogido: es el momento mismo de la ordenación que inaugura la acción, es el período negro de la vida de Las Casas enconmendero. Aunque no hay ninguna mención de las esferas, el espacio está dividido también en tres zonas (cuatro, con el pupitre en el proscenio); la ordenación en definitiva ha logrado el lugar central que le corresponde y los espacios de la fundición y de los indios pasan a ser parte del paisaje, y aunque no se explicite, el código de actuación de estas dos zonas periféricas es seguramente el de la pantomima que se presentaba ya en el folio 19. El binomio «fundición» e «indios», que había transitado varias metamorfosis («se funde oro y se reparten indios»; «se funde oro y se queman indios»; «se funde oro»; «se marcan, se reparten indios») es, al menos en esta etapa, estabilizado. Como en el fragmento del f° 19, el pupitre permite pasar al plano de la crónica, y modificar el sentido de la enunciación, que permitirá contrastar rápidamente la fundación mítica de la imagen inicial con el discurso reflexivo de quien relata la historia ya vivida, en un prólogo muy cercano al de algunas obras de Brecht. Las «íntimas relaciones» se presentan no sólo en el título de lo que sería la primera escena, sino en el parlamento de Las Casas (bajo «buenas relaciones»), que presenta así brevemente el tema de la acción a venir.

Finalmente, la obra, todavía sin título, se plantea en primera instancia como crónica. No sólo por la existencia del pupitre, adelante en el escenario, y por la lectura que sobre él se hace, el personaje de Las Casas dice (y lee): «esta crónica, llamada Historia de Las Indias». Porque estas palabras tienen la vocación de leerse en el escenario frente al público y así se pueden entender también como la declaración de la naturaleza de esta obra aún en proceso de construcción y sin título: si la carpeta donde se encuentran los manuscritos lleva la mención «Biografía», una carpeta que contuviera las hojas pequeñas de esta primera textualización podría acaso llevar otro membrete: «Crónica-Historia de Las Indias».

[16] Del mismo modo que se puede comparar la breve localización geográfica con el tono biográfico enciclopédico de las primeras líneas del folio 1.

«Decorados»: aparición de la didascalia

La primera aparición de un título (que es a la sazón el título final) se presenta en el segundo ensayo de textualización de la obra, redactado de nuevo en las hojas amarillas que Buenaventura había utilizado en la etapa preparatoria. Este título opera o al menos se acompaña de un conjunto de cambios no sólo en el íncipit sino en el tono y en el tipo de enunciación de la obra. Así, los sustantivos genéricos (biografía, crónica, historia) que habían servido hasta ahora para designar, de una u otra forma, implícita o explícitamente, el proyecto son dejados de lado frente a otro sustantivo genérico, «réquiem», que pertenece al contexto musical religioso, y que hace referencia a la misa de muertos de la religión católica. Esta escogencia permite distanciarse del vínculo de pertenencia al personaje; ya no se trata de la «biografía» o de la «crónica de», sino de un «réquiem por». La utilización del artículo añade algo más de indefinición: un réquiem, un réquiem entre otros; una versión, entonces. Por supuesto, la escogencia de un género musical para el título es trascendental, porque la representación de la obra será acompañada de una música compuesta por Roberto Pineda Duque (1910-1977), compositor colombiano de gran renombre que ya había compuesto varias misas de réquiem, aunque no es posible decir si, en el momento de la inscripción del título, Buenaventura pensaba ya en un acompañamiento musical o en una orquestación. Pero ésta no es la única modificación importante que trae consigo el íncipit:

CITEB TEAZ 001 f° 62 r°:

