

TEATRO Y VIOLENCIA EN DOS SIGLOS DE HISTORIA DE COLOMBIA

CARLOS JOSÉ REYES



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS

Ministra de Cultura Mariana Garcés Córdoba
Viceministra de Cultura María Claudia López Sorzano
Secretario General Enzo Rafael Ariza Arias
Directora de Artes Guiomar Acevedo Gómez
Asesor Grupo de Teatro y Circo Manuel José Álvarez Gaviria
Equipo Área de Teatro y Circo Linna Paola Duque Fonseca
Gina Patricia Agudelo Olarte
Miguel Ángel Pazos Galindo
Diana Patricia Fonseca Guzmán
Coordinación Editorial Linna Paola Duque Fonseca

≈

Primera edición, octubre 2013
Bogotá, D.C., Colombia

≈

ISBN: 978-958-753-115-2

≈

Ministerio de Cultura de Colombia
Grupo de Artes Escénicas

≈

Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas
Programa Nacional de Estímulos
Beca de Investigación Teatral 2012

≈

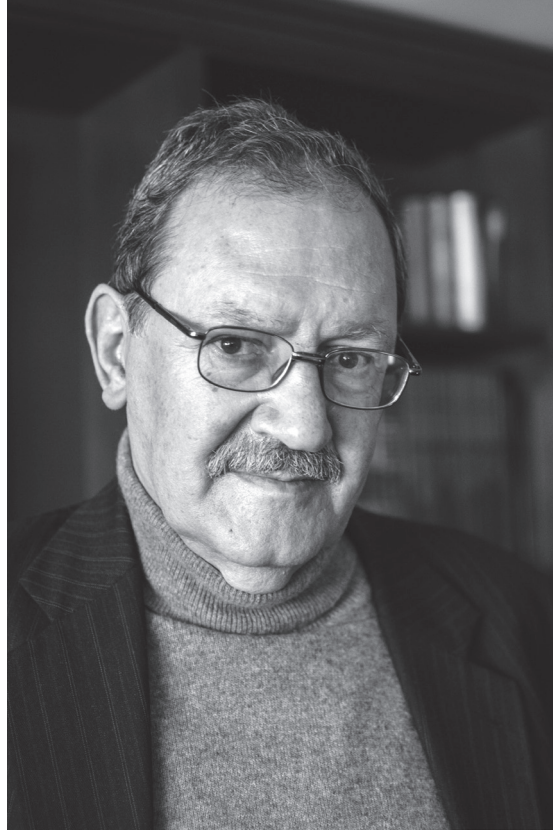
Autor Carlos José Reyes
Edición y diseño editorial Unai Reglero / CaldoCultivo.Estudio
www.CaldoEstudio.com
Fotografías Gabriela Córdoba Vivas
Corrección de estilo Juliana Guerra Rudas
Impresión y acabados Imprenta Nacional de Colombia

≈

Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial de su contenido
sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA * PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

≈



– CARLOS JOSÉ REYES –

Dramaturgo, director teatral, guionista de cine y televisión, investigador histórico, miembro de número de la Academia Colombiana de la Lengua y de la Academia Colombiana de la Historia.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|------------------------|----|
| Presentación | 19 |
| Introducción | 23 |

CAPÍTULO PRIMERO **LA CONQUISTA**

| | |
|---|-----|
| Prólogo a la Conquista | 29 |
| Luis Vargas Tejada | 32 |
| <i>Sugamuxi</i> | 36 |
| José Fernández Madrid | 49 |
| <i>Guatimoc</i> | 54 |
| José Joaquín Ortiz | 67 |
| <i>Sulma</i> | 71 |
| José Manuel Royo | 76 |
| Los Radicales | 80 |
| Santiago Pérez | 81 |
| <i>Nemequene</i> | 85 |
| Felipe Pérez | 86 |
| <i>Gonzalo Pizarro</i> | 89 |
| Manuel Castell, <i>La fundación de Bogotá</i> | 96 |
| Carlos Arturo Torres | 103 |
| <i>Lope de Aguirre</i> | 106 |
| Maximiliano Grillo | 115 |
| <i>Raza vencida</i> | 118 |
| Oswaldo Díaz Díaz | 125 |
| <i>La Gaitana</i> | 127 |
| Roberto Serpa Flórez | 132 |
| <i>Sagipa</i> | 135 |

| | |
|---|-----|
| Enrique Buenaventura | 144 |
| <i>Cristóbal Colón</i> | 148 |
| <i>Réquiem por el padre Las Casas</i> | 155 |
| <i>Crónica</i> | 163 |
| Eddy Armando | 166 |
| <i>Chaupi Punchapi Tutayama</i> | 168 |
| Eduardo Osorio Cañón | 171 |
| <i>El ocaso de Tisquesusa</i> | 173 |
| Luis Alberto García | 176 |
| <i>Toma tu lanza, Sintana</i> | 179 |
| Fernando González Cajiao | 183 |
| <i>Atabi, o la última profecía de los chibchas</i> | 186 |
| Henry Díaz Vargas | 192 |
| <i>Más allá de la ejecución</i> | 194 |
| Fernando González Cajiao: <i>Popón y el sueño de Tisquesusa</i> | 201 |
| Luis Alberto García: <i>Trilogía de el Dorado</i> | 211 |
| Santiago García | 214 |
| <i>Corre, corre, Carigueta</i> | 219 |
| Juan Carlos Moyano | 228 |
| <i>La cabeza de Gukup</i> | 230 |
| Carlos José Reyes | 234 |
| <i>El carnaval de la muerte alegre</i> | 236 |
| Beatriz Camargo | 240 |
| <i>El Siempreabrazo</i> | 243 |

CAPÍTULO SEGUNDO

LA COLONIA

| | |
|---|-----|
| La Colonia. Encuentro de culturas | 249 |
| <hr/> | |
| IMÁGENES. OBRAS RELACIONADAS | 257 |
| <hr/> | |
| Eladio Vergara y Vergara | 275 |
| <i>El misionero</i> | 277 |
| <i>El oidor de Santafé</i> | 289 |
| Germán Gutiérrez de Piñeres | 292 |
| <i>El oidor</i> | 295 |
| Fernando Peñuela | 300 |
| <i>La tras-escena</i> | 303 |
| Patricia Ariza | 310 |
| <i>El viento y la ceniza</i> | 313 |

| | |
|--|-----|
| Danilo Tenorio | 317 |
| <i>Tupamaros 1760</i> | 319 |
| José Assad. | 324 |
| <i>Cenizas sobre el mar</i> | 326 |
| Beatriz Camargo: <i>El testigo</i> | 330 |

CAPÍTULO TERCERO
**EL LEVANTAMIENTO
DE LOS COMUNEROS
DE 1781**

| | |
|--|-----|
| Las causas del levantamiento comunero | 339 |
| Constancio Franco Vargas | 342 |
| <i>Los Comuneros</i> | 344 |
| Guillermo Córdoba Romero | 362 |
| <i>José Antonio Galán</i> | 363 |
| Oswaldo Díaz Díaz: <i>Galán</i> | 373 |
| Gilberto Martínez Arango | 380 |
| <i>El grito de los ahorcados</i> | 383 |
| Joaquín Casadiego Martínez. | 395 |
| <i>La gente del común</i> | 397 |
| <i>Nosotros los comunes</i> . Teatro La Candelaria. Dir.: Santiago García. | 404 |
| Henry Díaz: <i>José Antonio Galán, o de cómo se sublevó el común</i> | 417 |

CAPÍTULO CUARTO
**POLICARPA SALAVARRIETA
(LA POLA)**

| | |
|---|-----|
| Policarpa Salavarrieta: Introducción. | 430 |
| José María Domínguez Roche | 442 |
| <i>La Pola</i> | 445 |
| Genaro Santiago Tanco. | 451 |
| <i>La Pola (2)</i> | 453 |
| Medardo Rivas. | 461 |
| <i>La Pola (3)</i> | 464 |
| Constancio Franco: <i>Sámano o la independencia de la Nueva Granada</i> | 476 |
| Ildefonso Díaz del Castillo | 489 |
| <i>Yace por salvar la patria</i> | 491 |

| | |
|------------------------------|-----|
| IMÁGENES. MONTAJES | 497 |
|------------------------------|-----|

CAPÍTULO QUINTO
LA INDEPENDENCIA

| | |
|--|-----|
| La independencia: Introducción | 517 |
| Constancio Franco: <i>Los próceres, o el 20 de julio de 1810</i> | 522 |
| Fernando Gálvis Salazar | 534 |
| <i>Don Antonio Nariño: visión panorámica de la vida del precursor</i> | 535 |
| Ildefonso Díaz del Castillo: <i>La aurora de la libertad</i> | 551 |
| Emilio Segura. | 557 |
| <i>Ricaurte o el parque de San Mateo</i> | 561 |
| Ildefonso Díaz del Castillo: <i>El héroe de San Mateo</i> | 568 |
| Juan Zapata Olivella. | 578 |
| <i>El grito de independencia o los mártires de Cartagena de Indias</i> | 581 |
| José María Samper | 598 |
| <i>La conspiración de septiembre</i> | 602 |
| Luis Vargas Tejada: <i>Doraminta</i> | 620 |
| José Gnecco Mozo | 627 |
| <i>Manuelita la libertadora</i> | 629 |
| Germán Arciniegas. | 636 |
| <i>El libertador y la guerrillera</i> | 639 |
| José Manuel Freidel | 657 |
| <i>Las tardes de Manuela</i> | 662 |
| Luis Alberto García: <i>La primera independencia</i> | 671 |
| Eddy Armando: <i>En sueños de Bolívar</i> | 677 |
| Misael Torres | 680 |
| <i>El último viaje del libertador</i> | 683 |

CAPÍTULO SEXTO
**GUERRAS CIVILES Y CONFRONTACIONES POLÍTICAS
EN EL SIGLO XIX**

| | |
|--|-----|
| Introducción | 691 |
| Soledad Acosta de Samper | 698 |
| <i>Víctimas de la guerra</i> | 701 |
| Clara Maritza Guerrero | 709 |

| | |
|---|-----|
| <i>La culebra pico de oro</i> | 713 |
| Ángel Cuervo | 724 |
| <i>El diputado mártir</i> | 728 |
| Adolfo León Gómez | 739 |
| <i>La comedia política</i> | 742 |

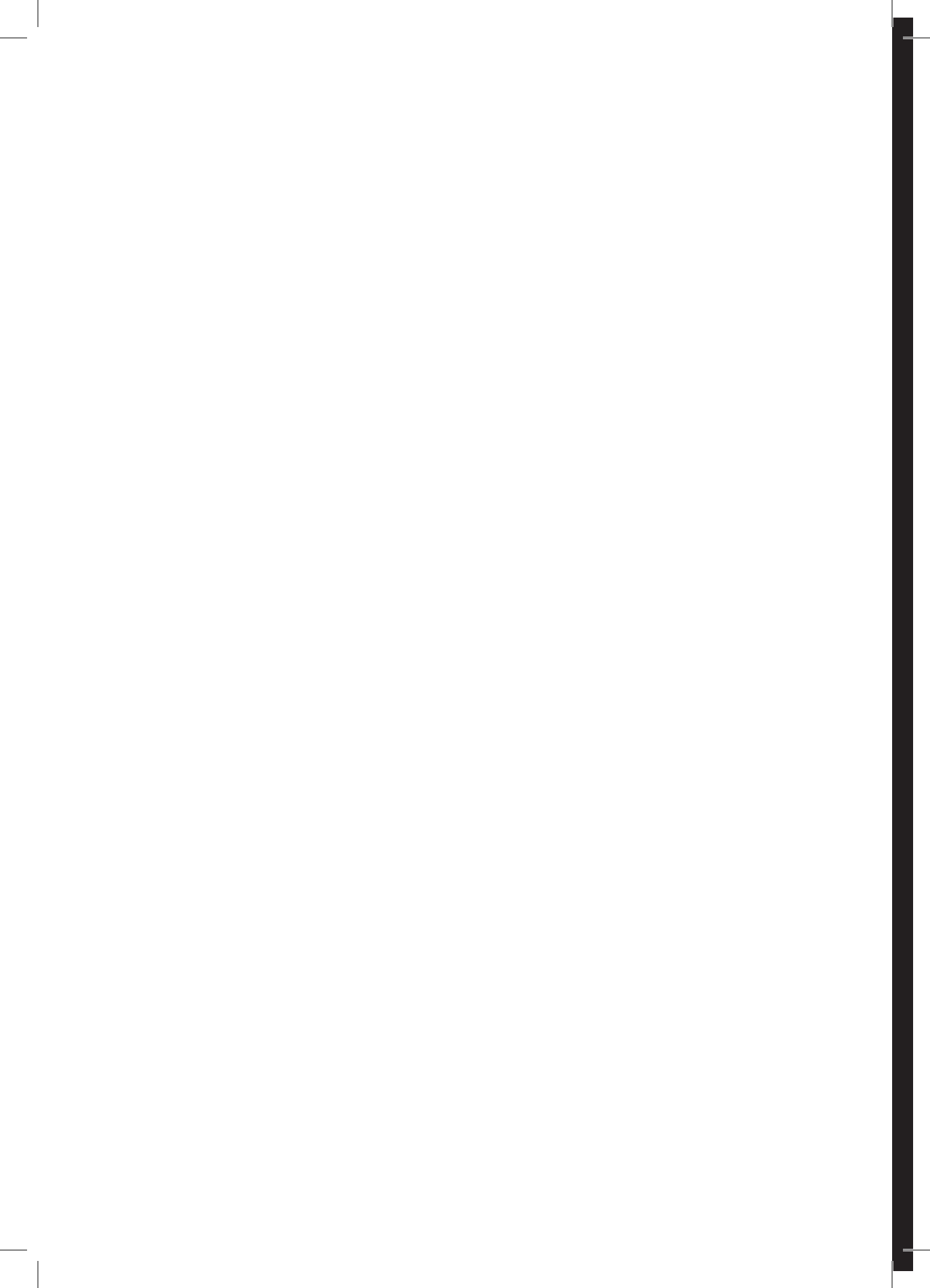
CAPÍTULO SÉPTIMO
**CAMBIO DE SIGLO:
LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS**

| | |
|--|-----|
| Introducción | 753 |
| Rafael Uribe Uribe | 763 |
| Max Grillo y Rafael Uribe Uribe: <i>La conferencia de Anapoima</i> | 767 |
| Adolfo León Gómez: <i>El soldado</i> | 772 |
| Carolina Vivas Ferreira | 785 |
| <i>Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos</i> | 788 |

FINAL
CONCLUSIONES

| | |
|------------------------|-----|
| Conclusiones | 811 |
|------------------------|-----|

≈



**TEATRO
Y VIOLENCIA
EN DOS SIGLOS
DE HISTORIA DE
COLOMBIA**

—

CARLOS JOSÉ REYES



PRESENTACIÓN

≈

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura de la República de Colombia

≈

En épocas de reflexión y búsqueda de caminos hacia la paz, el análisis de nuestra historia, sus luchas, conflictos y cambios sociales hacen parte de la construcción de un futuro de esperanza. En esa revisión, el estudio de la violencia debe realizarse desde diversas ópticas. En este primer tomo de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* Carlos José Reyes, como resultado de la Beca de Investigación Teatral 2012, presenta una recopilación integral y detallada de la mirada de las artes escénicas hacia nuestros conflictos históricos, desde la Conquista hasta la Guerra de los Mil Días. Un trabajo que enriquece el estudio sobre el teatro colombiano y que contribuye a entender de qué modo nuestro país ha elaborado simbólicamente sus propias tragedias.

El conflicto es la esencia del arte dramático. Esa relación permite, en un contexto como el colombiano, que a la par con los periodos de violencia existan manifestaciones teatrales que busquen dar respuesta, comprensión o testimonio de las tragedias que han plagado nuestra historia.

Para reflejar el profundo derrumbamiento de la sociedad muisca, Carlos José Reyes nos revive los relatos de Luis Vargas Tejada, quien a su vez transmite las predicciones del dios del sol: “Llegó el día -pronuncia- en que mi imperio / A otro más poderoso rinda y ceda. / Verdad, ruinas y estrago amenazando, Verdad, ruinas y estrago se os acercan”. A su vez, José Joaquín

Ortiz testimonia la presencia de los conquistadores: “Este templo a las llamas entregado / De hombres y de guerreros nunca vistos / La presencia feroz”.

En el relato del levantamiento de los comuneros de 1781, primeros pasos hacia el sueño de una república independiente, encontramos a Constanancio Franco Vargas y su obra *Comuneros*, donde se nos revela el espíritu de la lucha: “Gobernados por crueles extranjeros / Que escandalizan con palabras y hechos / La muerte por el hambre nos espera / Si seguimos pagando tantos pechos”. También reconocemos la voz de personajes históricos, como José Antonio Galán, líder del movimiento: “¡Ni un paso atrás, siempre adelante, Y lo que ha de ser, que sea”.

Este camino por las miradas desde el teatro hacia nuestra historia se detiene en Policarpa Salavarrieta, personaje determinante de la Independencia, cruelmente sacrificada en épocas de la Reconquista española. Jenaro Santiago Tanco nos trae las palabras de una heroína convencida de su causa: “¡Oh! ¡Yo quisiera morir / Por la patria! ¡Es mi anhelo! ¡Volar del cadalso al cielo / Es para siempre vivir!”

El teatro colombiano ha reflejado en sus páginas los acontecimientos de la Independencia, periodo que marcó el inicio de la vida republicana en Colombia. Luis Vargas Tejada, a través de su personaje Doraminta, se introduce en las tribulaciones de los líderes que con su lucha daban origen a una nueva nación: “El que forja puñales asesinos / A filos de un puñal pierde la vida / El que forma a un tirano, al fin perece / A manos de su misma tiranía”.

Las guerras del siglo XIX, posteriores a la Independencia, son también reflejadas en la dramaturgia colombiana. Para iniciar su estudio, Carlos José Reyes recoge las palabras de Rafael Núñez: “En el curso de nuestra vida política independiente, el mantenimiento del orden público ha sido, pues, la excepción, y la guerra civil la regla general”.

A través de la obra teatral de Soledad Acosta de Samper, conocemos las vivencias de las víctimas de la violencia, que podrían aplicar a tiempos más recientes: “Mi padre tiene una estancia detrás de la cordillera; a ella iremos tu y yo apenas nos casemos, y ocultándonos allí, aguardaremos a que vuelva la paz”.

Finalmente conocemos la perspectiva del teatro sobre la Guerra de los Mil Días, trágicos hechos que marcaron el inicio del siglo XX en el país. Es así como descubrimos la obra de Carolina Vivas Ferreira, en especial *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* donde sus personajes nos revelan las consecuencias irremediables de la confrontación: “El horror, es uno como ser vivo, que ha tomado formas, y, mutila a los hombres y decapita a los pueblos. El mundo agoniza, con las venas abiertas sobre sus campos arditos, al pie de sus dioses inútiles, incapaces de protegerlo y de vengarlo”.

Dádoles viva voz a los autores, Carlos José Reyes nos abre las puertas de un túnel que nos lleva a los inicios de nuestros conflictos, al mismo tiempo que nos ofrece la oportunidad de conocer la evolución de la dramaturgia del teatro en Colombia.

El mérito de este estudio, como se advierte, es grandioso, y no sólo por el trabajo de recopilación de datos perdidos u olvidados, sino también por las perspectivas que abre para el teatro colombiano poniendo también de manifiesto las características del género al que pertenecen las obras, el entorno social y cultural en el que se componen.

Esperamos y deseamos que este trabajo investigador logre en los años venideros la larga y prolífica continuidad que se merece, a la vez que felicitamos a su autor por la magnífica labor que ha coronado con éxito.

* * *

INTRODUCCIÓN

Desde los tiempos de la Conquista y a lo largo de dos siglos de vida independiente, en medio del arduo y complejo proceso de construir una nación con perspectiva democrática, la violencia ha sido un rasgo preponderante en la historia de Colombia. Pero no sólo la historiografía ha dado cuenta de este proceso. También lo han hecho otras formas de expresión visual o escrita, como la tradición oral y los relatos convertidos en literatura -cuento, novela, poesía y teatro-.

La representación de conflictos sociales supone una relación compleja entre la ficción y la recreación de sucesos reales. Esta recreación es una mirada singular sobre dichos sucesos; un punto de vista compuesto por la actitud ideológica y la visión poética de quien recrea, pero también por sus referentes significativos, y por la atmósfera y las ideas características de su época, las cuales determinan el lenguaje, las actitudes y los hechos presentados. Por eso, más que de una Historia -con mayúscula-, hablamos de historias, testimonios o ángulos de enfoque. Estas historias son diversas y complejas, y en conjunto ofrecen una visión más completa y veraz del comportamiento humano en distintas épocas y circunstancias.

En la recreación no sólo se revelan los hechos tal como aparecen en testimonios, documentos y otras fuentes históricas. También se revelan los presentimientos, las emociones, los sueños y las expresiones sensibles de los seres humanos frente a lo que han vivido. El reflejo de las vivencias y procesos sociales no es directo y mecánico, como quien contempla su imagen en un espejo; ante una misma realidad existen múltiples miradas, relatos y reacciones emocionales. Por esto, la visión de los hechos dramáticos ocurridos en

diferentes pueblos, encuentra un valioso complemento en el arte dramático, tanto en los textos como en las puestas en escena, donde toman cuerpo las vivencias de diversas épocas y situaciones. Es allí donde la observación del pasado puede servir de experiencia para la construcción del futuro.

En cada época aparecen ciertos temores y fantasmas, sueños y utopías, tragedias y frustraciones. En el perpetuo combate entre la vida y la muerte, la lucha por la supervivencia y la superación de los conflictos se convierte en un poderoso motor de la historia. En este estudio sobre el teatro y su relación con la violencia generada en diversas circunstancias a lo largo de dos siglos de historia democrática en Colombia, proponemos el análisis de distintos períodos y acontecimientos en los que se han generado actos de violencia en las relaciones humanas, confrontaciones de intereses que han dejado profundas huellas en la memoria colectiva.

El panorama que hemos diseñado es amplio: la Conquista, la Colonia, la llamada Ilustración, los levantamientos populares, las guerras de Independencia, las confrontaciones políticas e ideológicas a lo largo del siglo XIX, las distintas formas de violencia urbana y rural surgidas a mediados del siglo XX y que continúan en el presente. Siguiendo el orden temporal de la escritura, a continuación trazamos una cronología de obras que, en diferentes momentos, han tratado los temas de los capítulos. Por ejemplo, cuando hablamos de la Conquista, no nos referimos al teatro que pudo haberse desarrollado durante ese período, sino a las obras que, en cualquier momento -desde la Independencia y hasta hoy-, han tratado dicho tema. Así, en cada capítulo se presenta cronológicamente la producción teatral, pero a la vez, la sucesión de capítulos corresponde al devenir histórico colombiano.

Durante dos siglos, en Colombia se han experimentado diversos tipos de conflictos. El estudio de las formas como estos han sido representados en el teatro, permite escudriñar en la naturaleza de las mentalidades, temores, prejuicios, mitos y figuraciones fantasiosas que han girado alrededor de sus argumentos.

