



Drums and Colours: metateatralidad y re-escritura histórica

Author: Rosario León

Source: English Studies in Latin America, No. 27 (July 2024)

ISSN 0719-9139

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





DRUMS AND COLOURS: METATEATRALIDAD Y RE-ESCRITURA HISTÓRICA

ROSARIO LEÓN¹

RESUMEN

La obra del poeta y dramaturgo Derek Walcott, *Drums and Colours* (1958), pone en escena una serie de momentos históricos del Caribe, que son representados en el marco del carnaval, donde una banda decide revivir la historia de la región. Es esta banda la que abre el marco para narrar y actuar la historia del Caribe, desde una perspectiva propia, con un lenguaje propio y a través de elementos escénicos y estéticos pertenecientes a la tradición caribeña. En el siguiente artículo se analizará el significado de la incorporación de los elementos propios recién señalados a la hora de realizar una reapropiación de la historia del Caribe, analizando los mecanismos dramáticos y metateatrales que están en relación con los elementos incorporados desde la tradición del carnaval y el lugar central que ocupa en la obra el hito de la Revolución Haitiana. De esta manera, este artículo plantea que a través de una revisión crítica de la historia caribeña y del uso de recursos metateatrales, la obra se construye como una re-escritura y re-presentación de la Historia haciendo un llamado a la participación activa del pueblo en la escritura de una nueva etapa histórica en el contexto de la independencia.

PALABRAS CLAVE: Derek Walcott, *Drums and Colours*, Drama, Caribe, Descolonización.

¹ Rosario León es Doctora en Literatura por la Universidad de Chile, Magíster en Literatura y Licenciada en Lengua y Literatura hispanoamericana por la Universidad de Chile. Actualmente es académica de la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Terrae. Sus líneas de investigación han estado vinculadas a la literatura comparada, los estudios poscoloniales, literaturas caribeñas y africanas anglófonas. Actualmente su investigación se centra en autoras africanas y afrodescendientes.

DRUMS AND COLOURS: METATHEATRICALITY AND HISTORICAL RE-WRITING

ROSARIO LEÓN

ABSTRACT

The play *Drums and Colors* (1958), by poet and playwright Derek Walcott, stages a series of historical moments in the Caribbean, which are played out against the backdrop of the Carnival, where a band decides to revive the history of the region. These musicians open the framework in which to tell and reenact History, from their own point of view, with a language of their own, and through scenic and esthetic elements belonging to the Caribbean tradition. The following article will analyze the meaning of the inclusion of the aforementioned elements when revisiting the History of the Caribbean, analyzing the dramatic and metatheatrical elements that have been included, which are taken from the Carnival tradition, and the central role that the Haitian Revolution has in the play. By doing so, the article further posits that through the critical revision of Caribbean history and the use of metatheatrical resources, the play is built as a revisitation and reformulation of History, calling for an active part of the people in the writing of a new historical phase in the context of independence.

KEY WORDS: Derek Walcott, *Drums and Colours*, Drama, Caribbean, Decolonization.

La obra dramática *Drums and Colours*¹ (1958) del autor Derek Walcott responde en gran medida a la ocasión para la que fue encargada —la ceremonia de apertura de la Federación de las Indias Occidentales— y lleva en ella el espíritu que esta inspira: los anhelos de independencia del Caribe y la formación de Estados nacionales. La conformación de esta Federación en 1958 se sitúa en el contexto de los procesos de descolonización, y su idea era que fuese un camino hacia la total independencia de Gran Bretaña. Esta reunía a un conjunto de islas de la colonia británica, como Trinidad y Tobago, Jamaica, Barbados, Santa Lucía, Dominica, entre otras, pero fue un proyecto que tuvo corta vida, pues terminó en 1962; de todos modos, la independencia de la mayoría de las islas se produjo, pero en distintos momentos.² Claramente, la obra de Walcott se conecta directamente con su contexto histórico inmediato, mostrando una visión de conjunto más allá de los nacionalismos individuales, en sintonía con el proyecto político de la Federación, pues, tal como señala Chris Bongie, la obra se vincula directamente con las energías de la descolonización y está teñida por las esperanzas políticas que rodeaban su estreno (70-71).

Walcott se propuso representar en *Drums and Colours* la historia del Caribe en su conjunto, tomando varios momentos y personajes históricos relevantes, que son representados por una banda de carnaval. Esta abre el marco para representar esta historia a través de diversos cuadros que parten con Colón cuando es llevado prisionero de vuelta a Europa, pasando por varias escenas de la conquista y el colonialismo, como los viajes de Sir Walter Raleigh. Luego, hay una sección que está dedicada a la Revolución Haitiana y, finalmente, los últimos cuadros están dedicados a George William Gordon, líder opositor a las políticas coloniales británicas en Jamaica. Estos distintos episodios van formando un entramado que permite visualizar la conformación histórica y cultural del Caribe, desplegando los distintos elementos que se reúnen, mezclan y rechazan, pero de los

1 Más tarde fue reunida junto a *Henri Christophe* (1949) y *The Haitian Earth* (1984) en una edición llamada *The Haitian Trilogy* en 2002.