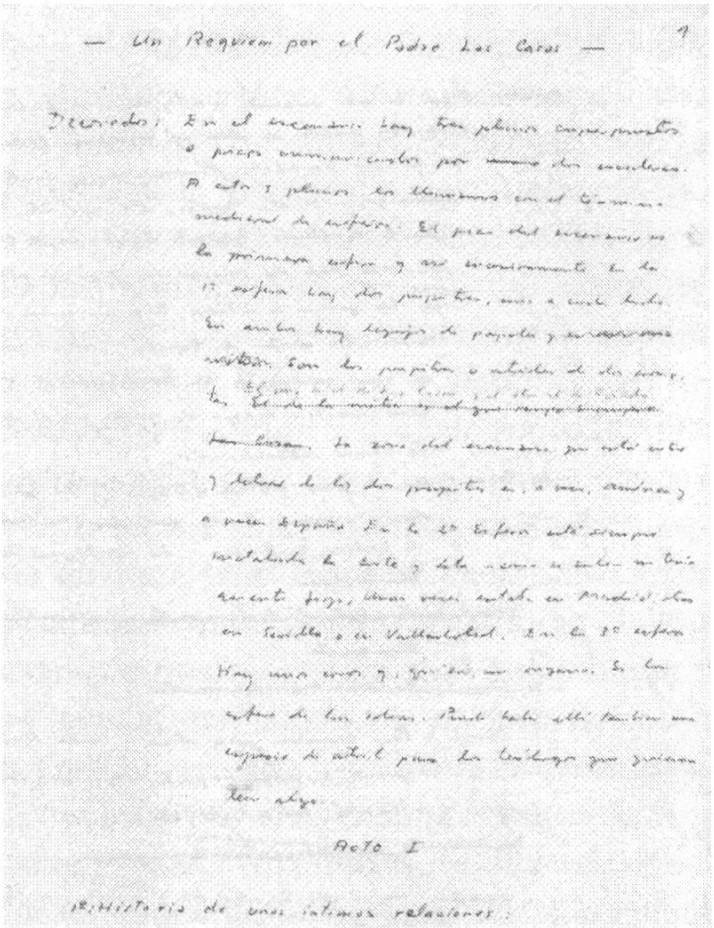
	– Un Requiem por el Padre Las Casas –
Decorados:	En el escenario hay tres planos superpuestos
	o pisos comunicados por ~~una o~~ dos escaleras.
	A estos 3 planos los llamamos con el término
	medieval de esfera. El piso del escenario es
	la primera esfera y así sucesivamente. En la
	1ª esfera hay dos pupitres, uno a cada lado.
	En ambos hay legajos de papeles ~~y en uno una mitra~~[17]. Son los pupitres o atriles de dos cronis-
	El uno es el de Las Casas y el otro el de Oviedo.
	tas. ~~El de la mitra es el que ocupa siempre~~

[17] El tachón, en zig-zag, fue hecho con un bolígrafo de tinta negra menos oscura (actualmente gris).

~~Las Casas~~.[18] La zona del escenario que está entre y detras de los dos pupitres es, a veces, América y a veces España. En la 2ª Esfera está siempre instalada la Corte y ésta –como se sabe– no tenía asiento fijo, unas veces estaba en Madrid, otras en Sevilla o en Valladolid. En la 3ª esfera
Hay unos coros y, quizás,[19] un organo. Es la esfera de las ideas. Puede haber allí tambien una especie de atril para los teólogos que quieran leer algo.

ACTO I

1º: Historia de unas íntimas relaciones:



[Fig. 4.] Decorados, segunda versión del íncipit (CITEB TEAZ 001 fº 62 rº) © CITEB

[18] El tachón, recto, fue hecho con el mismo bolígrafo del anterior y del añadido interlinear que lo reemplaza. Las Casas fue nombrado obispo de Chiapas en 1543.

[19] Mismo bolígrafo de los cambios anteriores.