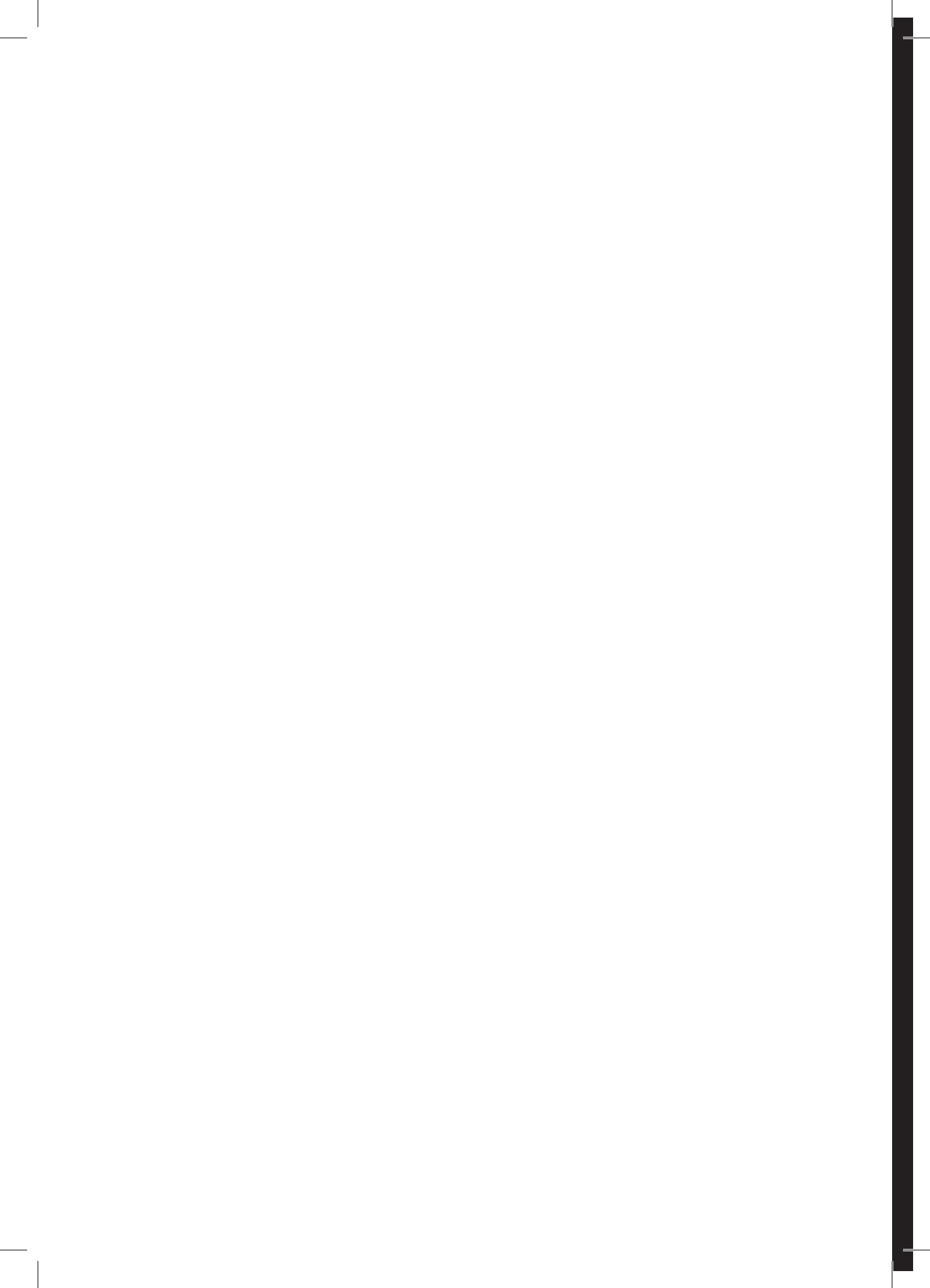
El estudio de la violencia puesta en escena es también un estudio sobre el proceso de elaboración de la identidad nacional, vista como una fisonomía en permanente construcción y no como algo fijo e inmutable. Las identidades, como el idioma, se construyen en la vida social, en las experiencias de las comunidades. La expresión teatral es una forma adecuada de describir no sólo el reflejo de los hechos, sino sus contenidos subyacentes, las inquietudes que aparecen entre líneas, las voces, fantasías y visiones del inconsciente colectivo.

Aunque la mayoría de las obras que se mencionan en este texto tratan sobre personajes y acontecimientos ocurridos en Colombia, también se incluyen algunas -en especial del siglo XIX-, que se ocupan de personajes

y situaciones de América Latina -especialmente México y Perú-, durante la Conquista y la Colonia. Se trata de obras escritas por autores colombianos que buscaban relacionar la situación del país con América Latina, a través de situaciones análogas a las sucedidas en la Nueva Granada durante los primeros siglos después del descubrimiento. En muchos aspectos nuestros problemas son afines. Muchos de los autores de este tipo de obras se interesaron en estos temas cuando se hallaban en un exilio forzoso.

Las historias de la Historia son como hilos secretos que, tejidos, van formando un rico tapiz, en el cual podemos no sólo reconocernos, sino sorprendernos, regocijarnos o enfurecernos. Allí encontramos creaciones y descubrimientos que nos emocionan y regocijan, pero también encontramos todo cuanto nos perturba: la violencia, la injusticia, el horror de tanta muerte inútil y tanta esperanza desvanecida. Como dijo el escritor español Arturo Pérez Reverte en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española: *somos lo que somos porque, para bien o para mal (a menudo más para mal que para bien), fuimos lo que fuimos.*

* * *



CAPÍTULO PRIMERO

≈

CONQUISTA



CONQUISTA

En la introducción afirmamos que, desde la Conquista, la violencia ha sido un rasgo preponderante en la historia de Colombia. Un ejemplo claro es la resistencia de los indios caribes, la cual se sostuvo durante largo tiempo, en medio de la conquista y exploración de territorios, y la fundación de las primeras ciudades. A diferencia de lo que ocurrió en México o Perú -en la gran Tenochtitlán de los aztecas, o en Palenque, Tikal y otras grandes ciudades mayas, o en Cuzco-, en el territorio colombiano no había centros poblados construidos en piedra u otros materiales perdurables. Por eso, las ciudades coloniales absorbieron y liquidaron los antiguos caseríos de los nativos para imponer los materiales de construcción, los diseños y el estilo arquitectónico traído de España.

Durante muchos años, la costa caribe fue escenario de confrontación entre diferentes lenguas y culturas, pues era el lugar a donde primero llegaban piratas ingleses, holandeses o franceses, buscando un pedazo de territorio en el Nuevo Mundo. Ante esto, tanto en el Caribe como en el interior del territorio, algunos grupos indígenas -como los aguerridos Pijaos, que habitaban entre las estribaciones de la cordillera oriental de los Andes y las zonas selváticas- persistieron en su guerra permanente contra los colonizadores, al punto de que sus luchas se han proyectado hasta los conflictos territoriales de hoy. Pero esto se repite en varias zonas de América, donde aún subsiste una importante población indígena que conserva su lengua. Es el caso de la cultura Inca con su lengua Quechua, en el Perú, de los Aymaráes del Paraguay o los Mapuches, de Chile.

Para el caso colombiano, sólo se conocen dos obras de teatro, concedidas durante el período colonial, sobre el tema de la Conquista. Estas dan cuenta de los enfrentamientos entre los conquistadores y las comunidades nativas: la primera es *La guerra de los Pijaos*, escrita por Hernando de Ospina, hijo del fundador de Neiva, Diego de Ospina, quien a su vez tuvo sangrientos enfrentamientos con este grupo indígena. Desgraciadamente su texto desapareció. La segunda obra es *La comedia nueva: la conquista de Santa Fe*, escrita por un tal Fernando de Orbea, de familia vasca, cuyo manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

La mayor parte de las obras teatrales sobre la conquista fueron escritas después de consolidada la Independencia, y su producción ha continuado a lo largo de dos siglos de vida republicana. Los primeros coliseos de comedias fueron construidos a finales del siglo XVIII, primero en Santa Fe de Bogotá y en Cartagena, y luego en las principales ciudades y municipios del país. En estos teatros se presentaron bastantes piezas sobre la Conquista, tanto en el formato de teatro para actores, como en el de títeres y marionetas.

Los primeros textos sobre la Conquista surgieron en la primera década de vida republicana. Estos reivindicaban a las culturas indígenas, quizás como rechazo a la dominación española y como justificación de las guerras de Independencia. Sin embargo, esta dramaturgia no se sostuvo en el tiempo. Estrenar, pero sobre todo publicar obras sobre esta temática ha sido tradicionalmente muy complicado, pues a diferencia de lo que ocurre en México -donde se manifiesta un gran orgullo por las culturas precolombinas-, en Colombia se ha mantenido un prejuicio despectivo hacia los indios, cuya sola enunciación resulta una ofensa, como cuando se hace referencia a una persona con el apelativo de indio, e incluso se agrega el adjetivo inmundado: indio inmundado.

En *La gran novela latinoamericana*, Carlos Fuentes plantea la dificultad de escribir sobre la temática indígena y sobre los conflictos de la conquista con las comunidades precolombinas:

Quizá la más conflictiva de nuestras eras imaginarias sigue siendo la que abarca la Conquista, porque en ella es eliminada la instancia trágica a favor del sueño utópico y la energía épica, canceladas ambas a la vez por la explotación colonial y la evangelización cristiana.¹

Más adelante en el mismo texto, Fuentes se refiere a la conquista desde el punto de vista de la tragedia, y cita a la escritora y filósofa española María Zambrano, discípula de José Ortega y Gasset:

1. Carlos Fuentes: *La gran novela latinoamericana*, pág. 224. Editorial Santillana, Madrid, 2011. *Ibíd.* pág. 225.

María Zambrano plantea que el conflicto trágico no alcanza a serlo si consiste sólo en una destrucción, si de la destrucción no se desprende algo que la rescate, que la sobrepase. De no ser así, la tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe.

Tanto Scheler como Zambrano nos advierten que este proceso requiere tiempo, para que la catástrofe se transforme en conocimiento y la experiencia en destino.²

Aunque la conquista ha sido un tema ampliamente trabajado en obras narrativas y teatrales latinoamericanas, su producción ha sido mayor en países donde existieron grandes civilizaciones indígenas, como México y Perú, con un alto grado de desarrollo en aspectos arquitectónicos, urbanísticos, estéticos y de organización social. Es el caso de los aztecas y toltecas en México, los mayas en la península del Yucatán o los incas de la sierra peruana y boliviana.

A diferencia de estos dos países, en Colombia no existió una arquitectura monumental perdurable. Sin embargo, vale la pena mencionar la estatuaria de la cultura Agustiniense (actual departamento del Huila) que representa dioses, dignidades y animales sagrados. Esta cultura ya había desaparecido cuando llegaron los españoles. También cabe mencionar la rica orfebrería del pueblo Quimbaya, de la zona central del país, entre los ríos Cauca y Magdalena, cuya alta calidad puede apreciarse en museos de Europa y América, aparte de las obras que aún permanecen en Colombia.

Los primeros dramaturgos que escribieron sobre temas relacionados con la conquista también jugaron un papel destacado en la vida política durante el proceso de independencia: Luis Vargas Tejada y José Fernández Madrid. Con ellos iniciamos nuestro estudio. Nos detendremos en forma amplia y detallada en sus obras más representativas, ya que pueden considerarse paradigmas en el género. Además, su trabajo se considera de gran importancia por el desarrollo de esta temática, por sus referencias históricas y por la dramaturgia que lo sucedió.

* * *

2. *Ibíd.* pág. 225.

LUIS VARGAS TEJADA



Luis Vargas Tejada

El escritor, poeta, comediógrafo, político y conspirador Luis Vargas Tejada nació en Santa Fe de Bogotá el 22 de noviembre de 1802, en un hogar formado por don Felipe de Vargas y doña Luisa Sánchez de Tejada. En las postrimerías del siglo XVIII, esta familia había gozado de una fortuna considerable, que se hallaba en notable disminución por los días del nacimiento del pequeño Luis. A lo largo de esta primera década decimonónica, don Felipe vio esfumarse sus haberes y llenarse de deudas. Por esto se vio obligado

a viajar a tierras de Boyacá, con el fin de dedicarse a los trabajos agrícolas, obteniendo una modesta rentabilidad que le permitiría sostener a la familia, aunque sin los lujos de antaño.

Don Felipe de Vargas dejó el cuidado de su pequeño hijo en manos de doña Luisa, su madre. A lo largo de su vida y hasta su desaparición forzada, ella ocupó el lugar más destacado en los afectos de ese joven, que con el paso de los años se convertiría en una auténtica promesa de las letras y las artes escénicas de la nueva república que comenzaba a formarse.

Los sucesos del 20 de julio de 1810 encendieron la alarma en el espíritu temeroso e inseguro de don Felipe de Vargas. Al no comprender bien lo que estaba ocurriendo en la capital del virreinato, decidió trasladar a su familia a los pueblos de Boyacá -donde estaba realizando sus tareas agrícolas-, sin poderse radicar en un lugar determinando, sino dando tumbos aquí y allá, en busca de mejor fortuna.

El niño, de naturaleza débil y enfermiza, tenía un temperamento en extremo sensible y una propensión natural por la lectura y la poesía, a las que adoptó con pasión desde los días de la adolescencia. Su mala salud no permitía abrigar muchas esperanzas sobre una larga supervivencia. Para contrarrestar la natural debilidad de su organismo y su extrema delgadez, acentuada por las penurias y dificultades de su familia, Luis emprendía trabajos forzosos para robustecer su organismo, como largas caminatas. Estas le permitieron construir una relación fraternal con la naturaleza y el paisaje, que más tarde se vería reflejada en su poesía. También realizaba grandes esfuerzos físicos cortando leña con un hacha que llevaba en sus correrías. Atados de leña que luego cargaba sobre sus espaldas para llevar a su casa.

En 1814 su familia se estableció en Tunja, cuando en la naciente república se vivían las primeras confrontaciones civiles entre centralistas y federalistas. El centralismo había llegado al poder en la capital, a manos de don Antonio Nariño, quien había padecido años de cárcel tras la publicación de *Los derechos del hombre*, en 1794. Mientras tanto el Congreso, presidido por el abogado payanés Camilo Torres Tenorio, defendía la causa de la Federación. El congreso se había reunido en Villa de Leiva en 1812, el mismo año de la proclamación de la Constitución de Cádiz en España, y luego se trasladó a Tunja, hacia 1814. Es posible que a sus doce años, el joven Luis hubiera escuchado noticias sobre el agitado acontecer político, que atraerían su atención en los años siguientes hasta conducirlo a la catástrofe.

En Tunja, don Luis de Vargas entabló amistad con un inmigrante francés, Monsieur Jovilet, quien poseía buenos conocimientos de las ciencias naturales, en boga en Francia durante la segunda mitad del Siglo de las Luces,

sobre las investigaciones y escritos de Bufón, el conde George-Louis Leclerc, autor de una extensa *Historia Natural General y Particular*, que empezó a publicar en 1749, así como en la obra de otros estudiosos franceses en ciencias a finales del siglo XVIII.

Monsieur Jovilet se convirtió en un asiduo visitante a la casa de los Vargas, y pronto se convirtió en el profesor de física, química, historia natural e idiomas del joven Luis, en los umbrales de su adolescencia. Desafortunadamente estas clases no duraron mucho, pues la familia tuvo que abandonar Tunja, ya que don Luis buscaba trabajo afanosamente en otros pueblos y no lograba superar las angustias económicas. Su hijo aprovechó al máximo las enseñanzas del ilustrado francés y, por su cuenta, tal vez con la ayuda de diccionarios, siguió estudiando idiomas, haciendo traducciones y leyendo cuanto publicación caía en sus manos. De este modo, adquirió nociones generales de varias lenguas aparte del francés, como italiano, inglés y alemán, con cuyos rudimentos realizó traducciones -en especial de poesía y teatro- de autores como Metastasio, Carlo Goldoni y Friedrich Schiller, entre otros.

Transitar por los pueblos de la región de Tunja, actual departamento de Boyacá, le permitió al joven Vargas Tejada conocer las historias y leyendas de estas provincias, que le servirían de tema para algunas de sus piezas teatrales. Fue el caso de su paso por Sogamoso y el famoso Templo del Sol de los muisca, probablemente incendiado por los mismos indígenas a la llegada de los españoles. El historiador Eliécer Silva Celis, fundador del museo y parque arqueológico de Sogamoso, se refiere a este templo y a su función en uno de sus escritos:

La consagración del templo al astro del día y el intenso ritualismo religioso cumplido en su honor en el mismo, por el sumo sacerdote, hicieron de este recinto sagrado el sitio por excelencia tanto para rendir culto al sol y demás espíritus de la naturaleza, como para servir de morada post-mortem a las grandes figuras ancestrales (sacerdotes y caciques) que embalsamados y dispuestos en posición sedente continuaban desde allí prodigando abundantes dones carismáticos en beneficio de la comunidad viviente.¹

Vargas Tejada recogió relatos de la tradición oral y, tanto en Sogamoso como en Tunja, reunió una amplia información sobre las leyendas e historias de los muisca, en el momento de la llegada de los conquistadores españoles.

1. Eliécer Silva Celis: La fiesta del Huan y el museo y parque arqueológico de Sogamoso, pág. 98. Repertorio Boyacense, órgano de la Academia Boyacense de Historia, año LXXX, No. 328, octubre de 1992.

De allí tomó las bases para escribir su tragedia *Sugamuxi*, terminada en 1826. Por aquellos años también escribió las obras *Aquimín* y *Saquesagipa*, sobre temas indígenas, cuyos manuscritos desaparecieron, y otras obras de las cuales daremos cuenta más adelante, en el capítulo dedicado a la independencia.

* * *

– LUIS VARGAS TEJADA –

≈

SUGAMUXI

Se trata de la primera obra sobre tema indígena escrita en Colombia. En ella, Vargas Tejada narra los sucesos de la llegada de los conquistadores al territorio de los muisca. Los indígenas son comandados por el cacique Tundama y, tras el incendio del Templo del Sol por parte de los mismos sacerdotes muisca, son derrotados y la final, el pueblo de Suamox es destruido por los conquistadores.

La obra está concebida como una tragedia neoclásica y se compone de cinco actos, como se acostumbraba en la época. Los versos son un tanto libres y no siempre respetuosos de la rima propuesta. La construcción de los personajes, los principales conflictos de la trama y la estructura clásica, respetuosa de los enunciados aristotélicos, revela un conocimiento de las reglas esenciales de la escritura dramática por parte de Vargas Tejada. En su elaboración pueden percibirse las lecturas de los grandes autores de la tragedia griega, cuya poética se insinúa como una sombra de inquietantes referencias.

La fiesta del Huan, que hacía parte de las ceremonias del templo de Sogamoso, está descrita en detalle en las crónicas de fray Pedro Simón, a quien muy probablemente conoció Vargas Tejada en Tunja o quizá en Santa Fe de Bogotá, a donde llegó con su madre y hermanos, tras la muerte de su padre, en 1822:

Hacían los indios de esta provincia, en especial los sogamosos, en estas fiestas una fiesta que llamaban del Huan, en la cual, después de juntos, salían doce, vestidos todos de colorado, con guirnalda y chasines que cada una de ellas remataba en una cruz y hacia la frente llevaba un pájaro pequeño. En medio de estos doce de librea, estaba otro que la tenía azul y todos estos juntos cantaban en su lengua cómo todos ellos eran mortales y se habían de convertir los cuerpos en ceniza, sin saber el fin que habían de tener sus almas. Decían esto con palabras

*tan sentidas que hacían mover a lágrimas y llantos los oyentes con la memoria de la muerte.*¹

Los personajes de la tragedia Sugamuxi, de Luis Vargas Tejada son:

- *Sugamuxi, el sumo sacerdote.*
- *Oroande, mensajero.*
- *Tundama, cacique y comandante de los ejércitos muisca.*
- *Corima, hija de Tundama.*
- *Atalmín, hijo de Sugamuxi.*
- *Sacerdotes.*
- *Sacerdotisas.*
- *Pueblo.*

El conflicto central de la obra se plantea desde las primeras líneas. En la base de los principales dramas está presente la inminencia de la guerra contra los poderosos invasores llegados de tierras lejanas, así como la imperiosa necesidad de realizar rituales y sacrificios para obtener la protección de los dioses.

Desde el inicio, se anuncia la llegada de

*Los feroces monstruos de rayo armados y sedientos de riquezas.*²

Oroande se lamenta de la forma como han sido saqueados los pueblos por la codicia de los españoles, quienes además han matado a sus caciques y jefes más representativos. Cuenta cómo Tundama, el cacique de los muisca, está preparando a sus fuerzas para enfrentar el combate y por esto requiere del apoyo de los dioses, representados por Sugamuxi, el sumo sacerdote.

A diferencia de lo que encontramos en crónicas y documentos peninsulares, Vargas Tejada, como muchos autores de los primeros años de la independencia, exalta a los nativos indígenas, como una manera de justificar los motivos de la independencia. En su texto, pareciera que los muisca fuesen los auténticos poseedores de estos territorios y los españoles sólo unos codiciosos invasores, sin tener en cuenta de un modo manifiesto el mestizaje, la transculturación y el sincretismo cultural que resultó luego de tres siglos de mutua convivencia.

Un indudable acierto de Vargas Tejada fue no hacer aparecer a los conquistadores en escena de manera directa. Con esto, logró evitar una imagen

1. Fray Pedro Simón: *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*. Primera noticia, Tomo III. Capítulo XI, pág. 410, Biblioteca del Banco Popular, tomo 105, Bogotá, 1981.

2. *Sugamuxi*. Acto I. Escena I. pág. 146.

caricaturesca o maniquea de ellos, pues su presencia es mencionada desde las primeras líneas, como una referencia a los vencedores. Así hizo Esquilo en una de sus primeras tragedias, *Los Persas*, representada en el año 472 a.C. Basada en la batalla de Maratón, que tuvo lugar en el 490 a.C. y en la cual participó el autor como soldado, *Los Persas* es su única tragedia basada en un suceso contemporáneo.

Tanto en la obra de Vargas Tejada como en la de Esquilo, los ejércitos triunfantes son una ausencia significante. Consciente o inconscientemente, el propósito de esto es valorar la fuerza y dominio de los vencedores, visible a través de su efecto sobre los vencidos. En *Los Persas*, la confrontación de Jerjes -derrotado por los griegos- con el fantasma de su padre Darío, quien le reclama por haber sacrificado a su pueblo, es equiparable a la derrota de Tundama y a los dolorosos lamentos de Sugamuxi por los hechos ocurridos, como veremos más adelante.

En la segunda escena de la obra de Vargas Tejada, aparece Sugamuxi y ordena el retiro de los ministros del templo, para hablar en privado con Oroande. En ese momento se define a este personaje como el sumo sacerdote, con todas sus contradicciones, sus temores y su desgarrada naturaleza humana. El profundo drama de este personaje es de corte clásico y está construido sobre los grandes modelos de la tragedia antigua, que Vargas Tejada pudo apreciar en sus constantes lecturas.

Sugamuxi le dice al mensajero de Tundama que no teme a los españoles, sino a la ira de los dioses, pues ha venido ocultando secretos personales que resultan antagónicos con su función sacerdotal. Habla de las predicciones del principal dios de los muiscas, Zuhé o Zoé, dios del Sol, cuyos oráculos lo llenan de espanto:

*Llegó el día –pronuncia- en que mi imperio
A otro más poderoso rinda y ceda.
Verdad, ruinas y estrago amenazando,
Verdad, ruinas y estrago se os acercan.
Tu sangre inmolarás, y destruido
El imperio será de las tinieblas.*³

El vaticinio del dios solar se plantea como un destino inevitable, contra el cual no hay nada que hacer. Pero los hombres siempre anteponen la esperanza a los anuncios fatales y deciden levantarse contra la adversidad, aunque la causa resulte perdida. Así lo plantea Oroande a Sugamuxi:

3. *Sugamuxi*, Acto I. Escena II. pág. 149.

*Vos podéis conjurar esa tormenta
Que de Iraca los valles amenaza
Del hispano abatiendo la soberbia.
(...)
Los imperios del Sol han asolado;
En Iraca el castigo les espera.
El golpe más tardío es más temible,
La pena diferida es más tremenda.⁴*

El temor de Sugamuxi ante una posible ira de los dioses deja al descubierto su secreto ante Oroande, pues el mantenerlo en silencio en su interior lo está destruyendo y el arrepentimiento lo perturba, hasta el punto de afectar sus funciones como sumo sacerdote. Decide entonces confesar sus pecados y le cuenta a este testigo ocasional que ha engañado a los hombres y también ha querido engañar a los dioses (de ahí el castigo anunciado por el oráculo del dios solar). Tras la muerte de su antecesor, el sumo sacerdote Nonpanin, Sugamuxi buscó esta alta dignidad, ocultando su condición humana, sus pecados de lascivia, su amor desenfrenado por Teleuta. Confiesa que la pompa del templo, sus incienso, la adoración del pueblo y sus ofrendas trastornaron su juicio. Entonces, en forma cruel, abandonó a su esposa y a su pequeño hijo.

*Con frente osada la ficción sostuve
Y al fin logré la dignidad suprema.
¡Ah! ¡Los dioses castigan al perverso
Muchas veces con darle lo que anhela!
(...)
El santuario en prisión se me convierte;
El altar mi delito me recuerda;
Las deidades mis lágrimas rebúsan
Y sus consuelos a mi pecho niegan.⁵*

Oroande trata de calmarlo, afirmando que no puede culparse con tanta amargura una ligereza juvenil. Afirma que como ser humano puede entregarse al dolor, pero con el poder que le otorgan el cetro o la diadema, debe dedicar de lleno sus acciones al bien común. Frente a sus sentimientos personales debe primar la salud de la patria.