2 Jamaica y Trinidad y Tobago en 1962, Barbados en 1966, Santa Lucía en 1979, Antigua y Barbuda en 1981, etc.

cuales finalmente surge la cultura caribeña. Es relevante que Walcott incorpore en la obra sucesos históricos que no solo corresponden al Caribe anglófono, sino que también de otras islas que no forman parte de la Federación. De esta manera, el autor plantea una mirada de conjunto sobre la región completa, situando a la Revolución Haitiana como un hito político e histórico central para el resto del Caribe, el cual figura en la obra como un núcleo convocante de la historia de la región, una suerte de metáfora que conecta con toda la región. Este hito adquiere un particular simbolismo en *Drums and Colours*, puesto que la obra celebra el nacimiento de una nación caribeña estableciendo el vínculo con la historia de Haití por ser la primera nación independiente del Caribe, hecho que destaca Dash: “We could also, somehow, try to look beyond the present back to the ideals of those C. L. R. James called ‘the first West Indians.’ Haiti is the Caribbean’s and the hemisphere’s place of memory and origin, and Toussaint arguably the only regional hero” (22). Como vemos, Walcott estaba apelando a una idea pancaribeñista, más que a un nacionalismo en particular. Tal como señala Paul Breslin, en *Drums and Colours* se trata de comunidades locales fragmentadas que se unen en un Estado Nación y entran en la historia universal de la humanidad, opuesto al micro-nacionalismo que finalmente, como sabemos, fue el destino del Caribe anglófono después de la disolución de la Federación (238).

La idea de la representación histórica se plantea críticamente en la obra, es decir, hay una intención de cuestionar la historiografía oficial, que ha tendido a silenciar y marginar determinados sucesos; la obra, en este sentido, se concibe desde la idea de re-escribir esa versión oficial, apropiándose de su pasado, y re-presentarlo a través de recursos estéticos propios de la cultura caribeña, estableciendo así también las bases de una escuela teatral propia. Desde este punto de vista, la obra responde a lo que se ha denominado drama poscolonial, en la medida que el poscolonialismo “... is a ‘politically motivated historical-analytical movement [which] engages with, resists, and seeks

to dismantle the effects of colonialism in the material, historical, cultural-political, pedagogical, discursive, and textual domains” (Lawson ctd. en Gilbert y Tompkins 2).

La obra está estructurada en pequeñas escenas, cuadros relativamente independientes entre sí. Estos cuadros están, a su vez, enmarcados dentro de una representación carnavalesca utilizando el recurso metateatral del teatro dentro del teatro. El marco es el siguiente: dentro de la realización del carnaval, una banda, liderada por Mano, intercepta a los demás enmascarados, y los hace cambiar el rumbo de esta marcha, llamándolos a realizar una recreación de la historia de la nación. La banda la componen Ram, Pompey, Yette, Yu y su líder, Mano, quienes a su vez representan la diversidad cultural del Caribe, al ser de orígenes diversos. Estos personajes comienzan la representación. Es interesante destacar, adicionalmente, que lo que en un inicio es muy evidente, el juego carnavalesco y la representación dentro de la representación, al poco andar se va difuminando, tanto así que en un momento el marco del carnaval queda en el olvido y se podría pensar que solo se trata de un prólogo que no se vincula con la pieza interna. La banda del carnaval desaparece, hasta que de pronto, bien avanzada la obra, vuelve a aparecer, causando un claro “despertar” en el espectador que ya había olvidado que esto es un juego teatral y se vuelve a poner de manifiesto la autoconciencia de los personajes de estar participando de un juego de roles, evidenciando el carácter teatral y ficticio de la representación, produciendo, así, notorios quiebres de la ficción.

En esta línea, es importante considerar la función del metateatro en el drama poscolonial en relación con la reapropiación de la narrativa histórica:

If metatheatre “re-uses” or “re-cycles” theatre, then in the post-colonial context it should be possible to see metatheatre as a strategy of resistance. While theatre generally replays the present or the past to celebrate it, remember it, or decipher it, metatheatre in post-colonial plays is often a self-conscious method of re-negotiating, re-working -not just re-playing- the past and the present. (Tompkins 42)

El marco metateatral en que se inserta la representación de la historia es sumamente relevante ya que Walcott utiliza el carnaval para la representación, tal como plantea Baugh:

The idea is of conscious role-playing: the episodes from history, from the stories of heroes, are to be re-enacted by the common people of the Carnival. By implication, the people will better understand history by re-enacting it, by “entering” it, and may be, as a consequence, exorcize its ghosts. At the same time, the performance strategy implies the appropriation of the grand historical narrative by the grassroots tradition. (*Derek Walcott* 64-65)

El marco carnavalesco es fundamental, no solo por el carácter eminentemente teatral que conlleva, sino también porque Walcott está incluyendo un elemento escénico propio de la tradición popular, utilizando especialmente la tradición del Carnaval de Trinidad y Tobago.³ Si bien la celebración del carnaval fue traída por los europeos, los esclavos africanos se apropiaron de esta festividad, mezclándola con las tradiciones africanas, y creando así expresiones particulares del Caribe. Fue en el espacio de esta festividad donde la población esclava encontró un lugar del cual apropiarse, un espacio de expresión, incorporando elementos de festividades populares y religiosas africanas, y por tanto “... the festival evolved from the ex-slaves’ appropriation of French planter’s Fêtes to celebrate Emancipation, and so it provides an excellent correlative for an alternative historiography in which creolization replaces Eurocentricity” (Thieme 66).