En primer lugar, este íncipit es una didascalia escenográfica, es decir, un texto de carácter pragmático, concebido para la puesta en escena y que no será enunciado en el espectáculo. Frente a la versión del íncipit anterior, en que Las Casas avanzaba hacia el proscenio y desde ahí leía, al público, *su* crónica, ésta se ahorra toda introducción (o casi: la obra comienza con una breve presentación de Oviedo por sí mismo) y va de lleno a la «Historia de unas íntimas relaciones», que ha ganado su lugar y que ante la inexistencia de un prólogo constituye la primera escena. No queda rastro de la fundición, ni de la ordenación de Las Casas, sobre quien no se da en principio información biográfica alguna; y aunque el lugar (La Española) es mencionado someramente por Oviedo, el tiempo no se precisa: es el momento de que la escena cuente la historia por sí misma con el encadenamiento paulatino de sus acciones.

Detrás de esta despersonalización de la escena está, claro, la escena misma en tanto que dispositivo. Porque pese al nombre de «decorado» que engloba la descripción (usual en español americano de la época por escenografía), ésta refiere más bien al dispositivo escénico, que no cambiará. Las tres esferas, que desde su primera inscripción no habían sido nombradas en ningún fragmento a vocación de íncipit (pese a su recurrente aparición en las notas y a su uso a lo largo de la primera textualización), son el centro de la descripción y obtienen finalmente una mención notoria que responde al papel preponderante que tenían desde los inicios del proyecto. Este cambio marca entonces el paso hacia una etapa de la escritura que tiene de modo más presente el espectáculo, y muestra que la etapa precedente tenía, a la inversa, una función mucho más literaria. Se piensa sobre todo en la puesta en escena del espectáculo, materialización colectiva del texto dramático. Tal vez por eso el tono familiar, que no excluye el uso de la primera persona del plural, y el énfasis sobre aspectos como el asiento de la Corte, cuyo valor pedagógico sería un poco extraño en otro contexto, por ejemplo el impreso. A diferencia del íncipit anterior, que paradoxalmente evidenciaba de modo directo la relación espectacular (la relación entre la escena y la sala), éste es un íncipit *para* el espectáculo, es decir un material de trabajo para su construcción. Prueba de ello es una traducción manuscrita de la didascalia al francés hecha por Jacqueline Vidal (actriz del TEC, pero también asistente de Buenaventura en distintos momentos) que se encuentra junto con los manuscritos autógrafos de la obra.

En segundo lugar, están los pupitres, que ya no son uno sino dos (o tres, si se cuenta el posible atril de la tercera esfera), de modo que la obra se propone como debate y no sólo como crónica: un debate particular, entre Las Casas y Oviedo (y ya no Ginés de Sepúlveda). Estas precisiones sobre las esferas y los pupitres contrastan con la gran incertidumbre que reina en torno a la tercera esfera: «hay [...] *quizás* un organo [...] *Puede haber* allí tambien *una especie* de atril para los teólogos *que quieran* leer *algo*» (el subrayado es mío). También en ese sentido la tercera es la esfera de las ideas, cuyo halo de indefinición persistirá en gran medida en el texto impreso.

La laguna hacia el texto publicado y la versión de 1988

Desafortunadamente, en este momento el dosier de *Un réquiem por el padre Las Casas* continúa incompleto. Faltan, al menos, el manuscrito definitivo y las copias mecanoscritas de los libretos de la puesta en escena, que pueden diferir sensiblemente de la versión impresa, en particular porque la edición del libro es paralela al montaje (y su impresión anterior al estreno), de modo que una buena cantidad de transformaciones pudieron efectuarse después de enviar la copia a la imprenta y hasta el día mismo de la representación. Aunque hay bastantes cambios entre la segunda redacción y el texto impreso, hay sobre todo algunas modificaciones mayores de estructura: la eliminación del segundo cronista, Oviedo, y la desaparición de los pupitres. Con esto, la obra reduce al mínimo su parte de crónica y de debate continuo, que funcionaba en muchos casos como comentario, y pone en valor la acción dramática (La frase que cierra el prólogo de Las Casas, «Pero dejemos hablar a la historia por sí misma...», debe tal vez entenderse en este sentido). Con respecto al íncipit, la didascalia se ha reducido al mínimo, y la información que llevaba en ella es ahora pronunciada al público. El texto publicado es así una amalgama de la descripción escenográfica de los «Decorados» del segundo borrador y de la enunciación al público del primero. De este modo, si el pupitre inicial no está presente, es por supuesto su función oratoria y lectora lo que permitió el desarrollo y la incorporación de un prólogo donde el personaje de Las Casas presentara la obra y la escena; este prólogo lleva en sí la huella invisible y la memoria de ese doble