Entra Tundama con su séquito, seguido por su hija Corima, sacerdotisa del templo y su acompañante Tenaúra. Tundama, acongojado, dice a Suga-

4. *Ibíd.* pág. 150.

5. *Ibíd.* pág. 152.

muxi que llega al templo con los restos desgraciados de la nación muisca. Sugamuxi le responde que quisiera tener el poder para acompañarlos en la batalla y luchar junto a ellos, pero Tundama le expresa su opinión, que define los límites y fija las funciones de la política, la milicia y la religión:

*Vos debéis bendecir a los mortales,
Nosotros defenderlos en la guerra.*⁶

Tundama aclara entonces la razón de su visita:

*El pueblo su confianza tiene puesta
En los altos misterios religiosos
Que en este templo se celebran.*⁷

Tundama considera que se debe hacer un sacrificio a los dioses, para calmar su ira y buscar su apoyo para derrotar al enemigo y salvar su pueblo. Las ideas que se exponen tienen más que ver con los ideales de la independencia, que con una comprensión de los rituales indígenas. El concepto de sacrificio por la libertad de la patria prima sobre otras consideraciones. Tundama le encomienda a Sugamuxi el cuidado de su hija y le insiste en la necesidad de un sacrificio ritual para lograr el apoyo del dios solar. El sumo sacerdote acepta el pedido, sólo queda resolver quién será la víctima propiciatoria. Tundama concluye:

*Si podemos salvar a la patria
Viértase nuestra sangre en su defensa.*⁸

En el segundo acto, en una conversación entre las mujeres se habla de Atalmín, enamorado de Corima, quien ha sido visto en los alrededores. En medio de los sobresaltos y temores surgidos ante la inminencia de la guerra, la joven vuelve a tener esperanzas. Sin embargo, algunas dudas asaltan su mente, pues no conoce a los padres, ni el linaje, ni el domicilio de su amado, razón por la que no le ha contado nada a su padre.

En la escena siguiente aparece Atalmín y de inmediato se desarrolla una singular escena de amor, con acercamientos y rechazos, juegos de seducción y negativas. Es un tira y afloje que el joven poeta habría padecido en otras circunstancias, en medio de las dificultades vividas en su adolescencia y juventud, como lo revela en sus poesías.

6. *Sugamuxi*. Acto I. Escena III. pág. 155.

7. *Ibíd.* pág. 156.

8. *Ibíd.* págs. 157-158.

La joven le pregunta a su enamorado sobre los distintos aspectos que ignora de su ascendencia y condiciones de vida. Él le da una respuesta enigmática, que acrecienta su curiosidad y a la vez la inhibe para aceptar su amor sin condiciones:

*No investigues mis secretos,
Abórrate tú misma ese martirio;
Si es que me amas, no obligues a mi labio
A revelarte mi fatal destino.*⁹

Como Sugamuxi, el joven también tiene un secreto terrible y a la vez, ella le pide que respete su decoro, pues ha sido asignada por su padre a vivir en el templo y debe asumir la decorosa conducta de las vírgenes sacerdotisas del templo.

Atalmín se siente llamado al sacrificio, pues por un lado ha notado el rechazo de su amada, la hija del cacique Tundama, y a la vez lo mueve el impulso del amor a la patria y el honor de defenderla entregando su vida en los altares. Oroande se sorprende ante la serenidad de Atalmín ante la muerte.

Aquí se enuncia el primer gran dilema: entre el amor a la patria o el amor romántico a una mujer. El conflicto se incrementa en toda su dimensión, con la entrada a escena de Sugamuxi y Tundama, ya que se trata de los padres de los jóvenes enamorados. Corima, hija de Tundama, puesta bajo la protección del sumo sacerdote, y Atalmín, el hijo que Sugamuxi abandonó y que pronto va a reconocer.

Tundama le pide a Oroande que reúna a los moxas para elegir al que ha de ser inmolado en el ritual sagrado, y éste responde que ya Atalmín se ha ofrecido a dar su vida para salvar a la patria. Al hacerle unas preguntas al muchacho, Sugamuxi confirma que se trata de su hijo y en este punto quedan planteados los conflictos esenciales de la tragedia. Sugamuxi, como Agamenón, se ve enfrentado al profundo dilema de sacrificar a un vástago de su propia sangre. Por designio del oráculo en las playas de Áulide, Agamenón debe sacrificar a su hija Ifigenia para poder contar con vientos favorables que le permitan conducir las naves hacia Troya y dar inicio a la guerra; Sugamuxi debe sacrificar a su propio hijo para obtener el favor de los dioses en otra guerra, la que su pueblo libra contra los invasores españoles. De ahí en adelante, se aceleran las funciones de la trama: los enemigos se acercan, pero el Sumo Sacerdote no se decide a adelantar el sacrificio; no puede delegarlo en ninguna otra persona pues no tendría validez, ya que él aparece como el vínculo de comunicación con el hermético universo sagrado.

9. *Sugamuxi*. Acto II. Escena II.

Este dilema también aparece en la Biblia, cuando Jehová pone a prueba a Abrahán pidiéndole que sacrifique a su hijo Isaac. En este caso la situación se resuelve con un final feliz, pues Dios levanta su terrible orden al contemplar la heroica actitud del patriarca. No es el caso de Sugamuxi; aquí los dioses permanecen mudos. La esperanza y la fe son del cacique y sus guerreros, quienes depositan su confianza en la protección celeste.

A medida que los conquistadores se acercan y arrasan el pueblo de Suamox, el drama se va haciendo más terrible. Para Tundama y sus hombres la derrota es segura si no se cuenta con el apoyo de los dioses. Sugamuxi intenta evadir su obligación ritual y le pide a Tundama que excuse sus sentimientos, por no poder negar su condición humana y la compasión por una víctima en plena juventud y con tanto futuro posible por delante; Tundama le responde que aprecia sus impulsos generosos, pero que los gritos de su pueblo y las exigencias de su patria son mandatos que se imponen sobre otras consideraciones.

Estos dilemas esenciales crean una profunda división: entre el ser humano como individuo que sufre y ama, y el funcionario público, cacique o sumo sacerdote; entre los sentimientos paternales, los afectos o las distintas formas del amor, y el deber con la patria, las obligaciones de un alto cargo -que imponen grandes sacrificios-. Patria y libertad, expresiones vinculadas al ideario de la independencia, son puestas por Vargas Tejada en boca de su personaje de Tundama, quien se refiere con menosprecio a los sentimientos humanos, calificándolos de “imbécil compasión”.

Este acto termina con la aparición de un soldado que informa a Tundama que los centinelas han visto al enemigo acercarse y que pronto se hallará en las puertas del templo. Añade que los soldados se preguntan por qué tarda tanto el sacrificio, que podría traer el consuelo a las almas de los guerreros. *Alea jacta est.*

Atalmín ha tomado la decisión de sacrificarse por su pueblo, pero al ver la expresión de amor de Corima, su posición se debilita y el deseo y la necesidad del amor retornan a su espíritu. A su vez, Corima enfrenta a su padre, preguntándole cómo puede permitir ese sacrificio, y en una reacción que aparece como blasfema, se interroga cómo los dioses, en vez de compasión, piden venganza. Tundama pide sosiego, pues se trata del cumplimiento de una ley sagrada, y las leyes sagradas no se discuten. También insiste en que el sacrificio es un tributo de amor a la patria, y la respuesta de la muchacha deja en entredicho la actitud que el propio Vargas Tejada asumiría unos años más tarde, en el atentado de la noche septembrina en contra de Bolívar. Aquí Corima insiste en que “el amor a la patria no puede encubrir crímenes, pues así, la humanidad se ultraja”.

Por su parte, Sugamuxi busca por todos los medios evadir su odiosa y trágica responsabilidad. Primero se esconde, y luego habla a los soldados, y afirma que un secreto instinto le impide realizar el sacrificio y pide que alguno de los sacerdotes se atreva a clavar el filo de un arma contra un pecho inocente, pero todos callan y nadie se atreve a asumir semejante compromiso. En un arranque de desesperación, Sugamuxi dice que entonces el templo debe quedar sin sacerdote supremo, pide que la víctima se escape y se suspendan los ritos. Este acto, esencialmente justo y humano ante nuestra mirada contemporánea, podría ser visto como un acto de impiedad, traición a la patria y otros epítetos semejantes en aquella época.

La exacerbación del lenguaje contribuye a incrementar la *hybris* dramática. Aquí, el amor de los padres por sus hijos se hace más intenso, de modo que a la postre, el sacrificio se ve privado de todo sentido.

Las fuerzas que mueven la trama para llegar al desenlace, se desencadenan. El enemigo se acerca aún más. Tanto, que es una poderosa energía negativa, aunque no llegue a pisar el escenario. Sugamuxi se dirige a Atalmín como a su hijo, mientras Tundama modifica su actitud frente a Corima, llamándola “hija adorada”. Por un instante el amor filial parece imponerse sobre ritos y deberes. El amor de los jóvenes parece haber modificado la actitud de los mayores, pero esto es tan sólo un momentáneo repliegue de la acción, pues la presión de la guerra y sus agentes se hace aún más intensa y definitiva. La impaciencia del pueblo se redobla. Tundama tiene que vencer sus vacilaciones e insiste en que la batalla se perderá si los soldados no cobran fuerza con ayuda de los dioses, para lo cual son imprescindibles los ritos religiosos.

Corima ensaya otras maneras de salvar la vida de su amado. Por un lado, confiesa su amor por Atalmín ante su padre y Sugamuxi. Afirma que sin esperanzas es imposible vivir y saca un puñal para matarse, pero Tundama y Sugamuxi se lo impiden. Aquí vuelve a cambiar la actitud de la joven sacerdotisa. Ahora es el amor filial, que se confunde con el amor a la patria, el que toma las riendas. Busca entonces una forma de ayudar a la causa de su pueblo, aunque sea a costa de grandes sacrificios.

Entre tanto Sugamuxi, en el colmo de su desesperación, devuelve las insignias de su sacerdocio, al que considera un horrendo cautiverio. Arroja a un lado la tiara y las demás insignias y preseas de su alto cargo. Los distintos lazos que lo ataban a la comunidad parecen disolverse.

Ante la soledad en la que ahora está inmersa, Corima siente un terror desconocido. Su mente, poblada de recuerdos, se ve desgarrada por un presente en el que la desgracia le arrebató a un mismo tiempo padre y amante. Entra un soldado diciendo que los españoles han llegado e inundan la provincia. Mientras las tropas lo abandonan, temiendo la venganza de los cielos

por no haber cumplido el sacrificio exigido, sólo Tundama resiste. Corima le pide al guerrero que regrese al combate mientras ella busca un medio para que Sugamuxi cumpla su designio. El soldado parte confiado.

Se produce un nuevo encuentro entre Atalmín y Corima. El joven siente que las sombras lo rodean y que debe cumplir el mandato, pues su sangre debe bañar los altares. Tanto en la actitud de Corima como en la de Atalmín, existe un divorcio profundo entre lo que los personajes dicen y lo que sienten. Esta división de la personalidad se sostendrá hasta el final, pues las presiones del medio y las circunstancias los han desgarrado hasta el punto en que ya no pueden ser ellos mismos. La joven exclama conmovida:

*No es posible
Que los muiscas se animen y combatan,
Si con la ceremonia apetecida
Sus pechos no se encienden y entusiasmas.
¡Tan grande es el poder del fanatismo!*¹⁰

Esta última frase rompe la sincronía histórica y se proyecta más sobre los tiempos de la ilustración y los días de la independencia. Así, trasciende el pensamiento mágico de la cultura nativa para asumir una actitud crítica y racional.

Sin embargo, en contradicción con su anterior afirmación, Corima pide a su amado que asuma la misión que dejó Sugamuxi, y que sólo piense en la patria y siga su precepto. Por su parte Atalmín, al ver que no puede luchar contra un destino adverso, responde: ya que la injusta fortuna le impide amarla, seguirá sus mandatos y el honor templará su desgracia.

Al quedar sola, Corima reflexiona: sin su padre, sin su bien y sin esperanza, sólo el amor a la patria disipa el estupor que nublaba su mente:

*¡No importa que mi sangre se derrame!
¡Cuán dulce es inmolarsse por la patria!*¹¹

Al comienzo del acto IV Atalmín se presenta ante las tropas, llevando los atuendos y símbolos litúrgicos del sumo sacerdote. Dice que para calmar el furor de los dioses y obtener su ayuda, es necesario inmolar una víctima humana, y por lo tanto él se apresta a cumplir con ese deber. Su expresión parece aludir al sacrificio de Policarpa Salavarrieta, acaecido algunos años antes de que Vergas Tejada escribiera su obra, y que a la vez evoca el anagrama que se hizo con las letras de su nombre: “Yace por salvar la patria”.

10. *Sugamuxi*. Acto III. Escena XIII. pág. 195.

11. *Sugamuxi*. Acto III. Escena XIV. pág. 197.

*¡Aprenderéis, oh muiscas, cómo deben
Vencerse por la patria los afectos!*¹²

Luego entra un sacerdote llevando a Corima, vestida con las ropas de Atalmín y un velo que le cubre el rostro. El sacerdote la presenta como al moxa coronado con la sacra guirnalda del sacrificio. Atalmín le corre el velo y ella le reclama que haya descubierto el misterio de su identidad.

El arte de disfrazarse, de asumir papeles del sexo contrario o travestirse, tiene una rica tradición en el teatro, por ejemplo en Shakespeare, donde abundan los casos de disfraz y simulación de personalidades. En este caso, Vargas Tejada lo utiliza para mostrar los cambios de personalidad de sus protagonistas, ante el horror de los comportamientos que se ven forzados a asumir.

Atalmín no acepta cumplir el sangriento cometido y le dice a Corima que busque, tal vez entre los feroces Panches, otro verdugo capaz de llevar a cabo el sacrificio. Luego de una fuerte discusión entre ambos, Corima dice que si él no se decide a officiar el rito, ella misma se dará muerte con un veneno que lleva consigo. Atalmín vacila, pero llama al pueblo y a sus ministros, para dar cumplimiento al sacrificio.

En este punto, la precipitación de los acontecimientos tiende a convertir la escena en melodrama. El rito perdería toda su seriedad sacramental al convertirse en una impostura. Justo cuando va a realizarse el ceremonial, entran a escena Sugamuxi y Tundama; en el momento en que Atalmín levanta el cuchillo para ejecutar el sacrificio, Sugamuxi corre a su lado y lo detiene; las gentes se sorprenden y Corima se estremece al ver a su padre. Sugamuxi les pide que se quiten los velos que cubren sus rostros. La ilusión se desvanece y el propio Sugamuxi se aterra al ver a Atalmín vestido con los atuendos del pontífice supremo. Un auténtico *coup de théâtre* logrado por Vargas Tejada.

Cuando las identidades resultan descubiertas, las reacciones de los padres no se hacen esperar: como sumo sacerdote, Sugamuxi afirma que la simulación es una ofensa para los dioses; mientras tanto Tundama, aterrado, le pregunta a su hija quién colocó en su frente la guirnalda del martirio. Ella responde que el amor a la patria, y su respuesta entraña al mismo tiempo una crítica:

*Es fuerza confesarlo; un sacrificio
Fingí, para inflamar al pueblo necio
Que en los ritos coloca la esperanza*

12. *Sugamuxi*. Acto IV. Escena I. pág. 198.

*Que debiera fijar ven en su desnudo.
Mi corazón los actos abomina
De la superstición, más cuando un medio
Indispensable son para que salve
Sus escombros la patria, ¿no debemos
Nuestros mismos principios, nuestras luces
Sacrificar a la salud del pueblo?*¹³

Mientras el rito y los sacrificios humanos pertenecen al pasado precolumbino, la reflexión de Corima corresponde al ideario del Siglo de las Luces, con su fe en la razón, así como en los sentimientos patrióticos y libertarios de los días de la Independencia.

Estas reflexiones ayudan a precipitar el desenlace, como si de algún modo los personajes se fueran acomodando a los designios de la fatalidad, aunque resulte inaceptable para la razón. Sólo queda algo por hacer: lograr que Sugamuxi cumpla su función, pues el sacrificio llevado a cabo por cualquier profano no tendría validez alguna y, por el contrario, podría acarrear una cruel venganza de los dioses. El Sumo Sacerdote recupera el puñal homicida, y con el corazón desgarrado le pregunta a las deidades quién pudo poner en sus manos ese instrumento horrible. Atalmín se arrodilla frente a él y, como hizo Isaac ante su padre Abrahám, descubre su pecho para que se cumpla el fatídico designio. Oroande recuerda entonces el enunciado del oráculo que invita a la catarsis:

*Tu sangre inmolarás, y destruido
Será de las tinieblas el imperio.*¹⁴

En el aire queda el interrogante, ¿de qué imperio se trata? Pero Tundama se adelanta a responder: el imperio fatal de las tinieblas es el español y para recobrar la salud y la libertad de su pueblo, no le queda más camino que derramar la sangre de su propio hijo.

Mientras Sugamuxi se debate consigo mismo en medio de la incertidumbre, el ruido de la guerra y el galope de los caballos de los conquistadores se escuchan en cercanías del templo. También se escuchan las súplicas y gritos de pavor del pueblo muisca. Desesperado, Sugamuxi toma el puñal y hiere a su propio hijo, quien lo abraza mientras muere. Con el horror de ver que ha asesinado a su hijo, intenta darse muerte, pero Oroande lo detiene y lo desarma. Sugamuxi, en un patético delirio, tiene visiones fantasmales. Le

13. *Sugamuxi*. Acto IV. Escena IV. pág. 206.

14. *Ibid.* pág. 211.

parece ver a Teleuta, su esposa abandonada, saliendo de su tumba. No puede soportar su angustia y remordimiento pasado y presente y cae, perdiendo el sentido. Tundama pide que lo saquen de ese sitio. Ahora, confiado, pide el apoyo de los dioses:

*Los dioses que ha aplacado el sacrificio
Nos darán con su auxilio nuevo aliento,
Respirará la patria libertada
Del duro y vergonzoso cautiverio
Y los tristes recuerdos de este día
En española sangre anegaremos.¹⁵*

Aquí vuelve a plantearse una doble temporalidad: la que presenta un carácter sincrónico con los tiempos de la Conquista, en la cual se frustran los propósitos del guerrero muisca; y la diacronía con Vargas Tejada, el fin de la dependencia española, consolidado en la batalla de Boyacá, que ocurre siete años antes de la escritura de esta pieza. Muy posiblemente, ésta generó tales sentimientos patrióticos y anticoloniales por parte del autor.

En el acto final de la obra, el número V, se concluye este proceso: los muiscas son derrotados y sometidos por los conquistadores españoles, así que el sacrificio hecho a los dioses ha resultado inútil. Tundama es herido de muerte y fallece poco después del reencuentro con su hija, quien también muere de dolor al contemplar la pérdida de padre y amante, y quedar sola en manos de los vencedores. Como en una tragedia griega, cuya catarsis aristotélica emplea Vargas Tejada, Sugamuxi grita en medio de su desesperación:

¡Cruel destino! ¿Estás contento?¹⁶

Del templo huyen sacerdotes, fieles, moxas y vírgenes, hasta que Sugamuxi queda solo con sus lamentos:

*El templo es morada de tinieblas
Y esas tinieblas mi ignorancia adora.¹⁷*

En un dramático rechazo a sus creencias, como poniendo punto final a la cultura ancestral de los muiscas, el sumo sacerdote de esta comunidad derrotada pone fuego al templo y se mata.

15. *Sugamuxi*. Acto IV. Escena V. págs. 214-215.

16. *Sugamuxi*. Acto V. Escena III. pág. 223.

17. *Sugamuxi*. Acto V. Escena VI. pág. 226.

Con estas escenas téticas donde mueren los protagonistas, que evocan la crueldad y violencia de las primeras tragedias del teatro isabelino -*La tragedia española* de Thomas Kyd o el *Tito Andrónico*, de William Shakespeare-, culmina la única obra que se conserva de Vargas Tejada sobre el período de la Conquista, y que muestra la forma como ésta se impuso por medio de la sangre y la violencia.

* * *

JOSÉ FERNÁNDEZ MADRID



El poeta, dramaturgo, abogado, médico, político y diplomático José Fernández Madrid nació en Cartagena de Indias el 19 de febrero de 1789. Su familia tenía rancios abolengos españoles: tanto su padre, don Pedro Fernández Madrid y Rodríguez de Rivas, como su madre, doña Gabriela Fernández de Castro, hija a su vez de don Diego Fernández de Castro, destacado hombre público que ocupó los cargos de gobernador, capitán general y presidente de la Real Audiencia de Guatemala.

– JOSÉ FERNÁNDEZ MADRID –
Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

En 1800, su familia se trasladó a la capital del Nuevo Reino. Allí, Fernández Madrid realizó estudios de derecho en el Real Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, se graduó en humanidades y derecho canónico y terminó su doctorado en medicina. Se graduó el 16 de febrero de 1809, cuando aún no había cumplido veinte años.

Con su coetáneo, Manuel Rodríguez Torices, participó en la llamada Tertulia del buen gusto, organizada en la residencia de doña Manuela Santamaría de Manrique. Allí se discutían temas de actualidad y se intercambiaban ideas sobre asuntos que contribuyeron a formar una conciencia política que se proyectó sobre el grito de Independencia del 20 de julio de 1810, y sus efectos posteriores.

Cuando Fernández tenía 21 años, el 20 de julio de 1810 adhirió a la creación de la Junta de gobierno y participó en los diversos actos políticos que se desarrollaron. En 1812 se encontraba de nuevo en Cartagena de Indias, donde apoyó la declaración de Independencia el 11 de noviembre de 1811. También participó en el proceso de redacción de la constitución de la Provincia de Cartagena y fundó, en compañía de Rodríguez Torices y otros ciudadanos, el *Argos*, periódico creado para promover los ideales de la emancipación, tanto en la Nueva Granada como en otras provincias de América. En *Argos* publicó algunos de sus primeros poemas patrióticos, dedicados a los libertadores de Venezuela y al héroe del Bárbula, Atanasio Girardot.

Tras las contiendas entre centralistas y federalistas, fue elegido presidente por parte del Congreso de las Provincias Unidas de la Nueva Granada. Por esto debió dirigirse a Tunja, sede del congreso, ya que Santa Fe de Bogotá había adoptado una política centralista, presidida por el general Antonio Nariño, entonces presidente del estado de Cundinamarca.

En 1814 se trasladó a Bogotá, junto con otras destacadas figuras del federalismo. Ante la renuncia de Camilo Torres a la presidencia del Congreso, se había elegido a Fernández Madrid, quien inicialmente no aceptó afirmando que la patria iba a perecer en sus manos. Ante esto, asistió una muchedumbre al congreso -reunido en el templo de Santo Domingo- que exigía la elección de un dictador. Así, Fernández Madrid fue elegido de nuevo y, ante la insistencia popular, no tuvo más remedio que aceptar dicho cargo, muy comprometedor en el momento de incertidumbre que se estaba viviendo.

Cuando se tuvo noticia de la inminente llegada del pacificador Pablo Morillo, Fernández Madrid se trasladó a Zipaquirá, el 2 de abril de 1816, en compañía de sus secretarios, después de cerrar el palacio presidencial. De allí se dirigió a Popayán y fue capturado cuando buscaba una salida hacia las selvas de los Andaquíes. Con el temor de ser fusilado, escribió una carta a

Morillo hablándole de su familia y pidiéndole clemencia, afirmando que en adelante se comportaría como un súbdito leal y obediente al rey de España.

Tras la retención a que lo había sometido Napoleón, junto con su padre en la ciudad de Bayona, en el sur de Francia, Fernando VII había recuperado el trono. Con la caída de Napoleón en Waterloo en junio de 1815, el Antiguo régimen recuperó el poder en Francia y la estabilidad de las monarquías parecía haber borrado el sueño de las repúblicas independientes.