Es por estas razones que el carnaval ocupa un lugar central en el teatro y la dramaturgia de las Antillas, que, por lo demás, podríamos decir que también se encuentra en un momento de

3 El Carnaval de Trinidad y Tobago fue introducido por los plantadores europeos en el siglo XVIII. Cuando terminó la esclavitud en 1834 la población negra se apropió del festival, en el que los participantes hacían representaciones de escenas de la esclavitud, parodias de las fuerzas armadas, e incorporan personajes de los mitos y de la tradición oral de origen africano; también surge una de las figuras centrales de la festividad: el cantante de Calypso. El Carnaval consiste en un desfile de bandas de enmascarados con disfraces coloridos, que incluye varias formas teatrales que incorporan música, canciones, baile, pantomima, entre otros, que lo han convertido en un gran espectáculo teatral y un referente de las artes escénicas nacionales y del Caribe (Banham et al. 244-246). El Carnaval se celebra anualmente los días lunes y martes antes del comienzo de la cuaresma.

formación durante el mismo período.⁴ De hecho, en el momento en que Walcott escribe esta obra, así como él está en la búsqueda de un teatro propio, otros autores y artistas están en la misma tarea; así surge la discusión sobre cómo debe ser el teatro de las Antillas, y dónde están las raíces de un teatro “nacional.” Errol Hill propone, en su estudio sobre el Carnaval de Trinidad, que este último puede formar las bases de un teatro nacional:

Substantial material exists in the Trinidad Carnival, past and present, for the creation of a unique form of theatre—a theatre in which music, song, mime, dance, and speech are fully integrated and exploited; a theatre rooted in the culture of the country of its birth; a theater of colorful spectacle; in short, a national theatre. (ctd. en Gilbert & Tompkins 82)

Es curioso que Walcott se haya mostrado en varias ocasiones contrario a la posición de Hill, al defender la no exclusión de la herencia teatral europea, apelando a la idea de la diversidad. El autor manifestó preferir una cierta distancia entre el teatro formal y las expresiones dramáticas surgidas del carnaval, lo cual pareciera ser bastante contradictorio, pues gran parte de sus obras están tremendamente influenciadas por este. No obstante, hay que considerar cuál es el centro de la crítica de Walcott a ciertas expresiones populares como el carnaval, pues esta, en realidad, no apunta tanto a las formas populares en sí, como al uso comercial que se ha hecho de estas y su consiguiente transformación en un simple entretenimiento para acrecentar el turismo. Es decir, es contrario a la banalización en la que caen estos espectáculos.

En la obra encontramos figuras típicas del carnaval, como el Coro y la presencia del Calypso, un estilo de música tradicional de Trinidad, que es ejecutada por un cantante. En la obra, este tipo

⁴ El teatro caribeño de factura autóctona, indígena o nacional, tanto en el Caribe anglófono como el francófono tendrá alrededor de los años treinta un gran despegue, sobre todo en torno al desarrollo de temas y formas propias. Las expresiones teatrales existieron en el Caribe desde la llegada de los colonizadores, pero aquel era un teatro europeo, en que mayoritariamente eran compañías que viajaban hacia las colonias para la entretención de la elite. A partir de dicha década, el teatro caribeño propiamente tal comenzó a desarrollarse. No solo aparecieron los primeros dramaturgos caribeños importantes, sino que además los temas tratados comenzaron a ser propios. Entre los años cuarenta y sesenta fue el gran despertar del teatro caribeño.

de cantor lo identificamos con el personaje de Pompey. Este personaje es bastante significativo, ya que trae consigo una rica herencia de la tradición africana. El utilizar estos personajes típicos del carnaval, no obstante, no cumple solo la función de rescatar una tradición propia, sino que además se alimenta de las características críticas, de choque, de resistencia y subversión que tenía el carnaval desde que se forjó como un espacio de rebelión contra el sistema colonial dominante, una manera de protesta contra las jerarquías de clase y raza.

La representación que hará la banda de Mano es realizada por sujetos comunes y corrientes, sujetos populares que interceptan la marcha del carnaval y señalan la intención de transformar su curso, convirtiéndola en una obra “seria” apelando a la multitud de enmascarados: “Pompey: ... This confusion going change to a serious play!” (120). Pero estamos en una representación carnavalesca, donde lo alto y lo bajo conviven al mismo tiempo, donde a través de la parodia, el disfraz y la máscara se permite la cruda crítica. Se pierde el límite entre lo serio y lo risible, entre la broma y el insulto, entre lo trágico y lo cómico. Y esto es de gran relevancia simbólica, ya que una vez que Mano va llamando entre la multitud a los personajes históricos que serán traídos a la escena, le entrega a uno de los enmascarados dos máscaras, una de tragedia y una de comedia, y luego señala: “... As the figure of time and the sea, I giving you these two masks, and speak the best you could, poetry and all. And everybody is going act, every blest soul going act the history of this nation” (122).

Con estas palabras llama a actuar la historia del pueblo, portando ambas máscaras, tragedia y comedia, juntas, las dos caras aparecen permanentemente, por lo que no podemos olvidar nunca que esto es una farsa carnavalesca. Luego de esto aparece el Coro, que cumple una función narrativa dentro de la obra, así como Mano, quien además funciona como un director de escena. El Coro se convierte en una especie de maestro de ceremonias, que introduce la situación que da el pie para que

la representación comience:

CHORUS. Before our actors praise his triumph, Time
Shows his twin faces, farce and tragedy;
Before they march with drums and colours by
He sends me, his mace bearer, Memory ... (122).

En la figura del coro, Walcott logra hacer converger dos tradiciones fundamentales: por una parte, la tradición propia del carnaval antillano, como hemos visto. Pero, por otra, aparece una clara función épica, en el sentido brechtiano.⁵ El coro, al ser realizado por figuras que no son parte de la acción, funciona a modo de comentario más cercano a la narración, cumpliendo con una función épica, ya que permite distanciarse y reflexionar sobre la acción dramática. El coro, los músicos o cantantes, que fueron recurrentes en el teatro de Brecht, son figuras independientes a los personajes del drama y actúan como mediadores entre el nivel dramático interno y la audiencia (Pfister 71-83).