pasado material y virtual: el del manuscrito como instrucción para la puesta en escena y el del manuscrito como reservorio y dispositivo de virtualidades, que no podría comprenderse de otro modo que estudiando su génesis.

A este respecto, el término «didascalia interna», que plantea tantos problemas y que a mi modo de ver tiene mucho de contradicción[20], encuentra aquí algo de razón o de explicación: al menos en el sentido de que una información didascálica realmente existente en un estadio previo de la génesis ha sido enteramente absorbida por el parlamento de uno de los personajes y esto en el momento inaugural de la obra, porque no se trata de una didascalia sino de *la* didascalia, aquella que configura todo el dispositivo escénico y que delimita las redes de significado entre los espacios.

Esta operación de absorción va a llevarse al extremo en la versión que Buenaventura escribe en 1988[21]:

CITEB TEAZ 004 f°1 r°:

UN REQUIEM POR EL PADRE LAS CASAS

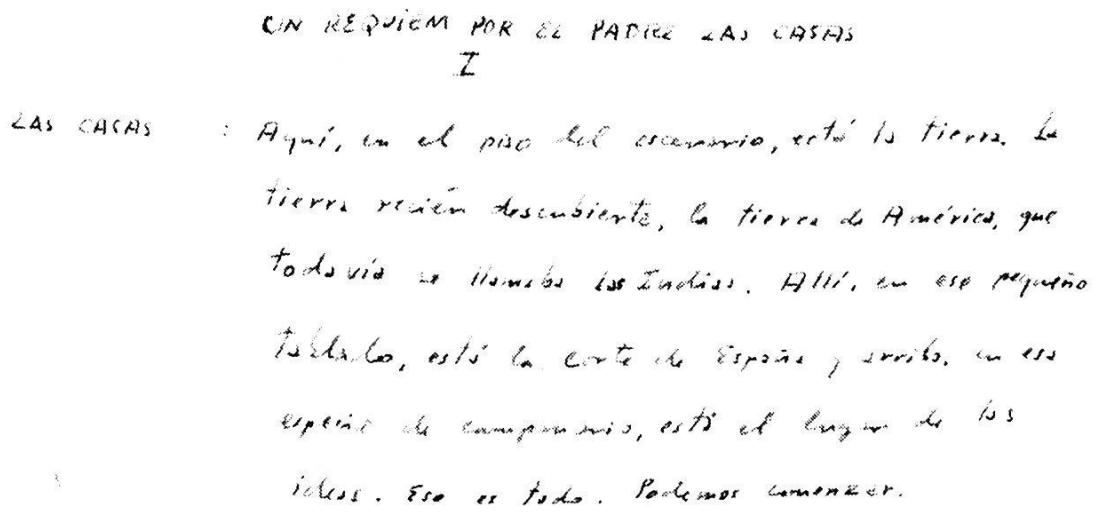
I

LAS CASAS: Aquí, en el piso del escenario, está la tierra. La tierra recién descubierta, la tierra de América, que todavía se llamaba Las Indias. Allí, en ese pequeño tablado, está la Corte de España y arriba, en esa especie de campanario, está el lugar de las ideas. Eso es todo. Podemos comenzar.