Morillo no condenó a la pena máxima a Fernández Madrid. Decidió enviarlo a España, diciéndole que allí sus parientes podrían enseñarle lo que significa la lealtad al monarca. Sin embargo, el hábil cartagenero consiguió radicarse en La Habana, capital de la isla de Cuba y punto de enlace de España con América. En ese momento, en la isla no corrían los vientos de insurrección e independencia que estremecían a las demás provincias continentales, así que durante su estadía en Cuba, Fernández Madrid reorganizó su vida y sacó tiempo para la escritura y la lectura. De los libros leídos por aquellos días en La Habana tomó los temas, argumentos y datos para elaborar sus dos piezas teatrales: *Atala*, basada en la novela homónima de Chateaubriand, de 1822 y *Guatimoc*, concluida en 1825.

La primera de estas obras, *Atala*, está concebida en un estilo neoclásico, quizá con cierta influencia de Jean Racine. La novela de Chateaubriand fue conocida por Fernández Madrid en la traducción que de ella hicieron el cura revolucionario, precursor de la independencia de México, fray Servando Teresa de Mier y el antiguo maestro de Bolívar, Simón Rodríguez, quien entonces firmaba con el seudónimo de Samuel Robinsón, utilizando la primera letra de su nombre y apellido y una referencia a Samuel, el profeta bíblico, y a Robinson Crusoe, el personaje de Daniel Defoe.

Rodríguez había tenido que salir huyendo de Caracas, donde había sido descubierto como parte del movimiento rebelde de Gual y España, en 1797. Se encontraba refugiado en la isla de Jamaica y ya con el nombre de Samuel Robinsón, viajó primero a Estados Unidos, luego a Inglaterra, a Francia, y en la ciudad de Bayona conoció a fray Servando, con quien más adelante se encontró en París. Allí, abrieron en conjunto una escuela de lengua española.

Chateaubriand acababa de publicar su novela *Atala*, después de haber hecho un viaje a los Estados Unidos. Estaba inspirado por las sensaciones que le produjo el nuevo mundo, por lo que ésta es considerada una de las obras de donde parte el movimiento romántico francés.

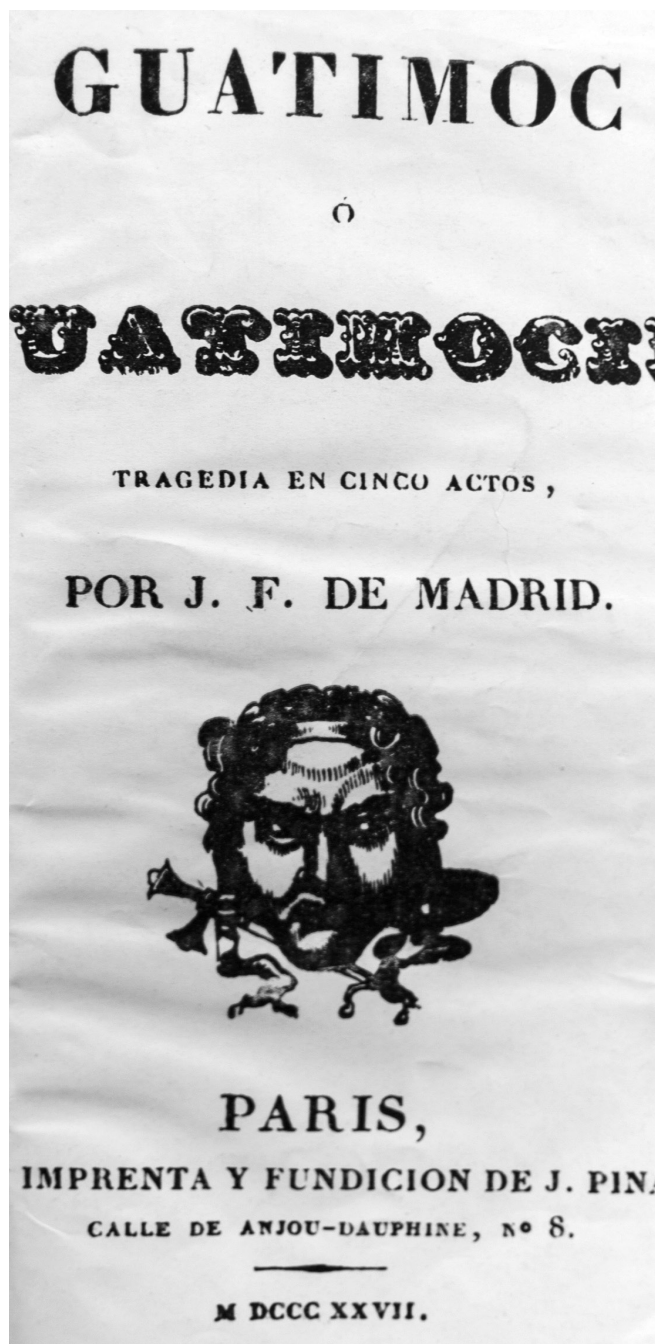
Con base en la traducción de la novela por Samuel Robinsón, *Atala* fue publicada sin darle el crédito a fray Servando, quien se preciaba de haber sido el verdadero traductor. La verdad sobre esto no se sabrá nunca y lo más

probable es que hubiese sido un trabajo conjunto en el cual, cada uno afirmaba haber aportado la mayor parte. La versión española fue publicada en París en 1901.

José Fernández Madrid se basó en las líneas generales del argumento, reduciendo al mínimo los escenarios y personajes. Sólo aparecen los solitarios amantes, Atala y Chactas, en medio de una idílica naturaleza roussoniana, y Obri, sacerdote y ermitaño francés que llevaba en una cueva una idílica existencia natural, lejos del mundanal ruido, como diría fray Luis de León.

Pero la obra que interesa para nuestro estudio es la que dedicó al último monarca indígena mexicano: Guatimoc, llamado también Guatimocín, Guatemuz o Cuauhtémoc.

* * *



GUATIMOC O GUATIMOCIN: TRAGEDIA EN CINCO ACTOS / J. F. DE MADRID

París, Imprenta y Fundación de J. Pinard, 1827.

Sala de Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango.

– JOSÉ FERNÁNDEZ MADRID –

≈

GUATIMOC

El nombre Cuauhtémoc, o Guatimoc, viene del náhuatl: *Cuáuh*, que significa águila y *Temohuia*, que significa descender, bajar, por lo cual el nombre del guerrero querría significar “el águila descende”.

Cuauhtémoc, el último gobernante o *Tlatoani* mexica de Tenochtitlán, hoy ciudad de México, asumió el poder en 1520, un año antes de la toma de la capital azteca por parte de Hernán Cortés. Era hijo de Ahuizotl y primo de Moctezuma Xocoyotzin, prometido de su hija Tecuichpo (en náhuatl: “copo de algodón”), con quien debía contraer nupcias cuando ella llegara a la pubertad.

Bernal Díaz del Castillo presenta así su semblanza de Cuauhtémoc, a quien llama Guatemuz:

Y en aquella sazón, habían alzado en México otro señor, porque el señor que nos echó de México era fallecido de viruelas, y al señor que hicieron era su sobrino o pariente muy cercano de Moctezuma, que se decía Guatemuz, mancebo de hasta veinte y cinco años, bien gentilhombre para ser indio, y muy esforzado, y se hizo temer de tal manera, que todos los suyos temblaban del; y era casado con una hija del Moctezuma, bien hermosa mujer para ser india.¹

Cuando asumió el mando, los conquistadores españoles ya habían sido expulsados de Tenochtitlán, pero se temía que pudieran regresar de un momento a otro a tomar la ciudad, por ser la presa más apetecible de todo el imperio. Sin embargo, no era fácil organizar la defensa, ya que la población estaba desbastada por el hambre, la viruela y la falta de agua dulce.

1. Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Tomo I, capítulo CXXX, pág. 320. Colección Nuestros países. Casa de las Américas, Cuba, febrero de 1984.

Cuauhtémoc llegaba al poder tras haber sido jefe de armas (*Tlacochcácatl*) de la resistencia a los conquistadores, dado que desde la muerte de Moctezuma, previa a la llamada Noche Triste, se le consideraba el caudillo militar de los mexicas.

En su actividad como guerrero, Cuauhtémoc se dedicó de lleno a la tarea de reorganizar el ejército mexica para la guerra contra los españoles, pues no le cabían dudas de que estos regresarían a combatir contra ellos. Para tal efecto, envió embajadores a todos los pueblos de los alrededores invitándolos a que se convirtieran en sus aliados, tarea que ya venían haciendo los españoles con las comunidades indígenas de los rivales de los mexicas. Para conseguir el apoyo de las tribus subordinadas al dominio de Tenochtitlán, Cuauhtémoc ofreció disminuirles los impuestos y aún eliminarlos en algunos casos.

Tal como lo temía el nuevo mandatario del imperio Mexica, los españoles regresaron un año después de haber sido expulsados, antes de que la ciudad hubiera logrado armar un plan de defensa suficiente para contenerlos. Con ellos venía un contingente de más de cien mil aliados indígenas, la mayoría de ellos Tlaxcaltecas, históricamente enemigos de los mexicas.

Después de sitiar Tenochtitlán por más de 90 días, el 13 de agosto de 1521 las fuerzas españolas comandadas por Hernán Cortés lograron la captura de Cuauhtémoc en Tlatelolco. Esto significó la derrota del pueblo mexica y el inicio de la colonización española. Hasta aquí los hechos, a grandes rasgos, de los acontecimientos que sirvieron de base al planteamiento de la obra teatral de José Fernández Madrid, *Guatimoc*.

En esta obra, el autor relata en forma sintética, con pocos personajes y con una escritura neoclásica, los hechos y la lucha del último monarca de Tenochtitlán por salvar su ciudad, así como las razones y dificultades de su lucha, su prisión, su cautiverio y finalmente su muerte. Fernández Madrid se basa en las crónicas de la conquista, como la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia de la conquista de México*, de Francisco López de Gómara y las *Cartas de Relación*, enviadas al rey Carlos V por el propio Hernán Cortés.

Al igual que en la obra de Vargas Tejada, encontramos aquí una visión romántica y apologética de los indígenas, y una crítica implacable frente a los españoles que, desde luego, contradice en todos los aspectos la forma como los sucesos fueron narrados por los mencionados cronistas y testigos directos, cuyas ideas y justificaciones se concebían con la mirada de otra época y circunstancias. En el caso de la huida y captura de Cuauhtémoc y su posterior presentación frente a Hernán Cortés, existen testimonios de López de Gómara o Bernal Díaz del Castillo, que a grandes rasgos coinciden en la descripción de los hechos, así como en las palabras pronunciadas por el guerrero mexica.

La canoa en la cual huía el monarca y guerrero con su familia y algunos de sus soldados más allegados, fue alcanzada por un bergantín español piloteado por García Holguín. El jefe de los mexicas pidió ser llevado ante Malinche (así lo llamaban los mexicas, como término patronímico de su lengua, que significaba concubina indígena).

Una vez en presencia de Cortés, y señalando el puñal que éste llevaba en el cinto, le pidió que lo matara, pues al no haber sido capaz de defender su ciudad, prefería morir a manos de su vencedor. El propio Hernán Cortés relató los hechos al emperador:

Llegose a mí y díjome en su lengua que ya él había hecho todo lo que de su parte era obligado para defenderse a sí y a los suyos hasta venir a aquel estado; que ahora hiciese de él lo que yo quisiese y puso la mano en un puñal que yo tenía, diciéndome que le diese de puñaladas y le matase.²

José Fernández Madrid condensa los hechos y personajes presentados por el cronista en su relato. Tizoc, guerrero indígena, representa el drama de los jefes militares que acompañaron a Guatimoc, quienes le pidieron que luchara hasta dar su vida por su pueblo, como lo harían todos ellos, pues éste era el designio de los dioses.

En la obra teatral, la ejecución se produce poco después de la captura, lo cual contradice los hechos históricos, pues en la realidad pasaron más de tres años después de su captura. Sin embargo, esta condensación es un recurso válido, tal como lo exigían los preceptos de las unidades clásicas de tiempo, acción y lugar, señalados como requisitos básicos de la tragedia en la poética de Aristóteles y retomados por el neoclasicismo de los siglos XVIII y XIX.

El aspecto más importante de las diferencias sincrónicas entre los sucesos de 1521 -narrados por los cronistas- y la obra dramática de Fernández Madrid -escrita tres siglos más tarde- no tiene tanto que ver con el argumento o los hechos narrados, sino con el lenguaje y su significación, que tienen como referencia, en el primer caso a la época de la conquista y en el segundo, los días de la independencia americana.

En la mirada de los cronistas existe un claro referente medieval: el de las novelas de caballerías que tanto excitaron la imaginación de Cervantes para escribir su *Quijote* a comienzos del siglo XVII. El propio Bernal Díaz explica a sus lectores el sentido de su relato, en el que ocurren tantas batallas y muertes:

2. Hernán Cortés: *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés. Tercera carta de relación al rey Carlos I de España*. Tomo II. págs. 299-300. Carvajal S. A. Santander de Quilichao, Cauca, 1988.

Bien tengo entendido que los curiosos lectores se hartarán cada día de ver tantos combates y no se puede menos hacer, porque noventa y tres días que estuvimos sobre esta tan fuerte y gran ciudad,³ cada día y de noche teníamos guerra y combates; por esta causa los hemos de recitar muchas veces cómo y cuándo y de qué manera pasaban, y no los pongo por capítulos de lo que cada día hacíamos porque me pareció que era gran prolijidad y era cosa para nunca acabar, y parecería a los libros de Amadís o Caballerías.⁴

Bernal Díaz quiere evitar el parecido con los libros de caballerías, en la forma característica de separar y titular los capítulos, pero sin duda adopta el espíritu de aquellos relatos de hazañas maravillosas, de aguerridos caballeros contra enemigos de diferente naturaleza, que en este caso vendrían a ser los aborígenes oriundos de las tierras americanas.

Durante su exilio en Cuba, Fernández Madrid leyó los textos sobre la Conquista de México, aplicándole a las expresiones y modos verbales los valores del pensamiento de la ilustración y la nueva semántica relacionada con los conceptos de patria, libertad, independencia, opresión, esclavitud, etc.

La obra comienza en medio de la lucha de Guatimoc por defender a su pueblo, en momentos en que un mensajero de Hernán Cortés ha traído una propuesta de paz, cuando gran parte de la ciudad ha sido ocupada por los conquistadores. Guatimoc dice a sus oficiales:

*Ya toda la ciudad está ocupada
Por el fiero opresor: pero aún tenemos
Algunos combatientes encerrados
De este palacio en su recinto estrecho.
La ciudad imperial en ellos vive;
México vive todavía, puesto
Que existís vosotros y yo existo.⁵*

Expresiones como “fieros opresores” o “ciudad imperial”, esta última referida a la gran Tenochtitlán, expresan un punto de vista concebido desde la distancia del siglo XIX, dando cuenta de la significación y concepciones ideológicas características de los tiempos de la Independencia:

3. La gran Tenochtitlán, epicentro del poder indígena en México.

4. Bernal Díaz del Castillo. Op. Cit. pág. 61.

5. José Fernández Madrid: *Guatimoc*. Acto I. Escena I. pág. 61. Arango Editores. Bogotá, 1988.

*Si, ¡libres o morir!, esclavos ¡nunca!
Aun cuando el vasto, populoso imperio
Se redujese a cuatro mejicanos,
Triunfante la nación viviera en ellos
Y viviera con gloria.⁶*

Los conceptos de libertad, nación y gloria adquieren una significación especial en la terminología de la lucha por la independencia. El concepto de nación, por ejemplo, como unión de pueblo, lengua y un determinado territorio, equivale a la idea de una nación libre y soberana, independiente de la dependencia a un reino, diferente a la que se dio con la dominación española sobre los pueblos nativos de México.

El pensamiento de la lucha por la patria está claramente expuesto en el ideario bolivariano:

La patria nos demanda ahora imperiosamente nuestros más espontáneos sacrificios y una emancipación perfecta y duradera.⁷

En su libro *La lengua de Bolívar*, la filóloga peruana Martha Hildebrandt se refiere a las expresiones usadas por el Libertador, con los significados propios de su tiempo:

El período histórico que abarca este estudio es, como se ha indicado, el que corresponde al primer tercio del siglo XIX. Pero este siglo empieza realmente en 1789. La revolución francesa entraña una revolución ideológica que implica, a su vez, una renovación lingüística. Ésta se manifiesta a su vez en el terreno léxico: a los muchos conceptos filosóficos y políticos corresponden nuevos términos que enriquecen enseguida el acervo de las lenguas europeas. Las guerras napoleónicas se encargan algo más tarde de defender las voces de la estrategia moderna. No es de extrañar, pues, que el siglo XIX sea época de asimilación masiva de galicismos para todas las lenguas de Europa.⁸

Los personajes del drama de Fernández Madrid se refieren a los conquistadores con términos análogos a los que usarían los patriotas americanos en su lucha contra la dominación española:

6. *Ibíd.* pág. 62.

7. Simón Bolívar: Carta a José María Cabal, 12 de febrero de 1815.

8. Marta Hildebrandt: *La lengua de Bolívar*. Tomo I. Introducción. pág. 17. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de filología Andrés Bello, Caracas, 1961.

*En el rencor mortal con que detestas
Al execrable bárbaro europeo
Y el amor de la infelice patria
Te acompañamos todos.⁹*

Tizoc y los guerreros indígenas están dispuestos a defender a Guatimoc, cueste lo que cueste. La proclama final de Guatimoc se asemeja más a una arenga de Bolívar a sus soldados que las palabras de un jefe indígena frente a los suyos:

*Dignos electores,
¡Oh padres de la patria! ¡Justamente
No habréis conmigo de morir cien veces?¹⁰*

En la segunda escena se desarrolla el encuentro de Guatimoc con su esposa Tepoczina. Ésta recuerda la escena del Julio César de Shakespeare, en la cual la esposa de César lo previene de los peligros que lo acechan:

*TEPOCZINA
¡Ay! ¡Los funestos
Presagios de los dioses se han cumplido!*

*GUATIMOC
Mujer, no temas.*

*TEPOCZINA
¡Ay! ¡Solamente
Por mi esposo temo!*

*GUATIMOC
Prepárate a salvarte con nuestro hijo.*

*TEPOCZINA
¿Sin ti? ¡Jamás!¹¹*

Desde luego, en la escena de Julio César, los sueños y presentimientos de Calpurnia tienen la fuerza apocalíptica que les imprime la pluma de Shakespeare:

9. *Guatimoc*. Acto I. Escena I. pág. 63.

10. *Ibíd.* pág. 67.

11. *Guatimoc*. Acto I. Escena II. págs. 68-69.

CALPURNIA

¿Qué intentáis, César? ¿Pensáis salir? ¿Hoy no os Moveréis de casa!

CÉSAR

¡César saldrá! ¡Los peligros que me han amenazado no miraron nunca sino mis espaldas. ¡Cuando vieron al rostro de César se desvanecieron!

CALPURNIA

¡César: jamás reparé en presagios, pero ahora me asustan! Cuenta uno ahí dentro que, aparte de las cosas que hemos visto y oído, los guardias han presenciado prodigios horribles. ¡Una leona ha parido en medio de la calle, y las tumbas se han entreabierto y vomitado a sus difuntos! ¡Guerreros feroces combatían encolerizados entre las nubes, en filas y escuadrones y en exacta formación militar, haciendo lloviznar sangre sobre el Capitolio! ¡El fragor de la lucha atronaba los aires, y se oía el relinchar de los caballos y el estertor de los moribundos, y los gritos y alaridos que daban en las calles los espectros! ¡Oh, César! ¡Esas son cosas inusitadas y me infunden pavor!¹²

Desde luego, no pretendemos homologar la fuerza creadora o el ímpetu del estilo literario de Shakespeare con la obra de Fernández Madrid, pero sí queremos señalar que para los autores de una cultura joven, en un período fecundo de renovación, la lectura de los grandes clásicos europeos era una fuente de inspiración y una guía en el tratamiento de los grandes temas dramáticos. En el caso que señalamos, existen equivalencias entre el valor osado del protagonista y los temores y presentimientos de la esposa, acompañados de los designios fatales de los dioses. Esta *hybris* trágica acompaña el universo mítico de las dos obras, con sus naturales diferencias de tiempo y lugar.

Guatimoc rechaza los ofrecimientos y pedidos de paz enviados por Hernán Cortés por medio de mensajeros. Cortés, por su parte, no sólo responde a su ocasional antagonista indígena, sino que a la vez hace alardes del poderío del imperio que representa:

Sepan los reyes

De las otras naciones con espanto,

12. William Shakespeare: *Obras completas*. Julio César. Acto II. Escena II. pág. 1303. Estudio, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Ediciones Aguilar, Madrid, 1967.

*Que un mundo entero resistir no pudo
Y se rindió al esfuerzo castellano.¹³*

Al capturar a Tizoc, Cortés habla con desprecio de los nativos vencidos:

*¡Somos vuestros señores, siervos viles!
(...)
Sacad los hierros
Y marcad a estos bárbaros, que esclavos
Son ellos y sus hijos para siempre.*

A lo cual Tizoc responde, con visión futurista:

*¡No, para siempre no, fieros tiranos!
El día llegará de la venganza!¹⁴*

Aquí Fernández Madrid alude sin duda a las guerras de Independencia y la derrota de los españoles.

En la tercera escena del acto segundo, Guatimoc se presenta frente a Cortés. Fernández Madrid recrea así la escena descrita por los cronistas:

*Dame pronto la muerte que me espera;
Cortés, saca esa espada, y con tu mano
Atraviésame el pecho, que no debe
Sobrevivir un rey a sus estados.¹⁵*

Enseguida pide respeto para su familia, mujeres y niños. Cortés no sólo acepta este pedido, sino que ofrece respetarlo y dejarlo como soberano de México, si le entrega su tesoro y se somete a su poder, a nombre del rey. Guatimoc rechaza el ofrecimiento. La obstinación de Guatimoc se convierte en el motor de las siguientes escenas, pues Alderete, el asistente de Cortés, le dice que deberá someterlo a tortura si persiste en su actitud. Éste le responde que se llevará el tesoro a la tumba si se obstinan en exasperarlo. El conflicto por apropiarse del oro y demás riquezas de los mexicas va más allá del comandante español y se proyecta sobre sus hombres, ansiosos de recibir una parte del botín, como se acostumbraba en la toma de ciudades o castillos en las contiendas medievales.

13. *Guatimoc*. Acto II. Escena I. pág. 74.

14. *Ibíd.* pág. 76.

15. *Guatimoc*. Acto II. Escena III. págs. 78-79.

Pero la trama se complica aún más cuando Tepoczima y su hijo se presentan frente a Alderete. Éste se siente atraído por la belleza de la india e intenta atraerla, para forzar a Guatimoc a que entregue el tesoro y obtener los favores de la hermosa princesa india. Le promete entonces apoyarla y protegerla, con palabras de un seductor enamorado, pero ella reacciona con furia, pues tiene un carácter indomable, como el de su esposo.

Alderete amenaza a Tepoczima con arrojarla al fuego junto con su hijo, si no dice dónde se encuentra el tesoro de Guatimoc. Pero tanto ella como su hijo asumen una actitud heroica de rechazo, pues prefieren morir antes de traicionar a su esposo y padre.

Equiparar al hijo del guerrero con la firme actitud de su padre, es más una invención del dramaturgo que la referencia a un hecho histórico, pues entonces Guatimoc no tenía más de 25 o 26 años y su hijo apenas era un niño pequeño, que difícilmente podría tomar determinaciones de tal naturaleza. Sin duda es una fantasía de Fernández Madrid, con el fin de realizar una apología del heroísmo de los indígenas y una pintura exacerbada de la inhumana crueldad de los conquistadores españoles.

Luego, Alderete se presenta frente a Cortés, quien se ufana de la pena que ha impuesto a la ciudad, pues la ha incendiado, como castigo por la actitud desafiante de Guatimoc y su mujer. Si nos guiamos por las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, este hecho no ocurrió; Cortés usó a Guatimoc y a muchos de sus hombres para reconstruir la ciudad. Quizá Fernández Madrid busca personificar en el conquistador español los rasgos y crueldad de los comandantes hispanos de los días de la independencia -Sámano o Morillo-, para justificar con mayor contundencia la lucha libertadora de los patriotas.

Para equilibrar de algún modo esta actitud esquemática, el autor pone en boca de su Cortés un rasgo de arrepentimiento:

*Es mengua que tan ínclitas acciones
Haya manchado una conducta indigna
De los ilustres hijos de la Europa,
Del bravo pueblo que la España habita.
¿Somos hordas de bárbaros acaso?
¿El oro sólo es digno de codicia?*¹⁶

Estas variaciones del esquema central, un tanto maniqueo, enriquecen la visión de los personajes, llevados por el torbellino de una aventura histórica sin precedentes.