Antes de entrar en análisis de la representación que se lleva a cabo, es necesario detenerse en otro elemento del preámbulo realizado por la banda. La forma dramática en que los personajes plantean esta recreación, el cómo llaman a tomar el rol de ciertos personajes, trae también en sí un aspecto ritual. Cuando los personajes de la banda señalan que escogerán, casi al azar, cuatro “héroes” de la Historia, estos son convocados, llamados a hacerse presentes en el escenario, de la misma manera en que se invocan espíritus, deidades o muertos en distintos rituales de raíces africanas. En este sentido, existe una fuerte relación con un tipo de ceremonia africana donde se

5 Brecht buscará romper con las estructuras clásicas y rígidas del drama “aristotélico” que ayudan a crear la ilusión y la evasión emocional a través de la identificación con lo que se está presenciando. Con este fin discutirá las distinciones entre los géneros épico y dramático para dar mayor énfasis a las formas épicas dentro del drama. De ahí la idea de un “teatro épico.” Lo que busca este teatro es “examinar” y no solo “estimular” emociones. Para dar paso a una conciencia despierta y crítica por parte del espectador, Brecht experimenta con varios recursos para evitar que este se vea envuelto en la “ilusión.” Para ello, lo “épico” es un recurso que permite romper la ficción, al incluir la función narrativa explícita o función épica. Ver Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*.

llama a los muertos, quienes pueden expresarse y comunicarse con los vivos.⁶ De esta manera, es también un ritual donde los muertos de la historia, los antepasados de este pueblo que asisten a la representación, son invocados para tomar cuerpo nuevamente:

CHORUS. For your delight, I raise them up again,
Not for your judgement, but remembrance ...
Our actions start, the conqueror cracks the whip
A desolate conch sounds from the waiting ship
These ghosts Time raised are given back their speech. (122-123)

A través de este acto dramático-ritual se devuelve la voz a los muertos, pero más aun, se les otorga el poder de enunciación a quienes por mucho tiempo permanecieron en silencio, pues aquí hablan esclavos e indígenas. Se reafirma la necesidad del pueblo caribeño de tomar para sí la enunciación de su propia historia. La obra de Walcott invita a reflexionar críticamente sobre los procesos históricos y sobre el rol que cada sujeto debe asumir con plena conciencia del pasado y los errores cometidos, con miras a *jugar un mejor papel* en el nacimiento de una nueva nación y en la futura creación de la historia por venir del Caribe. Esta reflexión se une a la necesidad de la creación de un teatro nacional que a su vez es consciente de su rol y de la responsabilidad que esto conlleva, comprometido con una autoafirmación de un pueblo y una nación independiente.

Este drama de Walcott recoge cuatro momentos distintos en la historia del Caribe, y con ellos cuatro “héroes” (así llamados en la obra), tomados como si fuese al azar, sacados a modo de “ejemplares.” Dos de estos personajes a ojos del pueblo caribeño pueden ser considerados héroes nacionales: Toussaint Louverture, uno de los principales líderes de la Revolución Haitiana, y George William Gordon, quien se opuso a las políticas del dominio colonial británico en Jamaica, acusado

⁶ Sobre este tema ver: Warner-Lewis, Maureen, “Mind-set, myth, and masquerade—From Africa to Trinidad.”

de intervenir en la rebelión de Morant Bay y luego ejecutado por órdenes del gobernador británico de la isla, en 1865. Por contraparte, los otros dos representan precisamente la parte antagónica, la opresión, la masacre, el saqueo y el dominio de la población caribeña. Estos dos personajes son Cristóbal Colón y Sir Walter Raleigh. Se puede apreciar que Walcott ocupa estos pares de personajes como dobles, reflejos contrarios que dialogan entre sí. Todos tienen un destino similar, pero los caminos por los cuales transitan son muy diferentes. Podemos ver entonces un paralelo entre el personaje de Colón y el de Toussaint, y entre Raleigh y Gordon.

El primero en aparecer es Colón, quien es presentado cuando ya ha caído en desgracia. La escena está situada en 1499, cuando es llevado de vuelta a Europa, encadenado. Durante el viaje en el navío se nos muestra a un taciturno Colón, que va camino hacia su último destino, el cual, como sabemos, es el de morir en prisión, en la humillación y el olvido: "Columbus: ... Let me be buried in the backwash of oblivion,/ My bones unmarked, my grave a mystery,/ And some unlettered sea stone by my tomb" (145). Muere en Europa, lejos del Caribe. Claramente su paralelo será Toussaint, quien desde la otra vereda fue el gran héroe de la Revolución Haitiana, pero que terminó sus días preso en un fuerte en Francia, lejos de Haití, en la humillación y con el peligro de caer en el olvido.

En este viaje de regreso, vemos a Colón y otros aventureros a través de los personajes que van en el barco: el conquistador Quadrado, varios marineros y otros hombres, la peor calaña que llegó hasta estas tierras para obtener ganancias de ellas, y por último un niño mestizo llamado Paco. Quadrado es un tipo atormentado por su conciencia, por su participación en la conquista y masacre de los pueblos indígenas que habitaban el Caribe. Los marineros muestran el espíritu de la época, la visión deshumanizada respecto a la población indígena, y por sobre todo el hambre por el oro. Paco es finalmente el triste resultado de este encuentro, hijo de un soldado español y de una mujer taína. Aunque una parte de su historia muere para siempre en el exterminio de su pueblo, vemos

más adelante en la obra cómo Paco termina siendo la patética réplica de los otros marineros del barco: “Paco: Oh, the drums, the drums, colours and the fifes./ My father’s profession calls me. Bartolome, here’s a coin./ I’m on the side with the money still, Quadrado!” (165).