---

[20] En este sentido comparto la posición de Isabelle Vodoz (frente a la de, por ejemplo, Anne Ubersfeld), que define las didascalias como «un material lingüístico que, en la representación, no aparece nunca bajo la forma de algo *dicho*» (Isabelle Vodoz, «Le texte de théâtre: inachèvements et didascalies», *DRLAV*, 34-35, 1986, p. 104: «Les didascalies sont un matériau linguistique qui, à la représentation, n'apparaît jamais sous la forme d'un *dit*»), concepción que hace inoperante el término «didascalia interna». Ver también Anne Ubersfeld, «Didascalies» en M. Corvin (ed.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1991 y Thierry Gallèpe, «Le statut des didascalies: les jeux de l'entre-deux» en F. Calas *et al.* (comp.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Editions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

[21] En carta al músico Luis Bacalov del 24 de febrero de ese año, el autor comenta: «Acabo de terminar una revisión de *Un Réquiem por el Padre Las Casas*, escrita por allá en el 63 pero que siempre pensé revisar y sólo hasta ahora lo logré. Estoy contento y pienso que vos podés, de pronto, componer la música. Apenas lo tenga en limpio te lo mando y vos decís si tenés tiempo o no». La colaboración no se llevó a término y de hecho Buenaventura no puso nunca en escena la nueva versión.


UN RÉQUIEM POR EL PADRE LAS CASAS
I

LAS CASAS : Aquí, en el piso del escenario, está la tierra. La tierra recién descubierta, la tierra de América, que todavía se llamaba las Indias. Allí, en ese pequeño tablado, está la corte de España y arriba, en esa especie de camponeros, está el lugar de las ideas. Eso es todo. Podemos comenzar.

[Fig. 5] Íncipit de la tercera versión de *Un réquiem por el padre Las Casas* (CITEB TEAZ 004 f°1 r°) © CITEB

La presentación de los espacios termina por conquistar todo el íncipit. Las didascalias han desaparecido, así como la presentación de Las Casas y los comentarios sobre las esferas. Esta colonización del íncipit por parte de la información espacial ha implicado así una depuración. Sólo persiste la fórmula final, que da (o permite) el paso a la acción: «Pero dejemos hablar a la historia por sí misma...» deviene «Eso es todo. Podemos comenzar». *Eso es todo* lo que el público (y el lector) sabrá de los secretos de la construcción del dispositivo; pero también, *eso es todo*, *eso* es lo esencial: y sólo una vez que esta enunciación del espacio es proferida, una vez que se establece el lugar del ritual, que se inaugura nombrándolo, se abre el espacio para la acción[22].

Pese a la incompletud del dosier, este estudio del íncipit ha permitido entender al menos dos cosas: el rol central que tuvo la concepción del espacio escénico en la estructuración de la obra y el espesor de los signos que fueron desarrollados y transformados a lo largo de la génesis y que en ciertos casos han dejado una marca en la versión textual (es el caso de los pupitres, que dieron lugar, sin mediación de un objeto, a la enunciación

[22] Este íncipit muestra, por supuesto, otro cambio mayor: la restricción de la primera esfera a «la tierra de América», con lo cual el espacio dialéctico instaurado en la versión de 1963 se declina en dos espacios cuyo contraste es entonces más evidente.

directa al público). Es esta labor de restitución de su historia y de su temporalidad lo que permite que el texto dramático (o cualquier otro tipo de texto) sea comprendido de un modo que nos brinda a la vez una clave de su lectura y una medida de su profundidad.

Agradecimientos

Agradezco a los miembros del CITEB y del TEC, especialmente a Jacqueline Vidal de Buenaventura quien me permitió un acceso privilegiado no sólo al acervo de Enrique Buenaventura sino también a un conjunto de documentos no localizados en él. Este trabajo se llevó a cabo en parte gracias a la ayuda otorgada por el programa de becas de movilidad Aires culturelles de la Université Paris III.

ANDRÉS BETANCOURT MORALES
Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III
itacabm@yahoo.com