16. *Guatimoc*. Acto III. Escena IX. pág. 90.

Al final de la escena, Alderete se muestra aún más cruel y sádico que su comandante, cuando pide que se prolonguen las torturas de los jefes mexicas antes del tormento final.

Tizoc, Guatimoc y Tepoczina encadenada junto a su hijo, son llevados ante Cortés, quien hace la última oferta al supremo cacique de los mexicas para salvar a su familia. Éste la rechaza una vez más, conservando la entereza casi inhumana que lo ha caracterizado.

El carácter monolítico de Tepoczina, su heroísmo suicida, parece plantear una tregua, ante el horror de ver sacrificados a su esposo y a su hijo. Ofrece informar dónde se encuentra el tesoro, con la esperanza de salvar a sus seres queridos, y Cortés pide que la libren de las cadenas.

En el cuarto acto se van precipitando los acontecimientos hacia el desenlace final, en medio de un juego de tensión y distensión, de amenaza de castigo y promesas de perdón. Ante la nueva actitud de la princesa mexicana, Cortés ordena que suelten las cadenas a Tizoc y a Guatimoc. De no ser ciertas las informaciones ofrecidas, existe la amenaza de una sublevación de los soldados españoles, que como tropas vencedoras sólo esperan la repartición del botín tras la toma de la fortaleza. Por su parte, Guatimoc siente vergüenza ante la noticia de la delación de su esposa, pues esperaba, como héroe sin fisuras, que ella lo acompañara hasta el sacrificio en defensa de su honor de guerrero y la protección de su pueblo.

Un castellano llega con la noticia de la entrega de algunas joyas por parte de Tepoczina. Pero estas joyas distan mucho de ser el tesoro completo de la gran Tenochtitlán, algunas de cuyas muestras habían podido apreciar en su primera visita a los palacios de Moctezuma, llenos de brillo y esplendor. En este caso, como en el de la conquista de América del Sur, el sueño de El Dorado parece obnubilar la mente de los conquistadores.

Alderete se lamenta ante Cortés de que la esperanza haya sido vana. Las joyas entregadas se hallaban en la tumba de Moctezuma, como una ofrenda al lado del cadáver, y de allí las tomó su hija.

La balanza se vuelve a inclinar en sentido contrario: furiosos, los soldados de Cortés amenazan con entrar al recinto donde se encuentran los prisioneros y arrancarles las entrañas si no revelan la verdad. Cortés aparece sin medios para detenerlos y en su constante ciclotimia, afirma que admira el tesón, la voluntad y la recia personalidad de Guatimoc, siempre dispuesto a enfrentar la muerte y no ceder ante las pretensiones de sus verdugos.

Alderete, en un claro enfrentamiento con su comandante, afirma:

ALDERETE

Ante tus ojos

Ambos expirarán.

CORTÉS

Bárbaro, calla.

Yo los veré morir; pero antes que ellos

Moriré de dolor, y de las almas

Al reino bajaré, donde los héroes

Encuentran premio y plácida morada¹⁷

En este punto cambian los papeles: Guatimoc es el héroe y Alderete el bárbaro, como si por un momento Cortés tomara la palabra de Fernández Madrid y el ideario de su época, pero al mismo tiempo, se plantea como telón de fondo un reflejo de la épica clásica, en forma de alusión al viaje de Eneas, en la *Eneida* de Virgilio a las profundidades infernales, al propio Tártaro, en busca de Palinuro, el piloto de su nave, quien pereció al ser tragado por las aguas en una tempestad. Cortés ordena que Tizoc y Guatimoc sean llevados a prisión, para defenderlos de la ira de la soldadesca. El propio Alderete elogia la generosidad de su jefe, pero insiste en que los prisioneros deben ser ejecutados. El clamor de los soldados españoles es unánime y Cortés termina por aceptar el mandato mayoritario, que los condena a muerte.

Ya no se trata del designio de un conquistador cruel e inflexible, sino de la voluntad popular, lo que quiere decir que Fernández Madrid condena al pueblo español en su conjunto, por su ambición desmedida por el oro, que lo lleva a cometer actos de violencia innecesarios.

Cortés comprende que Guatimoc debe ser sacrificado, pues la política lo exige. Aquí se observa que la voluntad de las mayorías no siempre expresa la justicia ni la verdad. Por eso, Cortés trata de encontrar otras razones para aplicar medida tan severa, argumentando que si Guatimoc siguiera vivo, algún día podría rebelarse, tomar las armas y sacudir el yugo. Sin embargo, le remuerde la conciencia por sacrificar a un héroe desarmado e indefenso.

Esta barbarie será del mundo escándalo

Dice, y añade:

El que manda

No es dueño de sus propios sentimientos,

17. *Guatimoc*. Acto IV. Escena III. pág. 101.

*Y debe a la piedad cerrar la entrada.
Vamos a ejecutar, pues, la sentencia,
La justicia horrorosa... y necesaria.*¹⁸

En el quinto y último acto, Guatimoc y Tizoc se despiden en la prisión a donde han sido conducidos. Como un vaticinio que se proyectará hasta los tiempos de la independencia, Guatimoc afirma:

*Siglos y siglos pasarán,
Y este oprobio de la España
Eterno durará; sus hijos mismos
Han de ser mejicanos, y este nombre
Los hará sus mortales enemigos.
Ellos, tal vez, nos vengarán un día:
El imperio de México abatido
Renacerá más grande y poderoso
Sobre las ruinas del imperio antiguo.*¹⁹

Profecía en los tiempos de Guatimoc, realidad en los de Fernández Madrid.

Un tlascalteca informa a Cortés sobre la muerte de Tizoc y Guatimoc. Se descubren los cadáveres, mientras aparece Tepoczina, aún viva, y en venganza apuñala a Alderete, a quien Cortés acusó de la muerte de Guatimoc. Aterrado, Cortés huye del lugar, mientras Tepoczina clama a sus dioses preguntando si quedarán impunes los delitos de los conquistadores.

En la realidad histórica descrita por Bernal Díaz del Castillo y las Cartas de Relación del propio Hernán Cortés, dirigidas a Carlos V, los sucesos de la ejecución de Cuauhtémoc y la búsqueda del tesoro tienen otro desenlace, muy diferente al propuesto por Fernández Madrid por razones políticas. En estas relaciones, por ejemplo, se da cuenta de las riquezas que encontraron:

Recogido el oro y otras cosas, con parecer de los oficiales de vuestra majestad, se hizo fundición de ello, y montó lo que se fundió, más de ciento y treinta mil castellanos (lo que equivalía a un valor nada despreciable para la época), de que se dio el quinto al tesorero de vuestra majestad, sin el quinto de otros derechos, que a vuestra majestad pertenecieron, de esclavos y otras cosas, según más largo se verá, por la relación de todo lo que a vuestra majestad perteneció, que irá fir-

18. *Guatimoc*. Acto IV. Escena VI. págs. 105-106.

19. *Guatimoc*. Acto V. Escena I. pág. 108.

mado de nuestros nombres. Y el oro que sobró, se repartió en mí y en los otros españoles, según la manera y servicio y calidad de cada uno; detrás de dicho moro se hubieron ciertas piezas y joyas de oro y de las mejores de ellas se dio el quinto al dicho tesorero de vuestra majestad. (...)

Entre el despojo que se hubo en dicha ciudad hubimos muchas rodelas de oro y penachos y plumajes y cosas tan maravillosas, que por escrito no se pueden significar ni se pueden comprender si no son vistas.²⁰

La obra de Fernández Madrid, junto con el *Sugamuxi* de Vargas Tejada constituyen no sólo el inicio de una dramaturgia de la Conquista y una visión de los nativos que habitaban los territorios de América, sino también un juicio a los conquistadores y a España, visto con los ojos de los patriotas en la época de la Independencia. Por eso hemos realizado un estudio extenso de estas dos obras, ya que reúnen las características, ideología y estilo neoclásico de muchas obras escritas en el siglo XIX. A todas nos referiremos en forma suscita o como referencia de la escritura y autoría de piezas sobre esta temática, cuyos manuscritos han desaparecido, con la esperanza de que se encuentren algún día para poder estudiarlos e integrarlos a la bibliografía del arte escénico colombiano.

* * *

20. *Historia de la Nueva España: III carta de relación de Hernán Cortés a Carlos V.* Tomo II, págs. 300-301.

JOSÉ JOAQUÍN ORTIZ



José Joaquín Ortiz

El escritor, periodista y educador José Joaquín Ortiz Rojas nació en Tunja el 10 de julio de 1814. Ese mismo año se reunía allí el Congreso de las Provincias Unidas de la Nueva Granada, presidido por Camilo Torres. Su padre, José Joaquín Ortiz Nagle, prócer de la Independencia y firmante del acta del 20 de Julio, había llegado a aquella ciudad a hacer parte del congreso federalista, en una etapa difícil por las disputas con Antonio Nariño, presidente de Cundinamarca. Mientras Camilo Torres, como payanés, defendía

– JOSÉ JOAQUÍN ORTIZ –

Colección de dibujos de Alberto Urdaneta. Biblioteca Nacional de Colombia.

la federación, Nariño había adoptado una posición política centralista, intentando unir fuerzas ante un posible intento de reconquista por parte de los españoles que, en efecto, no demoraría en llegar.

Pasada la dolorosa etapa de la pacificación y consolidada la Independencia, sus padres, don José Joaquín Ortiz y doña Isabel Rojas lo enviaron a la capital, a adelantar sus estudios en el colegio de San Bartolomé, el mismo en el que su padre había recibido el título de abogado. Allí cursó estudios de humanidades, ciencias políticas y jurisprudencia, pero nunca quiso recibir el título de abogado ni ejerció la profesión. Prefirió dedicarse a la literatura, el periodismo y la docencia.

Expulsados los jesuitas por segunda vez, a comienzos del gobierno liberal de José Hilario López en mayo de 1850, José Joaquín Ortiz fundó un colegio llamado Instituto de Cristo, que sólo duró tres años, pues fue cerrado durante el levantamiento del general Melo en 1854 y la llamada “dictadura artesanal” que le sobrevino. Más tarde, en 1856 y en compañía de José María Samper Agudelo, Ricardo Carrasquilla y otros destacados escritores y periodistas, fundó el Liceo Granadino, un instituto puramente literario, que aceptaba alumnos de todas las tendencias políticas. Esto lo expresa Joaquín Ospina en su *Diccionario*.¹

José Joaquín Ortiz publicó obras de diversa naturaleza, tanto de prosa como de poesía, sobre temas educativos y culturales. Entre sus obras se destacan: *El Parnaso Granadino* (1856), *El Liceo Granadino* (1856), *Lecciones de literatura castellana*; *Lecturas selectas*; *El lector colombiano*; *El libro del estudiante*; *Poesías escogidas* y *La corona poética*. En asocio con los Caro, fundó el primer periódico literario aparecido en el país, llamado *La Estrella Nacional*. En 1848 estableció *El Conservador* y años después *El Porvenir*, pero su mayor título como periodista fue *La Caridad*, llamada más tarde *Correo de las Aldeas*.

Escribió novelas como *María Dolores*, *Huérfanos de madre*, *El oidor de Santa Fe* (tema sobre el cual versarían varias obras teatrales, relacionadas con el crimen del oidor Cortés de Mesa). También fue autor de una *Historia de la Conquista del Nuevo Reino de Granada* y de infinidad de artículos periodísticos en la prensa conservadora.

Participó en la llamada Guerra de los Supremos, a favor de la causa del presidente Pedro Alcántara Herrán. Como conservador y católico convencido, participó en la polémica en contra de las teorías de Benjamín Bentham, cuyo discurso tildaba de sensualista.

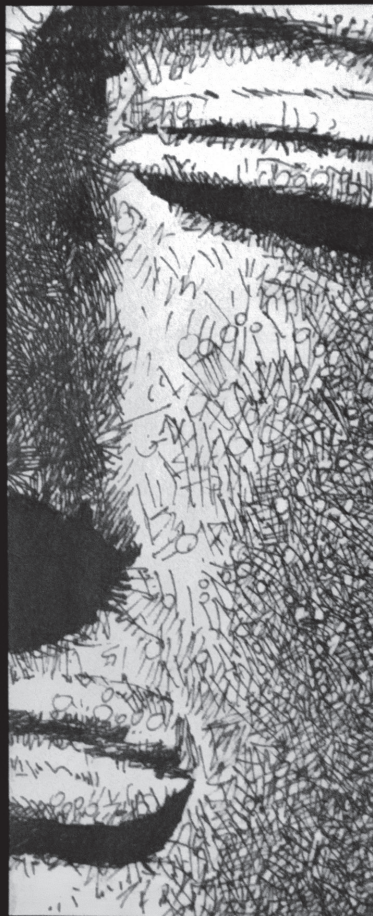
1. Joaquín Ospina: *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Tomo III, págs. 154-155. Bogotá. Editorial Águila-Colombia S. A., 1939.

Antes de cumplir los 20 años, en 1832 escribió una única obra de teatro, la tragedia *Sulma*, cuya pobre acogida y el fracaso de su estreno lo hicieron desistir de nuevos intentos en el género dramático.

* * *

SULMA

JOSE JOAQUIN ORTIZ ROJAS



ARANGO EDITORES

SULMA / JOSÉ JOAQUÍN ORTIZ ROJAS

Portada de Francisco López Arango, basada en un detalle de cerámica muisca.
Arango Editores, Bogotá, 1988.

– JOSÉ JOAQUÍN ORTIZ –

≈

SULMA

En plena juventud, cuando adelantaba estudios de Humanidades en San Bartolomé, José Joaquín Ortiz escribió su tragedia indigenista, con una temática semejante a la del *Sugamuxi* de Vargas Tejada, obra que conocía, como lo expresa en carta a su amigo cartagenero Bartolomé Calvo. En su carta se refiere a las obras de Fernández Madrid y Vargas Tejada como las primeras escritas en la nueva república y a cuya lista agrega la suya propia. Quizá la arrogancia y juventud del estudiante de letras explican el esquematismo de sus caracteres y la simplicidad de la trama, en la cual, a diferencia de *Sugamuxi*, carece de la complejidad y contradicciones de los caracteres concebidos por Vargas Tejada frente a una situación análoga, el rechazo del sacrificio de un joven moxa ante el altar de los dioses muiscas en el mismo Templo del Sol en Sogamoso.

Sus lecturas de la tragedia griega y de las convenciones expuestas en la *Poética* de Aristóteles lo llevaron a construir estos personajes monolíticos, cuya conducta y personalidad no varía pese a los cambios de situación. También de la tragedia antigua tomó el uso del coro.

La obra de Ortiz fue publicada por su amigo y copartidario Bartolomé Calvo (Cartagena, agosto de 1815). Calvo era un año menor que él y más tarde, además de ser editor y tipógrafo, se convertiría en periodista, político y diplomático. Más adelante ocuparía importantes cargos públicos como el de procurador general de la nación y presidente de la república. Éste último en un breve lapso de tiempo, comprendido entre el 1° de abril y el 10 de junio de 1861, durante el levantamiento del general Mosquera contra el presidente titular, Mariano Ospina Rodríguez. Durante la Regeneración, Rafael Núñez lo envió como embajador plenipotenciario al Ecuador, donde falleció en enero de 1889. En la actualidad, la Biblioteca Departamental de Cartagena lleva su nombre.

En aquellos días, sin embargo, Calvo era apenas un joven de 17 años que daba sus primeros pasos como editor de la tragedia de su amigo José Joaquín Ortiz, quien le escribió una extensa carta explicando las motivaciones para escribir su obra y la decepción que recibió ante la mala acogida que tuvo en su función de estreno.

En la misma carta, Ortiz anota que para escribir su tragedia se inspiró en la *Historia de la conquista del Nuevo Reino de Granada*, de Lucas Fernández de Piedrahita, de la cual extrae el siguiente fragmento:

Los sacrificios que los indios tenían por más agradables a los dioses eran los de sangre humana y entre todos veneraban por el supremo el que hacían de la de algún mancebo, natural de un pueblo que estaba a la vertiente de los llanos y que se hubiese criado desde pequeño en cierto templo que en él había dedicado al sol.¹

Habla luego de los *mojas* o *moxas*, adolescentes destinados al sacrificio -como el Atalmín de Vargas Tejada- y al respecto explica:

Pero si acaso el moja (al tiempo que estaba encerrado) se hubiese mezclado con alguna mujer de las que había dedicadas al servicio de dicho santuario, o con otra cualquiera de las de afuera, y lo referido llegaba a noticia de los sacerdotes, el moja quedaba incapaz de ser sacrificado, no teniendo la sangre por acepta al Sol, como sangre pecadora y no inocente, y lanzábanlo luego del templo, como a infame, pero al fin quedaba libre de muerte por entonces.²

En este caso, a diferencia de Vargas Tejada, Ortiz no muestra a un pueblo a punto de sucumbir en manos de los recién llegados conquistadores. Con nombres ficticios, sus personajes se debaten en medio de falsas creencias religiosas que el autor estima de bárbaras. Si en *Sugamuxi* se habla de la agresión del conquistador y la defensa que Tundama hace de su pueblo, en esta obra se plantea una severa condena de las creencias de los aborígenes. El cacique Abilmacdero se muestra horrorizado ante la inminencia de la muerte de su hijo, en principio ofrecida a los dioses por su madre enferma, con la esperanza de salvar su vida. El sumo sacerdote del templo afirma que el ritual debe cumplirse, pues es la voluntad de los dioses, y de no efectuarse, su venganza será terrible. Pero en un breve aparte deja al descubierto sus verdaderos y mezquinos intereses:

1. Juan Francisco Ortiz: *Sulma*. Carta dirigida por el autor al señor Bartolomé Calvo, sobre *Sulma*. pág. 17. Arango Editores, Bogotá, 1988.

2. Citado en la edición de *Sulma*, de Arango Editores, pág. 18.

*Ahora que está en mi mano castigarle
El robo de mi amante, ahora pudiera...*³

Es decir, ni siquiera se trata de la fe en unas creencias religiosas, sino de una simple venganza personal por haberle quitado la amante al sacerdote. Razones vulgares de una oscura sensualidad, que el sumo sacerdote de Zué trata de disfrazar como una expresión de la voluntad de los dioses.

El segundo acto se inicia con el diálogo entre Sulma y su amado Huitenzipa, el hijo del cacique condenado al sacrificio. En su desespero, la joven no puede hacer otra cosa que calificar al dios de sanguinario y bárbaro. Han sonado truenos y relámpagos y esa puede ser una señal para que el ritual de la muerte sea suspendido. ¿Acaso no lo decía Fernández de Piedrahita, que los dioses rechazaban por impiedad el sacrificio de un moja que traicionara el respeto debido a los dioses, mezclándose en amoríos con una mujer?⁴ El príncipe muisca parece rechazar las declaraciones de amor de Sulma, para así preservar su inocencia, aunque su pretensión sea falsa, pues también ama a Sulma y este sentimiento lo lleva a pensar que ante los dioses, el amor es el mayor de todos los delitos.

El sumo sacerdote entra a ese espacio único de la escena y ratifica la condena, acusando de nuevo al cacique por haberle arrebatado a su amor, aunque ni Huitenzipa ni Sulma, que es la hija del sumo sacerdote, comprendan sus palabras que claman venganza. Entre los distintos personajes de la obra, sólo el sumo sacerdote plantea contradicciones entre lo que dice y lo que piensa. Los demás son planos, de una sola pieza, y repiten sus argumentos sin mayores modificaciones.

De pronto, sin antecedentes sobre la llegada de los españoles y por una razón religiosa, para aclarar que existe un Dios benévolo:

*Vuestros dioses a polvo reducidos
Hacen lugar a Dios del extranjero,
Sólo Dios de clemencia. ¡Qué conflicto!
Este templo a las llamas entregado,
De hombres y de guerreros nunca vistos
La presencia feroz.*⁵

3. *Sulma*. Acto I. Escena II. pág 40.

4. Ver en Lucas Fernández de Piedrahita: *Noticia histórica de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Tomo I, capítulo III, pág. 66. Ediciones de la revista Ximenez de Quesada. Instituto de Cultura Hispánica y Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, 1973.

5. *Sulma*. Acto II. Escena II. pág. 52.

El cacique Abilmacdero sabe cosas y predice otras como si ya conociese la historia, con propiedades de adivino. Sin duda Juan Francisco Ortiz usa a su personaje para decir lo que él quiere decir, pasando por alto el contexto, la naturaleza y circunstancias de su personaje. El conflicto entre el cacique y el sumo sacerdote tiene una larga trayectoria en la historia del teatro, así como en la historia de los pueblos. En el occidente cristiano las divergencias entre la iglesia y el estado han dado lugar a profundos conflictos que han variado el curso de la historia. En esta tragedia concebida en el reino de los muiscas, Ortiz acude a estas referencias y muestra, además, cómo el pueblo -la plebe, como dice el personaje de Tulcomara en la obra- se muestra más propenso a escuchar la palabra del sacerdote que la del monarca, lo cual no siempre ha ocurrido, pues el poder suele servirse de la fuerza para imponer sus designios.

Cuando Abilmacdero se entera de los amores secretos entre su hijo y Sulma, le dice a Huitenzipa que ha cometido un pecado horrendo, que podría salvar su vida, pero tendrá que vivir con la marca de la infamia hasta la tumba por haber traicionado el voto de castidad hecho a los dioses. Vale aclarar, sin embargo, que en la obra se habla de sentimientos amorosos pero en ningún momento se dice que hayan realizado el acto sexual. Estas inconsistencias debilitan la argumentación que Ortiz pretende dar a su obra, concebida como una tragedia neoclásica, en un ambiente de nativos chibchas que hablan en lengua castellana, con el estilo de ciudadanos griegos o patricios romanos.

Al terminar el tercer acto, el dilema llega a su punto culminante: salvar la vida y perder el honor o morir en el altar de los dioses y preservar para siempre la virtud y el honor. Tanto el cacique como su amigo Tulcomara están dispuestos a guardar el secreto de esos amores, pero ahora sólo resta saber cuál será el pronunciamiento de Sagamán, el sumo sacerdote.

Las escenas que siguen, desarrollan los planteamientos de cada personaje en torno al sacrificio del joven Huitenzipa. Sulma le ruega que huya y le ofrece acompañarlo; el cacique de los muiscas, Abilmacdero, convoca al pueblo para que pida clemencia, pero cuando todos se muestran conmovidos y proclives a aceptar el pedido, Sagamán se levanta y con voz enérgica pregunta a las gentes si se atreven a rechazar el designio de los dioses y, por lo tanto, a recibir su castigo. El pueblo, asustado ante aquellas palabras, termina por aprobar el sacrificio. En un esfuerzo desesperado por salvar la vida de su amado, Sulma se coloca una túnica mortuoria y se esconde tras las flores del ritual, para remplazar a la víctima.

El sumo sacerdote ejecuta la sentencia y clava el puñal, convencido de haber cumplido su venganza. Desgarrado, en medio de su dolor, creyendo que ha muerto su hijo, Abilmacdero tiende su mano ante Sagamán, perdonándolo y ofreciéndole su amistad, en honor de su hijo sacrificado. Sin em-

bargo, Huitenzipa aparece y dice que está listo para el sacrificio y el sumo sacerdote descubre que ha dado muerte a su propia hija. El joven destinado al sacrificio toma en sus manos el puñal y se da muerte, cayendo al lado de su amada, como un Romeo frente a una Julieta indígena.

Tragedia o melodrama, esta obra tiene muchas correspondencias con la escrita por Vargas Tejada cinco o seis años antes. La ceremonia en el Templo del Sol, la enamorada que se disfraza de la víctima, el suicidio como complemento final, una *hybris* análoga tomada de la lectura de los clásicos, pero con objetivos muy diferentes: en Vargas Tejada, se observa una crítica a la Conquista española, que exagera a los nativos presionándolos para llevar a cabo sacrificios rituales ante sus dioses. En ambos casos, estos sacrificios son considerados como bárbaros e impugnados por los autores, pero varían los motivos: de una parte está la amenaza de la invasión, de la otra el deseo malévolamente de venganza. En ambas obras se ve la dificultad de presentar y comprender los ritos y costumbres de los pueblos aborígenes, por lo cual son las creencias y la ideología de los autores lo que entra a dirimir y resolver los conflictos. El lenguaje, el escenario y el ambiente se parecen, aunque en la obra de Vargas Tejada encontramos mayores contrastes, complejidad y transiciones en los caracteres. Si en la modesta tragedia de Juan Francisco Ortiz todo parece dibujado en blanco y negro y el discurso está elaborado con una retórica moralista, en Vargas Tejada se percibe una mayor gama de grises y de color, y una referencia histórica más clara al drama de los pueblos sojuzgados en los tiempos de la Conquista.