Somos testigos en estos cuadros del declive de todos estos personajes, quienes repiten una misma historia. Paco, convertido en un vagabundo, le traspasa a un joven Raleigh la leyenda de *El Dorado*, y le vaticina su destino (finalmente el mismo de todos): su perdición a causa de la búsqueda del oro. De esta manera, vemos la perdición de Raleigh en su obsesión por encontrar *El Dorado*, simbolizando a una multitud de sujetos que se embarcaron en esta quimera. Pero también representa la irrupción de Inglaterra en la disputa por este territorio, como también la de otras potencias europeas que entran en el “negocio” de las Indias Occidentales. Y con ello aparece la piratería, la trata masiva de esclavos negros, el pillaje, y la repartija del Caribe entre españoles, ingleses, holandeses y franceses.

La última escena en que aparece Raleigh es en el momento de su ejecución en Inglaterra, por su desobediencia a la corona. Nuevamente la historia se repite. Y por contraparte tenemos a Gordon, quien al enfrentarse al gobierno colonial sufre las consecuencias, siendo también ejecutado. La historia se repite desde el lado opuesto.

Los siguientes cuadros de la obra, y que ocupan un lugar central, están dedicados a la Revolución Haitiana. Este hito histórico tiene un lugar primordial en la obra, tal como señalé más arriba, por ser una metáfora, un punto concéntrico que contiene una serie de elementos comunes a todo el Caribe; en este sentido sigo la idea planteada por Kaisary:

The Haitian Revolution is the play’s most developed narrative, and it is in the story of the Haitian Revolution that Walcott seems to try to tie together all the play’s thematic threads. The message communicated to the audience is that four hundred years of genocide,

exploitation, robbery, and murder all reach an endpoint and a definitive rejection in the Haitian Revolution. (Ch. 7)

La Revolución Haitiana viene a ser la primera respuesta contundente y efectiva contra toda esta historia de colonización y esclavitud, la primera rebelión exitosa frente al sistema colonial, y en gran parte por eso es un hito central en la obra. Sin embargo, aunque Walcott le da este lugar de relevancia a la Revolución, su representación no se configura como algo inspirador, esperanzador o un ejemplo de lucha. La imagen que proyecta está en total sintonía con sus palabras en el prólogo a *The Haitian Trilogy*: fue un necesario rechazo al sistema colonial, pero fue un *mal necesario* (vii-viii). Y en este sentido intenta mostrar los horrores de ambos lados, el de la colonia francesa y de los esclavos insurgentes. Sin embargo, Walcott enfatiza el lado macabro del actuar humano en un contexto de guerra a través de los personajes históricos de la Revolución, los generales Jean-Jacques Dessalines y Henri Christophe, y tal como plantea Paul Breslin: “Although the play does not absolve the colonizers of their guilt, it refuses to demonize them; indeed, the least sympathetic character in the Haitian episode is probably Dessalines rather than any of the whites” (239). De esta manera, la Revolución Haitiana es más bien destacada por sus fallas y son cuestionadas sus consecuencias.

Los primeros cuadros sobre la Revolución corresponden a los momentos en que el levantamiento estalla. Walcott acomoda los hechos históricos con fines prácticos de la dramaturgia y para concentrar y resumir ciertos sucesos. El general Leclerc⁷ aparece en la obra llegando a Haití (aunque sin el nombre de Saint-Domingue), en el momento en que se desata la revolución de los

7 A fines de 1802 Bonaparte envía sus tropas al mando del general Charles Victor Emmanuel Leclerc. Con la llegada de Leclerc al puerto de Le Cap en febrero de 1802 comienza un enfrentamiento abierto. Las tropas francesas fueron ganando territorio y finalmente en abril varios generales haitianos se rinden. Toussaint Louverture se ve en la obligación de rendirse. Se estableció un trato en que Louverture podía retirarse tranquilamente a su plantación, pero, sin embargo, el 7 de junio de 1802 es citado a los cuarteles generales. Este acudió y ahí fue detenido y, más tarde, enviado a Francia como prisionero. Una vez en Francia el 24 de agosto fue encarcelado en Fort-de-Joux, en las montañas del Jura, donde fue encontrado muerto una mañana del 7 de abril de 1803.

esclavos. Sabemos que Leclerc llegó a Saint-Domingue recién en la última etapa de la Revolución y que fue enviado por Napoleón, su cuñado, para sacar a Toussaint Louverture del mando de la colonia y restaurar la esclavitud.

En la escena recién aludida se muestra la perspectiva colonialista, en una reunión de blancos: generales franceses y plantadores. Sin embargo, hay una figura disruptiva entre ellos, el mulato Anton, a quien se le conoce como sobrino de Calixte-Breda (quien fuera amo de Louverture), pero que en realidad es su hijo. Anton viene llegando de París y trae consigo los valores de la Revolución Francesa y por supuesto defiende los derechos de igualdad. Este personaje no calza con su entorno, ve las contradicciones de la República respecto a las colonias, tiene una mirada ácida y crítica, pero también se refleja en él una división interna: no pertenece al mundo de los blancos, pero tampoco al de los negros esclavos. En medio de la conversación Pauline Leclerc se pregunta por las diversiones que hay en la colonia, y Anton le responde con gran ironía y no menos agresividad:

ANTON. Well, quite recently, madame,
We have devised a spectacle of epic proportions ...
The Negroes, you know, are punished in public.
They are led into his arena, as in a public circus,
And then, with some brief ceremony, the theatre commences ...
The most popular scene in this comic spectacle:
Gunpowder is poured into noses, ears, and mouths.
Then the actors are fixed into farcical positions,
Then the powder is lit, and the victims are exploded.
(*LAUGHS.*)
Of course, no one is permitted to act his role twice.
Is that sufficient? (224-225)

La escena en la mansión de Leclerc es el único momento donde se puede apreciar la mirada racista y la crueldad del sistema esclavista. Es la única contraparte a la violencia representada en los rebeldes haitianos en la obra, sobre todo a partir de las palabras de Anton, que abiertamente plantea una crítica a este sistema y los horrores que se cometían en su interior. El personaje se muestra melancólico y frustrado, y siente que de alguna manera parte de él sufre las vejaciones y la otra parte las inflige: "Because I am torn to pieces with them, I am myself a division./ By the fact that I am half African and half French,/ I must become both spectator and victim. It is amusing" (226-7).