* * *

JOSÉ MANUEL ROYO



José Manuel Royo nació en Cartagena en 1805 y murió en la misma ciudad en 1891. Ejerció como profesor, poeta, funcionario público y dramaturgo. En 1867 fue secretario general del estado de Bolívar. Firmaba sus escritos con el pseudónimo de Yezid.

Quizás el primer cartagenero que escribió piezas teatrales después de la Independencia, Royo es autor de dos comedias: *El médico pedante* y *El romántico*. También es autor de los dramas: *Amor y odio*, *Joaquín Murat*, *El marqués de Castro*, *Eudoro Cleón*, *La pirámide de Fabio*, *El cristiano errante* y *El doncel*. La obra que interesa para nuestro capítulo es *Balboa o el descubridor del Istmo*.

– No hemos encontrado imagen del autor –

El texto de esta obra está desaparecido, aunque sabemos que en 1838 fue representada en el teatro de Cartagena, por la compañía de Eduardo Torres, quien también llevó a escena *El Doncel* y *Eudoro Cleón*.

La importancia de esa representación radica en el hecho de que la provincia de Panamá se había incorporado a la naciente república de Colombia en 1821, al consolidarse la Independencia, cuando se realizaba el Congreso de la Villa del Rosario de Cúcuta. En este congreso se ratificaba la unión del virreinato de la Nueva Granada y la capitanía general de Venezuela.

El título de la obra de Royo entraña en cierta forma un error, pues el descubrimiento hecho por Balboa en el año de 1513 fue el océano Pacífico, que entonces recibió el apelativo de Mar del sur.

La figura de Balboa fue muy importante entre los descubridores y fundadores de aquella primera época de la Conquista. Durante la primera década del siglo XVI, llegó como un joven impetuoso a las costas del Darién, embarcado de manera clandestina en un tonel. En 1506, Alonso de Ojeda había fundado la ciudad de San Sebastián de Urabá, quizá en recuerdo del santo que había muerto acribillado por una ráfaga de flechazos como los que usaban los belicosos indios caribes de la región. Ojeda, enfermo, abandonó la ciudad recién fundada y se dirigió a la isla de La Española, donde falleció poco después, a causa de heridas recibidas en las luchas con los indígenas. En un rasgo muy español y muy de la época, pidió ser enterrado bajo las puertas de la iglesia, “para ser pisado por todos cuantos entrasen”.

Los pocos colonos que quedaban en San Sebastián decidieron dejar el pueblo, cuya situación planteaba peligros de diversa naturaleza, en especial por los constantes ataques de los caribes. Ante la ausencia de algún jefe que los comandara, los colonos se sentían desprotegidos y abandonados, lo cual dio lugar a que se creara un estado de anarquía. En tal percalce, Vasco Núñez de Balboa asumió las riendas de la situación, tomando el toro por los cuernos, y condujo a los colonos hacia el otro lado de la bahía, buscando un lugar más propicio para vivir. Allí fundó el pueblo de Santa María la Antigua del Darién, en 1510.

Luego, Balboa entró en conflicto con el bachiller Martín Fernández de Enciso (Sevilla, 1470), quien había remplazado a Alonso de Ojeda. Sin embargo, los hombres que se suponían bajo su mando seguían más las indicaciones de Balboa que las suyas propias. La rivalidad entre los dos hombres se había generado desde el momento en que Enciso descubrió a Balboa como polizone en el barco que se dirigía a tierra firme y pensó dejarlo abandonado en una isla, lo cual no se hizo pues la tripulación asumió la defensa de Balboa, que desde el primer momento había dado muestras de simpatía y complicidad con los marineros.

Cuando el grupo de españoles abandonó San Sebastián y llegó al lado contrario del golfo de Urabá, las gentes rechazaron el mando de Enciso, con el argumento de hallarse fuera de la jurisdicción donde tenía mando Ojeda, de cuyo cargo el bachiller se presentaba como heredero. Para legitimar su mandato, Balboa propuso que se realizara un cabildo abierto y, por una amplia mayoría, fue elegido como alcalde de la población de Santa María la Antigua del Darién, cuyo nombre se había escogido en honor de Santa María la Antigua de Sevilla. Puede decirse que desde aquellos días en los albores de la Conquista, Balboa fue el primer alcalde elegido por votación popular de nuestra historia. Santa María la Antigua fue la primera sede episcopal del continente y a la vez, designada como capital del territorio de Castilla del Oro.

Apenas un primer barco entró al nuevo puerto, Fernández de Enciso partió en él de Santa María, guardando un profundo rencor contra Balboa. Pero éste no sería su único enemigo en aquellas tierras. Con su nombramiento como gobernador y capitán general de Castilla del Oro, llegaría Pedro Arias Dávila, conocido como Pedrarias, nacido en Segovia -en Castilla la vieja- alrededor de 1460 y muerto en la vieja León -Nicaragua- en 1531.

Poco antes del arribo de Pedrarias, Balboa había descubierto el océano pacífico y tomado posesión de aquellas costas a nombre del rey de España. Pedrarias llegó a Santa María, al frente de una expedición de cerca de 2.000 hombres entre soldados, artesanos, médicos y mujeres. Allí se encontraba su propia esposa, doña Isabel de Bobadilla, así que se convirtió en el primer castellano que llegaba acompañado de su mujer a las tierras del Nuevo Mundo. Pero la rivalidad entre los dos hombres no se hizo esperar, pues las gentes obedecían a Balboa y no a Pedrarias. Mientras el primero era un andaluz dicharachero y juguetón, el segundo era un castellano duro y riguroso, con ese sentimiento trágico de la vida al que se refirió siglos más tarde don Miguel de Unamuno, dando cuenta de las diferencias que han caracterizado al pueblo español entre manchegos y andaluces. Los unos, austeros e inflexibles; los otros, sensuales y festivos. Caracteres propicios para diseñar personajes enfrentados en la escena teatral.

Pedrarias buscó ganarse a Balboa ofreciéndole la mano de su hija, en un matrimonio por poder que no llegó a consumarse por sustracción de materia. Después de abandonar Santa María la Antigua a causa de la peste, las gentes se radicaron provisionalmente en el pueblo de Acla, ubicado en la costa atlántica, donde Pedrarias mandó ejecutar a su rival el 15 de enero de 1519. Librado de su antagonista, se dirigió a la mar del sur, conocida más tarde como océano Pacífico, donde tomó posesión a nombre del rey y fundó una nueva ciudad que sirviera como capital de la gobernación que presidía. De este modo quedaron sepultados al mismo tiempo Vasco Núñez de Balboa y la

ciudad que había fundado y gobernado por el voto popular. Y así, Pedrarias se convirtió en el fundador de la villa de Nuestra Señora de la Asunción de Panamá, la vieja Panamá, y a la vez se proclamó el descubridor de la mar del sur, intentando borrar las huella de Balboa, quien a la postre lo sobrevivió en el recuerdo histórico.

Con este tema escribió Royo su obra, cuyos alcances, personajes y conflictos no conocemos. Tenemos la esperanza de que el manuscrito pueda aparecer algún día para enriquecer el acervo del arte dramático colombiano de estas fechas y problemática.

* * *

≈

LOS RADICALES

≈

En la segunda parte del siglo XIX aparece una generación de gramáticos, pedagogos, abogados, periodistas y políticos, que ejercían simultáneamente estas actividades y a la vez, escribieron, publicaron y estrenaron sus obras dramáticas en el coliseo de Bogotá. Hacían parte del movimiento político del radicalismo liberal y, como tales, escribieron en los principales periódicos. También fundaron, dirigieron y dictaron clases en diversos colegios, y ejercieron cargos públicos de importancia, entre ellos la presidencia de los Estados Unidos de Colombia, como se llamaba el país en tiempos del federalismo. Entre estos personajes destacamos la figura de dos hermanos que además de los cargos y actividades mencionadas, escribieron obras teatrales y entre ellas, algunas dedicadas a los temas indígenas o a las guerras del período de la Independencia. Se trata de las figuras de Santiago y Felipe Pérez Manosalva, autores de los dramas *Nemequene* y *Gonzalo Pizarro*.

SANTIAGO PÉREZ

≈



Don Santiago Pérez Manosalva nació en Bogotá, en mayo de 1830, y falleció durante su exilio en París, en agosto de 1900. Abogado, educador, periodista, escritor, legislador y presidente de la república, también exploró otros campos como la gramática y la ciencia, cuando fue miembro de la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi. Al respecto escribió su obra *Apuntamientos de viaje por las provincias del ser*, notas de recorridos y observaciones por las diversas regiones del país, semejantes a las de otros viajeros

– SANTIAGO PÉREZ –

Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

y estudiosos: Manuel Ancízar, autor de *La peregrinación de Alpha*; Manuel Pombo, romántico y costumbrista, hermano del célebre poeta Rafael Pombo, autor de *De Medellín a Bogotá*; o Santiago Pérez Triana, hijo del presidente, quien hacia finales del siglo, en tiempos de la Regeneración, escribiría su relato de viaje titulado *De Bogotá al Atlántico*.

Como periodista, Santiago Pérez escribió en los periódicos *El Tiempo*, de Bogotá, dirigido por José María Samper Agudelo en 1855 (diferente al diario *El Tiempo*, de comienzos del siglo XX, que aún se publica como el principal periódico colombiano).

Santiago Pérez fue uno de los convencionistas de Rionegro, en 1863, que dio origen a los gobiernos del Radicalismo Liberal, en breves mandatos de dos años, según se comentó más tarde, para evitar la perpetuación en el poder del general Mosquera. Estuvo encargado de la presidencia por un breve lapso, durante el gobierno de Santos Gutiérrez (1868-1870) y presidente de los Estados Unidos de Colombia en el período 1874-1876. Durante su gobierno, su principal preocupación fue la educación, llegando a crear 200 escuelas en distintos municipios del país.

Como gramático escribió varios trabajos, entre los cuales se cuentan su *Compendio de la gramática castellana y una Gramática filosófica del idioma español*. A estos títulos se añade una *Gramática abreviada de don Andrés Bello*. En este sentido, Santiago Pérez puede considerarse como el más directo antecesor de los estudios filológicos en Colombia, cuyo principal representante será Rufino José Cuervo, en las décadas finales del siglo XIX.

Fue uno de los fundadores de la Academia Colombiana de la Lengua, junto con José María Vergara y Vergara, Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín y otros destacados escritores y hombres públicos colombianos, en el año de 1871. Según afirma el historiador Malcolm Deas, los radicales no vieron con buenos ojos la creación de dicha Academia.¹

En cuanto a la obra teatral de Santiago Pérez, hay que anotar su diversidad de intereses y su ánimo polémico, al escribir sus obras mayores. El primero sería su drama *Jacobo Molay*, cuyo estreno no fue aprobado para subir a escena en el coliseo. Por esa razón, fue representado en el Colegio del Espíritu Santo, dirigido por su amigo y copartidario Lorenzo María Lleras. La obra generó una fuerte polémica de tipo religioso, pues trataba el tema de los papas de Aviñón y planteaba agudas críticas al papado y a la iglesia romana. Estas polémicas, en pleno gobierno liberal de José Hilario López, estaban encabezadas por periodistas y políticos del Partido Conservador, que influyeron para impedir su presentación en el coliseo. Esta obra determinó la desaparición del Centro de Autores, creado por José María Samper unos años antes, para evitar

1. Malcolm Deas: *Del poder y la gramática*, pág. 47. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1993.

que las críticas y controversias llegaran a mayores. (El Centro publicaba la revista *El Arbor Literario*, cuyas primeras ediciones datan de 1846.)

La obra trata sobre el tiempo en que el gascón Bertrand de Goth, elegido como papa Clemente V, decidió trasladar el papado a la ciudad francesa de Aviñón, para evitar el violento caos que por aquellos días se vivía en Roma. El hecho de que un reconocido militante del radicalismo liberal escribiera sobre un tema religioso, motivó la reacción de los conservadores, alguno de los cuales pidió a Mariano Ospina Rodríguez, destacado dirigente de esta corriente, que escribiera en contra de la obra. En forma irónica, Ospina se refirió a Santiago Pérez como “el Dumas de Colombia” en su diatriba contra la obra, calificando a su autor como calumniador, enemigo de la moral, digno de la detestación universal y otras cosas por el estilo. Tales acusaciones se basaron en el hecho de incluir en su obra la forma como el Papa Clemente V ordenó un asesinato, así como otras acusaciones referidas al argumento y a la moral. Santiago Pérez se defendió por medio de una erudita demostración de sus afirmaciones, citando los textos de diversos historiadores sobre el tema, en una abrumadora exposición de razones y explicaciones pertinentes a las cuales su acusador no pudo dar respuesta.

Esta discusión hizo parte de las divergencias ideológicas entre liberales y conservadores, que marcaron la identidad de cada partido a mediados del siglo XIX y fijaron una posición en relación con la educación y las relaciones entre la iglesia y el estado, como veremos más adelante, en varias obras de la época.

También inspirada en un asunto europeo, el 12 de octubre de 1856 Pérez estrenó en el coliseo el drama histórico en cinco actos y en verso *El castillo de Berkley*, publicada ese mismo año por la imprenta de Echeverría Hermanos. La obra se desarrolla en la Inglaterra del Siglo XIV, antes del inicio del reinado de Eduardo III Plantagenet (1327-1377), durante el cual se produjo la llamada Guerra de los Cien Años, iniciada en 1337 y que en realidad se prolongó a lo largo de 116 años. Los hechos históricos en los que se basa la obra de Triana se refieren a la última etapa del rey de Inglaterra Eduardo II, obligado a casarse por razones de conveniencia política con Isabel de Francia, hija de Enrique IV llamado El Hermoso. Mientras viajó a París para contraer matrimonio, dejó a su favorito Galveston encargado del reino, desafiando el rechazo de la nobleza inglesa a esta actitud de exhibir en el trono a su amante homosexual. No faltaron levantamientos en su contra, que logró sofocar en una primera etapa. Después de haberle dado cuatro hijos, sus relaciones con Isabel distaban mucho de ser felices. Ella se convirtió en la amante de un caballero de la corte, sir Roger Mortimer -el Rogerio del drama de Triana-, con quien planeó derrocar a su esposo y obligarlo a abdicar el mando en manos de su hijo, quien sería coronado a los 15 años, en 1327.

Para ello encerraron al monarca en el castillo de Berkeley, Gloucestershire, y lo obligaron a entregar la corona a su hijo, después de lo cual, por iniciativa de su esposa Isabel y de su amante Mortimer, Eduardo II fue asesinado el 21 de septiembre de 1327. Sir Roger Mortimer fue delegado por la reina como Regente de Inglaterra, debido a la juventud del nuevo monarca. En 1330 Mortimer fue condenado por usurpación del trono y ahorcado sin juicio previo en Tyburn, pequeña aldea del condado de Middlesex, que luego se volvió famosa por servir de patíbulo a numerosas ejecuciones en el árbol de la horca. Allí fueron conducidos desde rebeldes, asaltantes de caminos, hasta sacerdotes y obispos católicos en tiempos de la reforma anglicana. Uno de los más famosos ahorcados fue Oliverio Cromwell, quien a la vez condujo a la horca al rey Jacobo II e impuso un gobierno promovido por la Cámara de los comunes, la Commonwealth of England, colocando en el trono al rey Carlos I.

Con el *Castillo de Berkley*, Santiago Pérez elaboró un dramón histórico de cinco actos, en verso, con el cual buscaba atraer al público culto bogotano y superar los antagonismos y polémicas generadas por su obra anterior. La independencia de España había creado, entre las clases cultas, un interés especial por la historia, la literatura y los personajes de otros países de Europa, en especial de Francia e Inglaterra. Los dos dramas de Pérez tienen lugar en el siglo XIV, en las postrimerías de la Edad Media: uno desarrollado en Aviñón, Francia, y el otro en un castillo de Inglaterra. Sin embargo, después de esta obra, debido a sus diversos compromisos políticos y a sus actividades periodísticas y filológicas, no volvió a escribir teatro.

La obra que nos ocupa en este capítulo, cuyo manuscrito inédito no hemos podido encontrar, es *Nemequene*, una pieza de juventud, que trata sobre uno de los últimos zipas de los muiscas. No deja de ser significativo el hecho de que esta obra, que trata de un tema indígena, no haya sido presentada ni publicada, a diferencia de sus otras dos obras, que se basan en historias europeas. Después de la Independencia y a lo largo de buena parte del siglo XIX, esta tendencia se repitió en la obra de varios autores: el recordar el pasado indígena, como una forma de buscar la identidad nacional y rechazar, a la vez, la influencia de tres siglos de colonización española. De Madre Patria, España pasó a ser una odiada madrastra.

* * *

– SANTIAGO PÉREZ –

≈

NEMEQUENE

(1490-1514)

En su corta vida, como ocurrió con Cuauhtémoc, Nemequene ascendió a la cumbre del poder y cayó derrotado en el campo de batalla, no por los conquistadores españoles, que aún no habían llegado a tierras de los muiscas, sino por guerreros de poblaciones vecinas, que buscaban expandir los territorios de su mando.

Nemequene heredó el zipazgo de Bacatá de su tío Zaganmachica. Durante su mandato realizó varias reformas, tendientes a incrementar los recursos del gobierno del Zipa, como fue el caso de asignar, a las rentas del zipazgo, los bienes de quienes morían sin herederos. Limitó privilegios a los caciques y señores; sancionó la cobardía en las acciones militares y condenó la huida del campo de batalla. Buscó extender el campo de la ley, con una modernización y reforma de las leyes penales. La guerra entre zipas y zaques llegó a sus predios varios años antes de la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada a estas tierras. Murió en combate contra Quemuenchatocha, el zaque de Tunja, y fue sucedido por Tisquesusa, en el año 1514.

* * *

FELIPE PÉREZ



Felipe Pérez Manosalva, hermano de Santiago Pérez, nació en Sotaquirá, Boyacá, en 1836 y murió en Bogotá, en 1891.

Escritor, periodista, político y abogado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Fue un ágil periodista, con una activa participación en la prensa liberal de la época. Colaboró en *El Neogranadino*, dirigido por Manuel Ancizar y en *El Liberal*, órgano de la juventud de la Universidad del Rosario. Fue fundador de *El Relator* y luego de *La Biblioteca de Señoritas*, una publicación semanal en tiempos de la Confederación Granadina.

– FELIPE PÉREZ –

Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

Diplomático en varios países de América del Sur, ejerció en Colombia numerosos cargos públicos, como gobernador de la provincia de Zipaquirá, secretario de guerra y marina en 1853 y 1877, durante los gobiernos de Obando y Camargo; procurador del estado de Cundinamarca, miembro de la comisión calificadora de la Comisión Corográfica, representante a la cámara, gobernador del estado de Boyacá, primer designado a la presidencia de la república, secretario de hacienda y tesoro, durante el gobierno de Manuel Murillo Toro (1882) y ese mismo año diputado a la asamblea de Cundinamarca. En un momento de arduo conflicto ejerció como jefe del estado mayor del ejército, en 1885, el año de la rebelión de Gaitán Obeso contra el gobierno de Rafael Núñez.

Entre sus obras literarias se encuentran libros como *Cuando el río suena*, *El Ladrón*, *El caballero de Raúzán* -adaptada cien años después como telenovela en Colombia-, así como diversos escritos sobre el 20 de julio de 1810, Manuel Murillo o Francisco Antonio Zea. También escribió una *Historia de la revolución de 1870*, varios volúmenes de geografía y atlas de Colombia, en tiempos del federalismo.

De sus viajes por Suramérica, y en especial por el Perú, quedan varios libros, obras históricas y relatos novelados sobre personajes del imperio inca, como *Huayna Cápac*, *Atahualpa* o *Tupac Amaru*. Escribió, además, un Bosquejo histórico de las revoluciones peruanas, un estudio sobre los Pizarro y una única obra de teatro, por la cual se le incluye en estas páginas: la tragedia *Gonzalo Pizarro*, en 1858.

* * *



GONZALO PIZARRO MATA AL MESTIZO REBELDE DON DIEGO DE ALMAGRO.
Guaman Poma, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615.

– FELIPE PÉREZ –

≈

GONZALO PIZARRO

La acción de este drama se desarrolla en el Perú, entre 1544 y 1548, algunos años después del asesinato de Francisco Pizarro -el 26 de junio de 1541-, a manos del hijo de Diego de Almagro, llamado Almagro el joven.

Francisco Pizarro, nacido en Trujillo, Extremadura, en 1471, viajó a América en 1502, con la expedición de Nicolás de Ovando, y a partir de allí hizo parte de las conquistas y fundaciones en Castilla del Oro, las tierras del Darién y Panamá. En 1524 se asoció con Diego de Almagro y el fraile Hernando de Luque, para adelantar la empresa de la conquista del Perú, llamado el Birú, imperio inca en plena expansión durante la llegada de los conquistadores al Nuevo Mundo.

En su primer viaje por el océano Pacífico, Pizarro y sus acompañantes llegaron a la isla Del Gallo, donde gran parte de los que venían en la expedición entraron en franca rebelión y se inclinaron por regresar a Panamá, temerosos frente a los peligros de un mundo desconocido. Pizarro trazó una línea en la playa, para ver quiénes estaban dispuestos a seguirlo hacia la conquista de un imperio que se anunciaba como fabuloso, y sólo trece de ellos dieron el paso. Por eso fueron llamados más tarde “los trece de la fama”, y con ellos se inició la conquista del Perú, asiento del imperio de los incas.

En 1531 llegó al Perú. Allí, dos hermanos se encontraban en plena guerra por la sucesión del inca Huayna Cápac: Atahualpa y Huáscar. Atahualpa buscó una alianza con el conquistador y lo invitó a su palacio en Cajamarca. Después de hacerle algunos regalos de vidriería, que entusiasmaban a los nativos, Pizarro arrestó a Atahualpa, acusándolo de dar muerte a su hermano Huáscar, y de rebelión contra la autoridad del rey de España. Después de un breve juicio ordenó su ejecución y así liquidó al último inca que podría haberle competido por el mando de aquel imperio, pese haberle pagado un abundante rescate en oro, plata y joyas.

Pizarro ocupó el Cuzco en 1533 y para congraciarse con la población, contrajo matrimonio católico con una princesa inca, hija de Huayna Cápac, bautizada con el nombre de Inés Huaylas. En 1535 fundó Lima, llamada la Ciudad de los Reyes, donde fijó su residencia y la sede del gobierno colonial.

La rivalidad entre Almagro y los Pizarro pronto se convirtió en una guerra civil, en esta ocasión emprendida por los propios españoles. Como socio en la empresa de la conquista, Almagro reclamaba tierras y dominios que estaban en manos de los Pizarro (pues en su viaje a Trujillo, en 1529, Pizarro había invitado a sus hermanos Juan, Hernando y Gonzalo a hacer parte de la conquista del Perú, y les había entregado algunos de sus dominios). Almagro arrestó a los hermanos de Pizarro, quienes se hallaban en el Cuzco, mientras Lima era atacada por fuerzas de un descendiente de los últimos incas. Pero los Pizarro lograron escapar, reunieron fuerzas y tras varias escaramuzas Almagro fue arrestado, condenado a muerte y ejecutado por Hernando Pizarro en la plaza mayor del Cuzco, el 8 de julio de 1538.

En venganza, el hijo de Almagro, conocido como Almagro el mozo, buscó a Francisco Pizarro en su casa en Lima y le dio muerte por medio de una estocada en el cuello, el 26 de junio de 1541. Las primeras jornadas de la conquista del Perú se habían teñido con la sangre de los españoles, quienes se mataron entre sí.

En 1539, Francisco había nombrado a Gonzalo -su hermano menor- como gobernador de Quito, y a la vez le había encomendado la misión de descubrir el legendario *País de la Canela* (terma de una reciente novela de William Ospina), así como El Dorado, del que tanto se hablaba y que había motivado a conquistadores y viajeros en una búsqueda equiparable a la del santo Grial en las leyendas medievales.

Gonzalo Pizarro partió en busca de aquellos tesoros míticos en compañía de su lugarteniente Francisco de Orellana. Al descubrir los primeros arbustos de Canela, como bien lo expone Ospina en su hermosa novela, los conquistadores sintieron una gran decepción; Gonzalo Pizarro decidió regresar a Quito, mientras Orellana proseguía su viaje por intrincadas regiones selváticas, hasta descubrir un inmenso río al que bautizó como Río Grande o de las Amazonas, por las mujeres guerreras que encontró en sus márgenes.

En Quito, Gonzalo Pizarro se enteró de la muerte de su hermano Francisco. Tras la derrota de los almagristas, Gonzalo regresó al Cuzco y allí asumió la función de encomendero, dedicándose a hacer fortuna en una gran hacienda. También se entrevistó con el gobernador Cristóbal Vaca de Castro, y le reiteró su lealtad a Carlos V.

El tema que inspiró la tragedia escrita por Felipe Pérez viene a continuación: En 1542, la corona española promulgó las llamadas Leyes Nuevas,

tras las denuncias hechas por fray Bartolomé de las Casas, sobre el mal tratamiento dado a los indios por los conquistadores y encomenderos. Esto va a generar la llamada Rebelión de los encomenderos en Perú.

En efecto, la llamada Encomienda fue una de las primeras instituciones creadas en la colonia, por medio de la cual se premiaba a los conquistadores y fundadores de pueblos poniendo un número de indios bajo su cuidado, para que trabajaran para ellos. A cambio, el encomendero se comprometía a darles una educación cristiana y un buen trato. Los primeros abusos que se señalaron en el trato a los indios obligaron a la corona a emitir nuevas disposiciones, conocidas como las Leyes de Burgos y comisionadas por el rey Fernando el Católico a un grupo de reconocidos juristas, con el objeto de proteger a los nativos del Nuevo Mundo. Sin embargo, como lo planteó el padre Las Casas ante el Consejo de Indias, los abusos continuaron, en una actitud que iba contra el decoro de los españoles y contra el humanismo planteado por los teólogos de la época. Las Casas sostenía que a los indios se les trataba como animales, sin respeto por su naturaleza humana. Años más tarde, tuvo lugar a la llamada Controversia de Valladolid, entre fray Bartolomé de las Casas, quien defendía los derechos de los indios, y Juan Ginés de Sepúlveda, quien defendía el derecho de los españoles al dominio sobre los indios, a quienes consideraba como inferiores. En esa época se menospreciaba a los nativos y se había llegado a sostener que esos salvajes no tenían alma.

En estas Nuevas Leyes, se suprimían las encomiendas y el trabajo forzado de los indios, que constituían la base primordial de la economía colonial. En realidad, era un tipo de esclavismo que intentaba ocultar ese nombre, que luego se aplicó -con pretensiones de derecho- a los negros traídos del África al Nuevo Mundo.

Los encomenderos se rebelaron justo cuando fue nombrado como Virrey del Perú Blasco Núñez Vela, uno de los personajes protagónicos de la obra de Felipe Pérez. También fueron nombrados cuatro miembros de la Real Audiencia, el primero de los cuales era el oidor Diego Vásquez de Cepeda, que en el drama ejerce un siniestro papel como antagonista. El virrey llegó a Lima y de inmediato divulgó las Nuevas Leyes, con la orden de su inmediato cumplimiento. Los encomenderos se rebelaron contra las medidas impuestas por el virrey y nombraron como jefe a Gonzalo Pizarro, quien dejó su hacienda y marchó al Cuzco, donde fue nombrado por aclamación popular (en particular por los encomenderos) como procurador general.

Entre tanto, los oidores de Lima pusieron preso al virrey, cuya estrategia dolosa Felipe Pérez pone en manos del oidor Cepeda, dibujado como un maquinador inescrupuloso, semejante al Yago de Shakespeare. Tras deponer al virrey lo embarcaron rumbo a España, pero el mandatario logró desem-

barcar en Tumbes, donde comenzó a organizar una fuerza a nombre del Rey, en contra de la rebelión. En este punto Felipe Pérez varía un tanto los hechos, para subrayar la intriga de Cepeda, quien asesina a un español respetuoso del monarca para culpar a Blasco Núñez, con la esperanza de quedarse con el poder como presidente de la Real Audiencia.

Gonzalo Pizarro entró triunfante a Lima, al frente de un ejército de mil doscientos hombres, el 28 de octubre de 1544. La rebelión contra la corona ya era un hecho y no faltó quien aconsejara a Pizarro independizarse y declararse rey del Perú. En la obra teatral Pérez, esta misión la encarna el personaje de Carvajal, lugarteniente de Pizarro.

Por ser hermano de Francisco, gestor de la conquista de Perú, Gonzalo Pizarro esperaba el reconocimiento de parte del rey. Pero tal gracia no le llegó en ningún momento y Pizarro decidió mantener su poder a toda costa. Se produjo entonces una batalla campal entre las fuerzas de Pizarro y el ejército formado por el virrey Blasco Núñez, en el sitio de Iñaquito, donde el virrey fue derrotado y ejecutado en el campo de batalla, en un nuevo acto de violencia y sangre de españoles contra españoles.

El rey nombró entonces al sacerdote Pedro de la Gasca como presidente de la Audiencia de Lima, con el título de Pacificador, el mismo que recibiría Pablo Morillo en tiempos de la Independencia.

Al llegar a Panamá, La Gasca ofreció el perdón a los sublevados y derogó las Nuevas Leyes. En su obra, Felipe Pérez muestra cómo Gonzalo Pizarro rechaza esta oferta de paz y mantiene en alto sus banderas rebeldes. Temerosas de un castigo del monarca, las fuerzas de Pizarro comienzan entonces a desertar y a unirse al ejército legitimista y leal al emperador, que representaba La Gasca.

Las tropas antagónicas se enfrentaron en la llamada batalla de Jaquijahuana, el 9 de abril de 1548 (fecha de la muerte de otro caudillo, por las mismas calendas, cuatro siglos más tarde). En realidad, no alcanzó a darse una batalla pues el ejército de Pizarro se desbarató en una desbandada iniciada por el oidor Cepeda (como se ve en la pieza teatral) y por el capitán Garcilaso de la Vega. Gonzalo Pizarro y Francisco Carvajal fueron arrestados y ejecutados. Las cabezas de ambos rebeldes fueron cortadas y expuestas en unas jaulas de hierro en la plaza principal de Lima, como una advertencia a eventuales rebeldes en el futuro.

En la primera escena de la obra de Felipe Pérez, dos gentilhombres españoles, Puelles y Díaz, quienes más tarde van a ser asesinados, protestan contra las Nuevas Leyes, pues no pueden aceptar que los indios sean tratados como españoles. Este diálogo señala el tema del conflicto que desencadenará la revuelta de Gonzalo Pizarro, aunque en la obra no se menciona que éste re-

presente la lucha de los encomenderos, quizá como un silencio del autor para no oscurecer la gloria de su personaje. Para Felipe Pérez, Gonzalo Pizarro es un rebelde contra el rey, como lo fueron Lope de Aguirre, Gonzalo de Oyón y tantos otros que quisieron desligarse del dominio de la corona -remotos antecedentes de la independencia desde los tiempos de la conquista-. Estos silencios o ausencias significantes aparecen como un recurso de los narradores o dramaturgos para ocultar o enrarecer hechos, dejarlos quizá como un contenido latente, que aparece entre líneas para ser descubierto por el público o entrevisto en medio de las sombras de la trama por el director teatral.

Pronto en la obra se descubrirán las arteras maniobras del oidor Cepeda, quien aparece como un poder en la sombra, un personaje ambicioso e inescrupuloso. Desde el punto de vista de la construcción dramática es el personaje más elaborado y tal vez odiado de la pieza.

Felipe Pérez no oculta sus simpatías por el personaje del virrey Blasco Núñez. Éste se presenta como el protector de una princesa india llamada Jilma, hija del inca Manco Cápac, quien más tarde será la prometida de Pizarro. Ellos dos, casi incurren en un trágico incesto, antes de que Zuma, la anciana indígena que crió a la princesa desde la muerte de su madre, revela que en realidad la muchacha es la hija de Gonzalo Pizarro y no puede convertirse en su esposa.

Estos elementos sirven de complemento al tejido de la trama, pues también el oidor Diego Cepeda está enamorado de la princesa inca y busca hacerla suya por todos los medios, aun utilizando el rapto, para el cual contrata a un mercenario que, como sucede con los primeros personajes que aparecen en la obra, siempre está dispuesto a colaborar con el mejor postor.

El virrey está consciente de las intrigas que se tejen a su alrededor y no ignora que su principal promotor es el oidor Cepeda. Sin embargo, éste tiene una mayor capacidad de intriga -y ningún escrúpulo- para satisfacer sus ambiciones. Son varios los que han pedido al virrey que se olvide de esas Nuevas leyes, a las que califican como un código horroroso, para poder contener la rebelión que viene en camino, pues ya Gonzalo Pizarro se encuentra a las puertas de Lima.

Blasco Núñez se sostiene en su posición de respetar las leyes enviadas por la corona y el oidor Cepeda lo envuelve en una trampa terrible: ordena el asesinato de un venerable gentilhombre y luego acusa a Blasco Núñez de haber ordenado tal crimen. Así, convence a los miembros de la audiencia y al pueblo de Lima, en especial a los descontentos, con la imposición de las Nuevas Leyes que iban en contra de sus intereses. De ahí surgió un dicho que luego fue aplicado en relación con distintas medidas y ordenanzas de la vida colonial: “se obedece pero no se cumple”, una paradoja que linda con el absurdo.

Tanto en la obra como en la realidad histórica, el virrey Blasco Núñez muere en batalla, y al final tanto Pizarro como Carvajal son arrestados y condenados a muerte por la nueva autoridad, el fraile La Gasca. En la obra se da una significativa variación: la hija de Pizarro se clava un cuchillo, pensando que su padre ha muerto; cuando éste aparece, ella le cuenta el intento criminal del oidor Cepeda de raptarla y hacerla suya por la fuerza. La princesa muere y Gonzalo Pizarro ya no puede vengarse, pues ha sido hecho prisionero y condenado a muerte por La Gasca, por rebelarse contra el rey. Al lado del Pacificador viene el oidor Cepeda, quien representa el triunfo del mal en la culminación de la tragedia.

Gonzalo Pizarro es una tragedia en cinco actos y en verso, escrita en un estilo retórico muy de la época, con varios monólogos excesivos que detienen el desarrollo de la acción en momentos de intenso conflicto dramático. Quizá las escenas más logradas de la tragedia sean las primeras, en las que se desarrolla la conjura del oidor Cepeda contra el virrey Blasco Núñez Vela. Otra escena de intensa fuerza dramática es la que se desarrolla entre Gonzalo Pizarro y el Virrey Núñez Vela, cuando éste logra salir de la prisión con la ayuda de la princesa inca, como agradecimiento a la protección que éste le había prestado. En esta escena los antagonistas se muestran como dignos caballeros castellanos, en un gesto romántico. Pelearán de muerte y en forma leal y el vencedor quedará con la espada de Francisco Pizarro, que ahora se halla en manos de Núñez Vela. Cuando en las escenas finales Gonzalo recibe la espada que fue de su hermano, sabe que le espera un destino fatal, ya que la sombra de la muerte se ha cernido sobre todos los miembros de esa desgraciada familia.

En su prólogo a la edición del *Gonzalo Pizarro*, Manuel Ancízar anota:

Desde el momento en que el poeta elige un suceso histórico, ya no es ni debe ser libre en el desempeño, pues tiene que consultar y seguir el espíritu de la época, la realidad de los hechos que quiere traer a escena, el carácter de los personajes actores y las circunstancias en que se encontraron. Nada de esto ha olvidado el sr. Pérez en su drama: en realidad no ha hecho más que poner en verso y agrupar en cuadros animados lo que sobre el más interesante período de las guerras civiles del antiguo Perú nos refieren las bien nutridas páginas de Garcilaso y de Prescott: es la historia en acción, enseñando y deleitando al mismo tiempo.¹

1. Manuel Ancízar: *Prólogo al drama Gonzalo Pizarro*, de Felipe Pérez, pág. VIII. Imprenta Echavarría Hermanos, Bogotá, 1857.

Las palabras de Ancízar corresponden a una visión decimonónica de la historia, cuyos hechos se tomaban en un sentido literal, como un relato verdadero, sin efectuar una crítica de las fuentes ni ver la relatividad y diversidad de miradas que pueden derivarse de los mismos hechos. Por otro lado, vale la pena reiterar las variaciones en las relaciones sincrónicas y diacrónicas del relato de los sucesos históricos que se produce en cada tiempo. Sin duda, en cada momento existe un reflejo de la ideología de la época, que da al uso de las palabras y a la interpretación de los hechos, valores distintos.

Una cosa significaba una rebelión contra el rey a mediados del siglo XVI y otra muy diferente la que podía hacerse a mediados del siglo XIX, tras consolidarse la independencia y no tener que prestar fidelidad a ningún monarca.

El mismo Manuel Ancízar nos da una visión marcada por la ideología de la época, al referirse a la rebelión de Pizarro:

*Tan arrojado como su hermano Francisco, pero más joven que él y más impetuoso, ardiendo en ira más bien que escarmentado por la desastrada muerte de aquel que había regalado al rey de España un opulento imperio, tremoló el estandarte de la independencia en lo alto del Cuzco, y desde allí bajó como un torrente a las llanuras de Lima, avasallándolo todo y proclamándose señor de la tierra sin curarse de Carlos V ni de sus virreyes. ¿Qué mejor protagonista de un drama, ni qué suceso más dramático que esa rebelión soberbia, audaz, cual la índole de su altivo jefe?*²

Ancízar tampoco menciona el motivo del levantamiento de Gonzalo Pizarro, quien no tuvo la intención de buscar la independencia de la corona española, sino de apoyar a los encomenderos en contra de las Nuevas Leyes que protegían a los indígenas y que hoy podemos ver como una reforma justa y progresista del Rey y sus ministros. La interpretación de los hechos de los hombres, tanto en la historia como en la literatura y en el drama teatral, suele llevar el signo de una época y la mirada de un autor, que tiene su propia visión personal de aquellos hechos y personajes.

* * *

2. *Ibíd.* pág. IX.

– MANUEL CASTELL –

≈

LA FUNDACIÓN DE BOGOTÁ

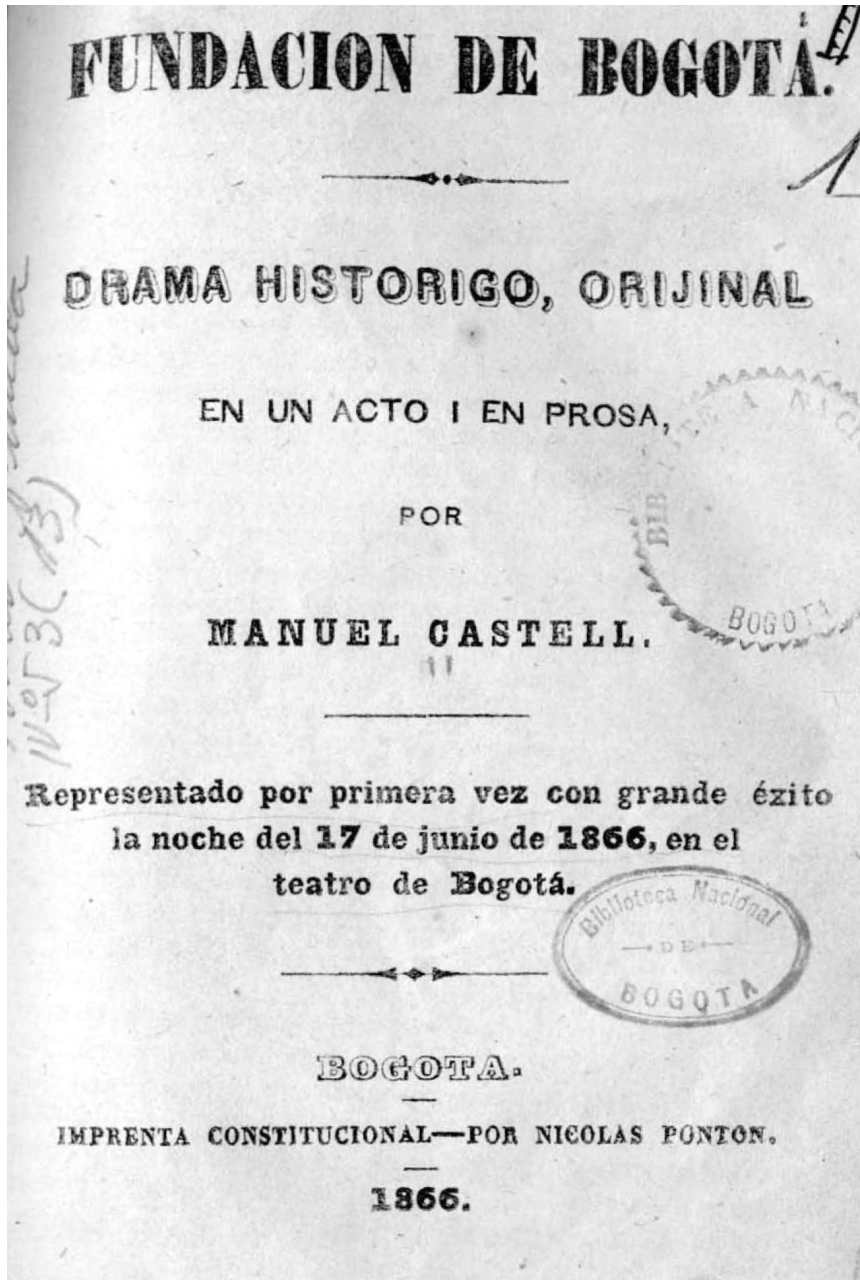
El drama histórico en un acto y en prosa, original de Manuel Castell, fue estrenado en el Coliseo de Bogotá la noche del 17 de junio de 1866. Ese mismo año la obra fue publicada por la Imprenta Constitucional de Nicolás Pontón, uno de los editores más activos de la segunda mitad del siglo XIX en la capital.

Sobre el autor se tienen pocos datos. Es probable que se tratara de un español radicado entre nosotros, pues el apellido Castell tiene un origen catalán y familias de descendientes catalanes, valencianos o de las islas Baleares. Hasta el momento no se conocen otras obras suyas, aunque el editor y prologuista de la pieza, el señor Pontón, afirma que: “nos consta que tiene un lujoso repertorio en donde se encuentran piezas de primera clase, cuya representación le sería de más provecho”. Desde luego, es una lástima que ni el autor ni el impresor hayan intentado representar o editar algunas de aquellas obras, que nos hubieran permitido hacernos una idea más completa de las capacidades dramáticas del señor Castell. Sobre la representación tenemos unas líneas escritas por Nicolás Pontón al final de su prólogo:

La poca concurrencia que hubo en el teatro la noche de su representación, aplaudió entusiasmada; y tenemos convicción de que nuestros paisanos no llevarán a mal que lo hayamos publicado.¹

La pieza está dedicada a un actor reconocido, Honorato Barriga, a quien el público había aplaudido en la representación de personajes protagónicos en muchas de las obras de la época. El propio Castell participaba en

1. Manuel Castell: *Fundación de Bogotá*. Prólogo de Nicolás Pontón, pág. 5. Imprenta de Nicolás Pontón, Bogotá, 1866.



Fundación de Bogotá. Drama histórico, orijinal [sic] en un acto i en prosa, por Manuel Castell. Imprenta Constitucional, por Nicolás Pontón, Bogotá, 1866. Biblioteca Nacional de Colombia [recurso electrónico].

la obra como actor, representando el papel del cacique de Bogotá, mientras Honorato Barriga encarnaba a Federman. Como dato curioso, el papel de Gonzalo Jiménez de Quesada corría a cargo de un actor llamado Francisco de Paula Santander.

La pieza comienza con un grupo de soldados de Jiménez de Quesada que conversan sobre dos tipos de conflictos que se están dando en aquella sabana, justo cuando se produce la fundación de una ciudad en mitad de los dominios de los chibchas: las divergencias entre el cacique de Bogotá con el de Guatavita, tal como lo relata Juan Rodríguez Freyle en el tercer capítulo de *El Carnero*, donde habla de la rebelión en contra del cacique de Guatavita, por parte de los pueblos de indios que se levantaban en la sabana y su alrededores. El Guatavita ordenó al Bogotá contener a los rebeldes, éste lo hizo y luego se rebeló contra su señor, mientras Jiménez de Quesada y sus hombres entraban a la sabana y fundaban Santa Fe. El noble Guatavita se acercó a los españoles en actitud pacífica y justo al comienzo de la obra estaba recibiendo el bautismo cristiano. Los personajes hablan de la forma como se ha comenzado a repartir, entre los españoles, la tierra que pertenecía a los indios.

El segundo conflicto era el que se presentaba entre los tres conquistadores que habían llegado a la sabana de Bogotá desde distintas direcciones, por el dominio de aquellas tierras: Jiménez de Quesada, desde Santa Marta; Nicolás de Federmán, desde Venezuela; y Sebastián de Belalcázar, desde el sur, como adelantado de las fuerzas que vencieron al imperio inca en el Perú. Se cuenta que este capitán, discípulo de Francisco Pizarro, había llegado a la sabana en busca del indio dorado, un mito que sin duda se refería a la costumbre de cubrir a un indígena con polvo de oro en una ceremonia celebrada en la laguna de Guatavita.

Sobre la entrada de los conquistadores, aparte de Jiménez de Quesada, anota Rodríguez Freyle:

Por la parte de Fusagasugá entró el adelantado don Sebastián de Belalcázar, que bajaba del Perú con la codicia de hallar al indio durado, atrás dicho, causador de aquel nombre tan campanudo de El Dorado, que tantas vidas y haciendas ha costado. Este general traía ciento y sesenta hombres, y Federman traía sólo ciento, por haber perdido y muerto los demás en los llanos.²

Después de dar una amplia información histórica sobre los conquistadores recién llegados, comienza la acción propiamente dicha: el Guatavita

2. Juan Rodríguez Freyle: *El Carnero*, capítulo VI, pág. 62. Impreso en Bogotá bajo la dirección de la revista "Bolívar", 1° de marzo de 1955.

se dirige a la iglesia o primera capilla recién levantada en la ciudad, vestido con ropas españolas, mientras el Bogotá se arrodilla frente a él, y el capitán Vanegas le arroja una moneda, creyendo que pide limosna, gesto que el Bogotá recibe como una nueva humillación. Entretanto, Federmán y Belalcázar hablan de una alianza entre ellos, lo que pone en guardia a las fuerzas de Jiménez de Quesada. En ese momento aparece allí una mujer española llamada Catalina, conocida como la Quintanilla, enamorada de Jiménez de Quesada, a quien ha seguido a lo largo de su viaje intentando conquistarlo. Estos, más que hechos históricos, son en el meollo de la trama. En *El Carnero*, Rodríguez Freyle menciona cómo el soldado Francisco Gómez de la Cruz estuvo casado con la Quintanilla, y que a su muerte, ella se casó con Andrés Vásquez de Molina, ambos personajes de la obra teatral. En efecto, cuando ella aparece frente a ellos en la escena IV, ambos parecen ser enamorados suyos, aunque ella espera que Jiménez de Quesada cumpla sus promesas.

Por medio de este personaje femenino, Manuel Castell ha buscado construir el drama de una pasión amorosa, que por tradición hace parte de los conflictos escénicos, aunque en muchas de las obras de esta temática sus autores han colocado a princesas indígenas como protagonistas de un amor fatal.

Entre tanto, el Bogotá intenta reconciliarse con el Guatavita, pero éste no puede perdonarle su última traición. El Bogotá hace largos recuentos de sus acciones a favor del Guatavita y además afirma que conoce dónde están sus tesoros, que es lo que los españoles buscan afanosamente. El Bogotá está dispuesto a defender la religión de sus padres y la cultura de su pueblo, de origen inca, según relata, e invita al Guatavita a unirse a sus gentes y no a los blancos, que sólo quieren sus tierras y tesoros. El Guatavita responde que ha dado su palabra de hacerse cristiano y reconocerse vasallo de Carlos V y ya no puede retroceder. El Bogotá no acepta sus razones, defiende su tradición y afirma que quiere ser vencido pero nunca humillado.

En este punto se encuentra el meollo del conflicto de los indígenas y sus profundas diferencias, aunque las discuten en forma digna y pacífica, en su despedida del Bogotá no puede ocultar sus reproches.