La figura de Louverture se muestra en términos bastante humanos, como un hombre que siente un profundo afecto por sus amos, pero también entiende que su deber está con los rebeldes y las circunstancias lo obligan a tomar una posición que lo hará enfrentarse a sus antiguos amos. El personaje es configurado desde una perspectiva positiva en tanto, sin ser idealizado, se ve en él una mentalidad constructiva, es decir, con miras a construir un país, con las habilidades políticas necesarias para ello, sobre todo por su capacidad de negociación, de mediador entre los antiguos esclavos y blancos, en oposición a los otros líderes como Dessalines, que aparecen configurados solo desde la venganza y la destrucción. Figueroa destaca que Toussaint aparece como un hombre ilustrado, angustiado por la violencia que se ha visto obligado a ejercer, y contrario a que la lucha por la justicia y libertad se transforme en mera venganza (142). Y en este sentido la construcción de este personaje tiene bastante en común con la visión de C.L.R. James sobre Louverture: como un gran líder, con muchísimos atributos, con visión política, como gran estratega militar y como un hombre ilustrado. En esta misma línea lo plantea Kaisary:

In *Drums and Colours*, it is Toussaint alone who articulates a project greater than revenge, and, as we have seen, this resonates strongly with James's analysis of Toussaint and Dessalines. Toussaint's anticolonialism is informed by his knowledge both of the necessity of

driving out the colonists and his sense that the rebuilding process will be more difficult than the winning of the war. (Ch. 7)

Así lo podemos ver en la obra cuando Toussaint vuelve de haber vencido a las tropas de Rigaud: "To make this country greater than it was. Revenge is nothing./ Peace, the restoration of the burnt estates, the ultimate/ Rebuilding of those towns war has destroyed, peace is harder" (241).

Estas palabras de Toussaint vienen a contrastar con las de Dessalines quien, un segundo antes de su llegada y mientras observa a lo lejos la ciudad devastada, dice: "Yet how I love it,/ Look at it burn. This is more than war, it is revolt;/ It is a new age, the black man's turn to kill" (240).

En este sentido es similar al contraste que realiza James al hablar de la caída de Toussaint: Si Dessalines podía ver con tanta claridad y sencillez era porque los vínculos que ligaban a este iletrado soldado con Francia eran extraordinariamente tenues. Veía con tanta claridad lo que tenía ante las narices porque no veía nada más allá. El error de Toussaint fue el error de un hombre ilustrado, no el de alguien en las tinieblas (267).

A pesar de tener un aspecto más positivo, Toussaint igualmente aparece al mando de lo que se califica como una carnicería, no contra los blancos sino contra los mulatos, lo cual es representado con un gran sentido de la ironía:

CHRISTOPHE. This is a new age, born like us, in blood... TOUSSAINT. Yes, yes, but I hate excess. (*He washes his hands.*) DESSALINES. (*Roars with laughter.*)

Ho, ha! He kills ten thousand or more defenseless citizens
Who did him no harm but that their color was wrong
And shrugs his shoulders and says he hates the excess. Oh, oh

I love, I kiss this hypocrite!

TOUSSAINT. (*Angrily*) I am not a hypocrite, Jean Jacques,

I hate this now it is all finished ... (242).

Walcott muestra una faceta cuestionable respecto de algunas decisiones de Toussaint, pero, a la vez, muestra su lado humano, sus contradicciones, pues el personaje pareciera estar en una situación que lo obliga a actuar en determinada forma, se siente entre la espada y la pared, acorralado por lo “tiempos” que corren. Así lo expresa frente a la masacre contra los mulatos, y así también lo hace frente a su ex amo, quien es detenido por sus soldados y llevado ante él: “Calixte-Breda: I was never cruel either. It was the times, the thought. / Toussaint: I am not cruel either. It is also in my case the times” (244). Y más adelante se lo repite cuando, presionado por Dessalines, ordena que le disparen, y sin embargo llora por su decisión: “Toussaint: Shoot him. Monsieur Calixte, it is the times. / Calixte-Breda: General, blame man and not the times, not God..” (249). Cabe mencionar que este encuentro es totalmente ficcional, ya que de hecho se sabe que, al iniciarse la revuelta, Toussaint prestó ayuda a sus amos (James 95). Walcott utiliza este encuentro ficcional, sin embargo, para representar y subrayar el conflicto de Louverture mostrando su división interna.

De cierta forma el personaje de Toussaint en esta obra no es ni condenado ni celebrado, sino que más bien ilustra la situación imposible en la que este se encuentra, tal como un héroe trágico que no puede escapar de su destino. Muestra en estas escenas su situación compleja y sus errores, que vienen de alguna manera a simbolizar lo que James llamó el error trágico (*hamartia*) de Toussaint:

La derrota de Toussaint en la Guerra de la Independencia, su encarcelamiento y muerte en Europa son considerados unánimemente una tragedia. Contienen auténticos elementos trágicos porque aún en el clímax de la guerra Toussaint intentó preservar el nexo con

Francia, esencial para que Haití perseverase en su largo y difícil camino hacia la civilización.

(269)

Y más adelante agrega:

La *hamartia*, el flujo trágico que venimos interpretando desde Aristóteles, no se traducía en Toussaint por una debilidad moral. Era un error específico, una valoración absolutamente equivocada de los acontecimientos constitutivos. Sin embargo, la realidad histórica de su dilema viene a expiar hasta cierto punto sus carencias frente a la libertad imaginativa, la lógica creativa, de los grandes dramaturgos. (271)

Toussaint Louverture, buscando la paz, la libertad y la grandeza de Saint-Domingue y su pueblo, consigue todo lo contrario; buscando un bien, comete errores que perjudicaron a su pueblo y a sí mismo.

Después de las escenas de la Revolución Haitiana, los personajes de la banda vuelven a aparecer abruptamente en los cuadros correspondientes a las revueltas en Jamaica y a Gordon, el último héroe de esta puesta en escena, y como mencioné antes, aparecen cuando ya se ha olvidado el marco del carnaval. Aquí se presentan los personajes de la banda del carnaval de manera confusa pues están “actuando;” sin embargo, conservan sus nombres, con los que los hemos identificado como participantes de la banda. Es decir, ellos actúan representándose a sí mismos. Este juego que realiza el autor es bastante interesante, pues tiende a borrar los límites de los niveles internos de la ficción, de la obra dentro de la obra.

El héroe de esta sección, Gordon, apenas aparece en escena, ensayando un discurso que presiente le costará caro. Luego sabemos de su ejecución por las noticias que trae uno de los rebeldes al campamento cimarrón. Walcott fija estas escenas en 1830, momento en que se produjeron importantes levantamientos de esclavos, lo cual de alguna manera apuró la declaración de la

abolición de la esclavitud. Aquí nuevamente hay cambios cronológicos, pues en la obra se sitúa la ejecución de Gordon durante estos años, cuando en realidad esto sucedió en 1865. Quizás lo más relevante en este cambio que realiza Walcott es que sitúa a Gordon como un líder abolicionista (el decreto de abolición se firmó en 1834). Llama también la atención lo poco que figura este héroe, y en cambio son los esclavos rebeldes, los sujetos comunes quienes adquieren una mayor relevancia. Los personajes que vemos son rebeldes en un campamento cimarrón liderado por Mano (recordemos que los personajes son representados por los integrantes de la banda del carnaval). Pompey llega hasta allí huyendo de los soldados británicos y se une al grupo liderado por Mano. Es ahí cuando se reciben las noticias de la ejecución de Gordon y más tarde ocurre un enfrentamiento con una tropa británica, en la que muere Pompey luego de ser herido.

La obra finaliza con el entierro de este último que funciona a modo de epílogo. El entierro que realiza el grupo pone nuevamente en cuestión la historia y sus héroes, mostrando al hombre anónimo, a ese sujeto cualquiera, lejos de las pompas heroicas que en la obra están desmanteladas; se muestra una heroicidad cotidiana de un simple hombre que es capaz de ser símbolo de toda su comunidad. Baugh plantea que en las obras de Walcott prima más bien el concepto de *heraldic men*⁸ –por sobre el concepto de héroe– que refiere al sujeto común, pero que representa al colectivo (“Of men” 46-47). En este sentido cobran especial relevancia las palabras de Mano, al realizar los funerales de Pompey:

MANO. ... We are gathered together, before whose eyes there is no night,
To bury one significant fragment of this earth, no hero,
But Pompey... Corporal Pompey, the hotheaded shoemaker.
But Pompey was as good as any hero that pass in history ... (289).

⁸ Concepto que Baugh toma del mismo Walcott quien lo utiliza en su obra poética *Another Life*.

Cuando la máscara de la tragedia está en primer plano, en el momento en que los personajes se lamentan por la muerte de Pompey y por el peso de la historia, la ficción repentinamente se quiebra y la máscara de la farsa vuelve a aparecer, para poner fin a la obra:

MANO. Is only sometimes I can't bear our history, our poverty, and the wrangling of them fellers. And we part of the world, girl? What we could do without power?

RAM. We only a poor barefoot nation, small, a sprinkling of islands ...

YETTE. All you taking this too serious, is only a play.

Pompey boy, get off the ground, before you catch cold. (291)

Este quiebre de la ficción funciona como técnica de extrañamiento que despierta al espectador, y lo invita a reflexionar críticamente sobre estos procesos históricos, sobre el rol que cada sujeto debe asumir con plena conciencia del pasado, y los errores, con miras a tener un rol activo en la futura historia del Caribe, y no solo como meros actores sino como creadores.

CONCLUSIONES

Es tremendamente simbólico que el “nacimiento” del proyecto de la Federación de las Indias Occidentales se celebre con una obra que mira al pasado y los orígenes del pueblo caribeño. No obstante, la obra no pretende simplemente mirar el pasado, sino apropiarse de este, alejándose de la visión europea y colonialista de esta historia. No se presenta una repetición de un discurso histórico enunciado por el poder colonial. Esta narrativa es problematizada desde distintas perspectivas y es reescrita por los propios protagonistas, como una forma de resistencia frente al dominio no solo político, sino cultural. Como hemos visto, la idea de una representación histórica en la obra no es meramente poner en escena un guion preestablecido por la historiografía oficial, repetir gestos y palabras asignadas por ese gran discurso histórico, sino que busca re-presentarla, volver a escenificarla, con un guion reescrito por sus propios protagonistas y simbólicamente “actuado” por

ellos mismos a través de la estrategia metateatral: el teatro dentro del teatro.

De esta manera, se puede afirmar que la historia oficial funciona aquí como un drama que un grupo de actores reelabora críticamente, poniendo en escena un nuevo texto en una performance absolutamente autoconsciente. Esta re-presentación tiene como fin la autoafirmación de una comunidad caribeña y ser la expresión de una nación independiente, dueña absoluta de su pasado, y por lo tanto de su futuro, como actores *activos en su propia dramaturgia*. Las manifestaciones metateatrales que apuntan a la reflexión del problema histórico a su vez exponen y reflexionan sobre el quehacer dramático del Caribe, sobre sus propias expresiones teatrales, al incorporar un elemento propio como el carnaval. Estos dos aspectos, y el diálogo que mantienen en la obra, me parecen fundamentales para la visión crítica que esta plantea: por una parte, la apropiación de la narrativa histórica y por otra, la autoconciencia teatral. Mi propuesta es que la puesta en escena de ambos aspectos está planteando la pregunta de cómo re-escribir y re-presentar la propia historia a través de un lenguaje estético y teatral que se afirma como propio y no como una mera imitación o mímica de las formas narrativas y teatrales heredadas, o más bien, impuestas por las colonias europeas.

Es necesario recordar que Walcott es enteramente consciente de su rol como dramaturgo y director, de que tanto él junto a otros hombres y mujeres están formando y creando el teatro local; en palabras del mismo Walcott: "Cuando uno empezó hace veinte años, partía de la convicción de estar creando no sólo una obra teatral sino un teatro, y no sólo un teatro sino su entorno" (*La voz* 17). Walcott se encontraba en la búsqueda de un lenguaje propio, una estética propia. En su primera obra, *Henri Christophe*, Walcott tomó un modelo europeo, el de la tragedia isabelina, pero lo subvirtió al incorporar temas totalmente propios; sin embargo, en esa primera obra aún se debía estéticamente a su admiración por el modelo inglés dado por los dramaturgos isabelinos. En

Drums and Colours, escrita diez años después de *Henri Christophe*, Walcott fue evolucionando en esa búsqueda, y la forma de este drama difiere mucho del primero.⁹ Aquí destaca la incorporación de formas teatrales propias de la cultura caribeña, elementos de la cultura popular y de raíces africanas, y la incorporación del creol (lo que ya había comenzado a hacer en otras obras como *Sea at Dauphin*, de 1954).

Por otra parte, la elección que hace el autor de los momentos históricos es significativa para sintetizar una historia común de la región del Caribe, momentos que a su vez están vinculados por una parte a héroes caribeños, Louverture y Gordon, y por otra, personajes que representan el colonialismo, Colón y Raleigh, de manera que estos pares funcionan como espejos contrapuestos. Estos juegos de espejos están en concordancia con la visión pesimista del autor que advierte una constante repetición de la historia en el Caribe. En esta representación, Walcott destaca los errores cometidos en el pasado centrándose de manera especial en la única gesta exitosa de libertad e independencia del Caribe, la Revolución Haitiana, presentándola no de manera celebratoria sino como una advertencia de los errores pasados para no volver sobre ellos en este nuevo comienzo, simbolizado en la formación de la Federación de las Indias Occidentales.

⁹ “The play’s dynamic opening, making use of music, dance, and dialogue that reverberates with resonances of patois and creole, makes for a powerful contrast with the elevated, sometimes pompous language of the earlier play *Henri Christophe*. This suggests Walcott’s attempt to write a drama that is more evidently rooted in the Caribbean” (Kaisary Ch. 7).

Obras citadas

- Banham, Martin, Errol Hill, George Woodyard, eds. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge University Press, 2004.
- Baugh, Edward. *Derek Walcott*. Cambridge University Press, 2006.
- . “Of Men and Heroes. Walcott and the Haitian Revolution.” *Callaloo*, vol. 28, no. 1, Winter, 2005: pp. 45-54.
- Bongie, Chris. “‘Monotonies of History’: Baron de Vastey and the Mulatto Legend of Derek Walcott’s ‘Haitian Trilogy’”. *Yale French Studies*, no. 107, The Haiti Issue: 1804 and Nineteenth-Century French Studies, 2005: pp. 70-107.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ediciones Nueva Vida, 1970.
- Breslin, Paul. “‘The First Epic of the New World’. But How Shall It Be Written?”. *Tree of Liberty. Cultural Legacies of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Ed. Doris L. Garraway. University of Virginia Press, 2008. 233-247.
- Dash, J. Michael. “The Theatre of the Haitian Revolution/ The Haitian Revolution as a Theater.” *Small Axe* vol. 9, no. 2, 2005: pp. 16-23.
- Figueroa, Víctor. *Prophetic Visions of the Past. Pan Caribbean Representations of the Haitian Revolution*. The Ohio State University Press, 2015.
- Gilbert, Helen y Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics*. Routledge, 2002.
- James, C.L.R. *Los jacobinos negros*. Fondo de Cultura Económico, 2003.
- Kaisary, Philip. *The Haitian Revolution in the Literary Imagination. Radical Horizons, Conservative Constraints*. University of Virginia Press, 2014. Kindle edition.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.
- Thieme, John. *Derek Walcott*. Manchester University Press, 1999.

Tompkins, Joanne. "Spectacular Resistance': Metatheatre in Post-colonial Drama". *Modern Drama*, vol. 38, 1995: pp. 42-51.

Walcott, Derek. *The Haitian Trilogy: Henri Christophe. Drums and Colours. The Haitian Earth*. Farrar, Straus and Giroux, 2002.

—. *La voz del crepúsculo*. Alianza Editorial, 2000.

Warner-Lewis, Maureen. "Mind-set, myth, and masquerade—From Africa to Trinidad". *Anales del Caribe*. Centro de Estudios del Caribe Casa de las Américas. no. 10, 1990: pp. 95 - 108.