Cuando van a entrar a la iglesia para el bautizo del Guatavita con el nombre de Fernando, Catalina detiene a Jiménez de Quesada para pedirle que cumpla sus promesas de matrimonio, que le ha hecho desde que salieron de Sevilla. Éste le ratifica su amor, pero le dice que aún no está seguro de lo que ha conquistado, pues no ha recibido una confirmación de parte del rey, y además, en la situación presente se muestra desconfiado ante la llegada de Federmán y Belalcázar, quienes pueden ganarle la partida y así, él quedarse sin nada. Aún hay que esperar a que esas situaciones se resuelvan.

Terminado el planteamiento inicial, todas las cartas de la obra están puestas sobre la mesa: la actitud a favor y en contra de Jiménez de Quesada por el lado de los indígenas, su pasión amorosa, sus dudas. Le promete a Catalina darle su mano cuando logre, sin trabas, ser el dueño del país que ha conquistado.

El drama personal se intensifica, cuando ella le dice que después de todo lo que ha pasado, no puede esperar más. Prefiere hacer un gran esfuerzo para sacar esa pasión de su corazón. En realidad, la situación de la mujer en la época de la conquista era especialmente dramática, por cuanto en la búsqueda de nuevas tierras, del azaroso Dorado y demás atractivos que ofrecían las tierras recién descubiertas por los europeos, la mujer no tenía cabida, a menos que el marido o compañero resolviera asentar sus reales en un sitio y convertirse en un hidalgo de solar conocido, es decir, con casa propia, familia, bienes y una encomienda o mayorazgo para disponer de sirvientes aún sin cumplir los requisitos que en relación con los indios exigían las leyes reales.

Es de observar, además, que en las distintas crónicas, relaciones y documentos de la época, sobre la fundación de Santa Fe de Bogotá y el dominio de las regiones aledañas, no se nombra ninguna mujer, india o española, aparte de escuetas menciones, como las que hace Rodríguez Freyle de los matrimonios de Catalina, la Quintanilla, primero con Francisco Gómez de la Cruz y luego con Andrés Vásquez de Molina, a la muerte de su primer marido. Ninguna nota, en cambio, sobre algún romance con española o india del licenciado Jiménez de Quesada.

La escena de la despedida de Catalina de Jiménez de Quesada es una de las más logradas de esta pieza, por cuanto no se trata de un diálogo que transmita datos e información histórica como otros de esta misma pieza, sino un momento de álgida emoción dramática que describe la pasión de la mujer y la inflexible dureza del conquistador dispuesto a satisfacer su ambición y lograr el reconocimiento oficial, antes de dejarse arrastrar por sus sentimientos.

Mientras los españoles entran a la iglesia donde tendrá lugar la ceremonia del bautizo del Guatavita, el Bogotá da instrucciones a algunos indios para prenderle fuego al templo cuando hayan salido los indios que entraron para hacerles creer que estaban dispuestos a hacerse cristianos. El cacique ha planteado toda una estrategia de lucha para vencer a los invasores.

Sin embargo, las gentes comienzan a salir del templo sin que se produzca el incendio planeado. Al salir de la iglesia, Jiménez de Quesada enfrenta a Federmán y a Belalcázar, quienes le preguntan qué va a pasar con ellos en la repartición de tierras, oro y tesoros tomados a los indios, el nombramiento de encomenderos y demás atributos a que tienen derecho como compañeros de conquista. Quesada defiende el hecho de haber llegado primero y haber

colocado sus banderas como descubridor del llamado Valle de los Alcázares y fundador de la ciudad de Santa Fe. Belalcázar también argumenta haber enfrentado toda clase de peligros y sufrimientos antes de llegar a aquellas tierras. Le pide que hablen como militares y que no use las artimañas del abogado.

Jiménez de Quesada responde que no cederá un palmo de terreno de sus descubrimientos, y que si quieren oro, fijen una cantidad a cambio de su retirada. Federmán, formado en las empresas de los banqueros alemanes, acepta cincuenta mil ducados que le ofrece el licenciado, pero Belalcázar insiste en su pretensión de quedar con una parte de la tierra. El asunto se complica y el propio Quesada comprende que la diferencia tiene que resolverse por las armas, enfrentándose en batalla. Como buen negociante, Federmán no quiere perder los ducados ofrecidos y por eso afirma que pondrá sus hombres a disposición de Jiménez de Quesada, lo que inclina la balanza a su favor.

En un arranque desesperado producto de su personalidad pendenciera, Belalcázar dice que entrará en combate contra ambos, si es necesario, para quedarse con las tierras del Guatavita. En ese momento aparece el cacique, recién bautizado, y pregunta cómo puede ser suya la tierra, si a él se la dejaron sus padres al morir. Belalcázar y Quesada se inclinan, humillados, con lo cual el autor enaltece al cacique indígena, que en la realidad histórica se mantuvo en pie de lucha contra los conquistadores, y por otra parte, estos no se sometieron en ningún caso a la voluntad y derechos de los indígenas, que nunca respetaron.

El Guatavita se expresa en unos términos que corresponden más a la época del autor que al siglo de las duras jornadas de la conquista:

Todo lo he escuchado... No me arrepiento de haber recibido el bautismo, pero sí me aflige que los que hoy son mis hermanos hasta por la religión, traten de derramar la sangre de tantos infelices por una loca vanidad de mando. Qué diré yo entonces, que de todo lo que heredé de mis mayores me veo despojado, y sólo me queda una sombra de señorío... que si la queréis, tampoco la necesito. ¿Os llamáis señores de la tierra y vais a pelear por ella? ¿Entonces no respetáis a ese gran Carlos bajo cuya bandera habéis llegado aquí, y a quien tanto ensalzáis? ¡Miseria humana!³

El cacique les propone entonces lo que se hizo en la realidad: que regresaran a España y le plantearan al rey sus pretensiones, para que fuera él quien dirimiera el conflicto. El ganador de la jornada fue el representante de los banqueros alemanes: de la discusión, fue el único que quedó con algo cierto en sus manos, los cincuenta mil ducados.

3. *La Fundación de Bogotá*. Escena XV, pág. 42. Ed. De Nicolás Pontón, Bogotá, 1866.

Al final, también Catalina resuelve su situación: se casa en la iglesia con Ignacio Gómez de la Cruz, por cuanto la situación de Jiménez de Quesada queda en la incertidumbre. Este matrimonio también existió en la realidad histórica, lo que muestra el cuidado del autor en el manejo de los datos, y a la vez en el propósito de cerrar los hilos de la trama, para que ninguno quede suelto.

Las palabras y la actitud del Guatavita son una lección de cultura y civilización para los españoles que se estaban portando como bárbaros. Se han invertido los papeles, en un siglo de independencia antecedido por otro siglo de ilustración. Lo que resulta aún más significativo es que el autor sea un español y no un criollo americano, quizá como un romántico acto de justicia frente a los indios sojuzgados.

Al final, sin embargo, se produce el incendio de la iglesia, cuando todos han salido, y mientras el Bogotá contempla la forma como la iglesia es consumida por las llamas, uno de los soldados de Quesada lo golpea con un mosquete y lo deja herido de muerte.

* * *

CARLOS ARTURO TORRES



Carlos Arturo Torres nació en Santa Rosa de Viterbo, en Boyacá, el 18 de abril de 1867 y falleció en Caracas, Venezuela, el 11 de junio de 1911. Fue un intelectual polifacético, abogado de la universidad Externado de Colombia, periodista, político, diplomático, filósofo, ensayista, poeta y dramaturgo. Alternó la actividad docente con el periodismo, campo en el cual fundó varias publicaciones periódicas, como *La Crónica* (1898-1899). En plena Guerra de los mil días fundó en compañía de José Camacho Carrizosa *El Nuevo Tiempo*, en 1901 y *La Civilización*, en 1910.

– CARLOS ARTURO TORRES –
Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

En 1909 publicó sus poesías y un libro de ensayos titulado *Idola Fori* (Los ídolos del foro), una de sus obras más destacadas. En ella plantea densas reflexiones sobre la verdad, las convicciones, la tolerancia o el fanatismo. En sus primeras páginas plantea ideas que esbozan la esencia de su pensamiento:

Ciertamente no se puede pedir a la historia que forme juicios definitivos, pero el mismo conflicto entre los puntos de vista es en sí mismo una alta enseñanza de tolerancia; al ver la dificultad que se tiene para juzgar con exactitud, no solamente un acontecimiento, sino un hombre, se impone la indulgencia para las divergencias de opinión y se llega a no comprender el odio o el desprecio que las diferencias en política o en religión suscitan.¹

En 1898, Carlos Arturo Torres fue enviado especial a Francia, en una misión diplomática y cultural. Además, fue miembro de la Academia Colombiana de la Lengua y en la primera década del siglo XX ocupó importantes cargos públicos y diplomáticos, como ministro del Tesoro, en 1903, Ministro de Hacienda, en 1904, cónsul en Liverpool, entre 1905 y 1909, y en Madrid, también en 1909. A su regreso a Colombia, fue enviado como ministro plenipotenciario a Venezuela, donde falleció a mediados de 1911. Su producción teatral consta de una sola obra: *Lope de Aguirre*, publicada en 1891.

* * *

1. Carlos Arturo Torres: *Idola Fori*. Capítulo IV, pág. 67. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Editorial Kelly, Bogotá, 1944.

CARLOS ARTURO TORRES

LOPE DE AGUIRRE

POEMA DRAMÁTICO EN TRES ACTOS

Estrenado en el Teatro de Bogotá, en la noche del 19 de Abril de 1891



BOGOTÁ

Imprenta de Echeverría Hermanos
1891

LOPE DE AGUIRRE: POEMA DRAMÁTICO EN TRES ACTOS / CARLOS ARTURO TORRES.

Imprenta Echeverría, Bogotá, 1891.

Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

– CARLOS ARTURO TORRES –

≈

LOPE DE AGUIRRE

Se trata de un poema dramático en tres actos, publicado por la imprenta de Echavarría Hermanos. Esta obra fue presentada en la temporada del Teatro Libre de Chapinero, en versión de Jorge Plata y con la dirección de Germán Moure, bajo el título de *Lope de Aguirre, traidor*.

Entre los personajes de la conquista de América del Sur se encuentra el aguerrido vasco Lope de Aguirre, uno de los más afebrados en la búsqueda del mítico Dorado. Lope de Aguirre nació en el señorío de Oñate, que en la época pertenecía a Castilla y hoy es una villa del país vasco, entre los años de 1511 y 1516.

Cuando tenía 16 años, el joven Lope se enteró de los hallazgos del extremeño Francisco Pizarro, que había regresado a España tras conquistar el imperio de los incas, en el Perú. Se decía que poseía incontables riquezas y fértiles tierras de todos los climas, así que de inmediato, Aguirre se alistó en la expedición más próxima hacia las Indias Occidentales, la de Rodrigo Burán, que llevaba un contingente de 250 hombres. Llegó al Perú entre 1536 o 37, en el momento de las pugnas entre los Pizarro y los Almagro. Desde sus primeros pasos, Aguirre buscó colocarse en una posición ventajosa; se enroló en las fuerzas de Vaca de Castro, con las cuales participó en varias contiendas, y que lo fueron curtiendo para las duras tareas que vendrían más tarde.

En 1544, tras la muerte de Francisco Pizarro en manos del hijo de Almagro, se puso de parte del recién nombrado virrey Blasco Núñez Vela, quien había llegado con la misión de imponer las Nuevas Leyes que ordenaban acabar con las encomiendas y proteger a los indígenas. Tras el arresto del virrey, por medio de una intriga planeada por los oidores de la Real Audiencia, Aguirre hizo parte de un complot para liberarlo, por lo cual, él y los demás soldados leales a Núñez Vela tuvieron que enfrentarse a las fuerzas rebeldes de Gonzalo Pizarro, que se habían levantado en contra de la abolición de las encomiendas.

Tras la muerte del virrey en el campo de batalla, Aguirre huyó con algunos soldados hacia Nicaragua, de donde regresó en 1551, dirigiéndose hacia Potosí, que entonces pertenecía al Perú. Allí, el juez Francisco de Esquivel lo condenó a una pena de azotes por maltrato a los indios, y tras ser liberado, buscó al juez para vengarse. Éste se escondió y luego huyó de Potosí, pero Aguirre -implacable en sus rencores-, lo persiguió a lo largo de tres años, hasta encontrarlo en Quito en 1554, donde lo asesinó. Por esto fue condenado a muerte, pero logró evadirse dirigiéndose a Lima. Allí formó un grupo, compuesto por un buen número de mercenarios, con el fin de emprender la búsqueda de El Dorado. En un primer paso, estos se pusieron bajo las órdenes del capitán Pedro de Ursúa, vasco y de recia personalidad, como Aguirre. Ursúa acababa de llegar del Nuevo Reino de Granada, donde había fundado algunas poblaciones.

El grupo partió entonces por su cuenta y riesgo, hacia las zonas selváticas situadas en las estribaciones de la cordillera de los Andes. Remontaron el río Marañón, uno de los afluentes del río Amazonas en la vertiente del Atlántico, y por esto adoptaron el nombre de marañones. Durante la marcha, Aguirre asesinó a 25 de sus acompañantes, comenzando por Pedro de Ursúa. En ese viaje tan azaroso por tierras desconocidas, también llevaba consigo a su amante, Inés de Atienza, y a su hija Elvira, una hermosa mestiza que apenas bordeaba los años de la adolescencia y quien tendría un fin trágico en aquella odisea sangrienta.

En 1561, al frente de 156 capitanes, Ursúa inició una rebelión en contra del rey, aún más tajante y radical que la emprendida algunos años antes por Gonzalo Pizarro. En plena campaña libertadora, en la segunda década del siglo XIX, Simón Bolívar escribió que la rebelión de Lope de Aguirre había sido la primera declaración de independencia de una región de la América del Sur. Sin embargo, justo es decir que la crueldad y los crímenes atroces de Aguirre lo asemejan más que a un libertador, a ciertos personajes de Shakespeare, como Macbeth o Ricardo III, dispuestos a eliminar a cuantos puedan significar un obstáculo frente a sus ambiciones de poder.

En la isla Margarita, frente a las costas de Venezuela, en 1561 mató a más de 50 pobladores. El comandante patriota venezolano Juan Bautista Arismendi repitió esta acción en los días de la independencia, luego del paso de Pablo Morillo, quien había llegado a Suramérica en una misión pacificadora tras la derrota de los franceses y la posterior recuperación de la corona española por parte de Fernando VII. Este acto de Arismendi significó un violento cambio de actitud de Morillo, quien en adelante decidió fusilar a los comprometidos en actos de rebelión, sobre todo en el Nuevo Reino de Granada.

Los actos sanguinarios de Aguirre crearon un poderoso movimiento en su contra, que resultaron en la deserción de muchos de sus marañones. Al llegar a Barquisimeto, Aguirre firmó una nueva carta al rey, planteándole su ruptura y desobediencia, que tanto para Bolívar como para muchos escritores latinoamericanos, constituye una declaración de independencia. Así resume su pensamiento en las líneas finales en la carta dirigida al rey Felipe II, en 1561:

En fe de cristiano te juro, rey y señor, que si no pones remedio a las maldades de esta tierra, que te ha de venir el azote del cielo, y esto dígo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no esperamos ni queremos mercedes en Córdoba y Valladolid ni en toda España, que es tu patrimonio, duélete, señor, de alimentar a los pobres cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira, rey y señor, que hay de Dios para todos, igual justicia y premio, paraíso e infierno. (...)

Nos de Dios gracia que podamos alcanzar por nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos han negado lo que de derecho se nos debía. (...)

Hijo de fieles vasallos tuyos en la tierra vascongada, yo, rebelde hasta la muerte por tu ingratitud,

Lope de Aguirre, el Peregrino.¹

Cuando Aguirre se sintió rodeado en Barquisimeto por fuerzas leales al rey Felipe II, según plantea Otero Silva en su novela, intentó pedirle a uno de sus antiguos subalternos, Pedrarias de Alместo, que protegiera a su hija Elvira:

Porque era vuesa merced la única persona en el mundo capaz de librar a mi niña Elvira de ser violada y ultrajada por mis enemigos después que salgan vencedores.²

Con ello quería expresar el temor de que la joven fuera presa de la venganza de sus enemigos y prefirió darle muerte antes de que se convirtiera en objeto de irrespetos y violaciones por parte de la soldadesca, tema que por otra parte conocía de sobra. De este modo culminó su epopeya de rebelión y

1. Fragmentos de la carta que Lope de Aguirre escribió al rey Felipe II, en el verano de 1561, desde la Isla Margarita, citada en versión íntegra por Miguel Otero Silva: *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, págs. 304-306. Seix Barral, Biblioteca Breve, quinta edición, 1989, Barcelona, España.

2. Miguel Otero Silva. Op. Cit. pág. 333.

de sangre, pues al poco tiempo, y como una ironía del destino, fue uno de sus marañones quien logró darle muerte. Tras ser descuartizado, como un castigo ejemplar, sus restos se enviaron a varias poblaciones de Venezuela, donde fueron devorados por los perros, a comienzos de 1562.

Esta historia de rebelión y búsqueda de la libertad en medio de un baño de sangre fue recogida desde la misma época de los hechos, en un grupo de documentos dentro de los que se incluyen los testimonios de Francisco Vásquez, Pedrarias de Alместo y el propio Lope de Aguirre en relación con la expedición de los marañones (1559-1561), agrupados bajo el título: *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*.

El tema volvió a cobrar una inusitada celebridad tres siglos más tarde, tras consolidarse la independencia de los distintos pueblos de América Latina en el siglo XIX, y a lo largo del siglo XX. En forma de novelas, relatos, estudios históricos, obras de teatro, películas, poemas y hasta historietas cómicas, en una profusión que da cuenta del poderoso impacto que causó la historia de ese rebelde vasco, como una muestra del punto al que puede llegar la violencia en medio de las confrontaciones humanas, aunque aparezca como símbolo de libertad e independencia.

Entre las novelas podemos mencionar: *Los Maraños*, de Ciro Bayo (1913); *El camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri, de (1947); *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de Ramón J. Sender (1968); *Daimón*, de Abel Posse (1978); *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, de Miguel Otero Silva (1979) y *Adiós a las Amazonas*, de Ángela Reyes (2004). En cine es ya una obra clásica la película del alemán Werner Herzog *Aguirre o la ira de Dios*, interpretada por Klaus Kinski, realizada en 1972, o la película de Carlos Saura *El Dorado*, con Omero Antonutti en el papel de Aguirre, realizada en 1988.

En teatro abundan las tragedias y poemas dramáticos escritos desde el siglo XIX, tanto en España como en diversos países de América del sur, incluyendo Colombia. Entre estas, podemos citar varios títulos: *El tirano Aguirre*, del venezolano Adolfo Briceño Picón, escrita con los criterios románticos de la época (1872); *El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado*, de Luis Britto García (1974); *Crónica de blasfemos*, de Félix Álvarez Sáenz (1986); *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy (1986); *Lope de Aguirre, traidor*, de José Sánchez Sinisterra (1992); *La cabeza de Lope de Aguirre*, de César Vega Herrera (2000); o *Lope de Aguirre que estás en los infiernos*, de Alfonso Sastre (2010) entre muchas obras escritas en España y América del Sur.

Entre ellas se encuentra el poema dramático del colombiano Carlos Arturo Torres, escrito a la edad de 24 años, en 1891 y dedicado al general Porfirio Díaz, dictador mexicano, que como aclara el filósofo Rubén Sierra Mejía en la última edición de esta obra:

La dedicatoria al general Porfirio Díaz debemos interpretarla como expresión del espíritu positivista que siempre acompañó a Torres. Un espíritu que ponía el acento en el progreso material de los pueblos, y que penetró incluso en las mentes más finas del momento. No deja de extrañar sin embargo esa dedicatoria escrita por un pensador que se empeñó en la defensa de la libertad antes que cualquier otra conquista humana.³

Carlos Arturo Torres ubica su obra en las costas de Venezuela, en la etapa final de la aventura sangrienta de Lope de Aguirre. Son pocos los personajes que acompañan la acción, entre ellos dos mujeres, doña Aldonza de Torralba y Juana, la hija de Aguirre, a quien Torres llama por este nombre en vez de Elvira, como se le conoce en los textos históricos y en otras piezas teatrales. La joven dice que lleva cuatro años sin ver a su padre, los mismos años del recorrido de los marañones por las selvas amazónicas y las tierras de los Omeguas:

*¡Pobre padre! ¡Qué misterio,
Qué fatalidad, qué pena,
A él la guerra condena
Y a mí a perenne destierro!*⁴

La fatalidad de la guerra puede conducir al hombre a los más crueles destinos. Alejado de su tierra natal, en una aventura llena de peligros por tierras desconocidas, Aguirre, como tantos otros aventureros de la época, siente que no ha recibido un justo reconocimiento a sus esfuerzos por parte de la corona, y por eso ha decidido romper con la obediencia debida al monarca y declararse traidor, peregrino, rebelde y en definitiva un hombre libre.

En las escenas iniciales aparece Diego García de Paredes, quien lleva las insignias de capitán de Guardia de Felipe II. Don Diego recuerda los inicios de la expedición, bajo el mando de Pedro de Ursúa, encargado por el rey para emprender la búsqueda del Dorado. Con un tono dramático le relata a la hija de Aguirre las incidencias de la muerte de Ursúa, pues también el padre de don Diego fue víctima del mismo asesino, a quien no pudo reconocer porque llevaba un antifaz, pero con su espada le dejó una marca en el labio. Entonces, la turba lo dejó allí como muerto. Se recuperó en una choza de indios y luego siguió a los marañones. Se enteró de los crímenes cometidos por ellos y ahora está allí, esperando encontrar al asesino de su padre.

3. Rubén Sierra Mejía: *Prólogo a Lope de Aguirre*, de Carlos Arturo Torres, pág. 14. Arango Editores, Bogotá, 1989.

4. *Lope de Aguirre*. Acto I. Escena I. pág. 24.

En este punto se han configurado la exposición del tema, las noticias del viaje, los primeros crímenes, pero aún no sabemos a qué personaje se atribuye la autoría de los asesinatos. Diego parte e instantes más tarde aparece Lope de Aguirre. En la conversación con su hija, le habla sobre su rebelión frente a Felipe II y de cómo será considerado “héroe si es vencedor, vil, si es vencido”. De algún modo anticipa el destino de su hija, si lo vencen, cuando le dice:

*Escarnecida,
Insultada doquier, sin quien te ame,
Como hija de traidor, toda tu vida
Despreciada serás, serás infame.*⁵

Ocultando su culpabilidad, Aguirre le habla a su hija de la muerte de Ursúa, intentando darle una justificación. Pero ella la presiente. Tras un interrogatorio de su padre, sobre si ha visto gente armada en los alrededores, ella no puede negarle la presencia de un grupo, al frente del cual se encuentra Diego García de Paredes, el hijo del comandante asesinado. En este punto, se cierran las líneas del planteamiento dramático, cuyos protagonistas son Aguirre y Diego y en medio de los cuales se halla Juana, inmersa en una dolorosa encrucijada. Pedro Alonso, asistente de Aguirre, le advierte que su hija se interesa por García, lo cual enreda aún más los hilos del conflicto.

En su diálogo con Alonso, Aguirre reafirma sus principios libertarios:

*Yo, el bárbaro, yo, el réprobo, librara
De reyes y de déspotas al mundo.*⁶

Aguirre expone sus sueños de liberar a la Nueva Granada y de allí pasar a Quito y a Lima para buscar la ruptura con Felipe II. Por algo Carlos Arturo Torres dibuja para Aguirre el mismo recorrido que realizó Bolívar tres siglos después en su campaña libertadora.

El dibujo de Lope de Aguirre como un temprano luchador por la independencia de América es confirmado en otros de los versos de esta misma escena:

*¿Qué importa que por hoy nos abominen
Si ya lejano el porvenir contemplo?
¡Después de los horrores y la guerra,*

5. *Lope de Aguirre*. Acto I. Escena IV. pág. 41.

6. *Ibíd.* pág. 48.

*Cuando ya las colonias libertemos,
En reinado vendrá del hombre libre
Y la inmensa ventura de los pueblos!*⁷

La suerte de la hija de Aguirre es cada vez más incierta; la ama el hijo del hombre asesinado por su padre y también Alonso, el lugarteniente de Aguirre. Con el primero, cualquier relación es imposible mientras viva su padre, y con el segundo, ella lo desprecia y rechaza. En un monólogo que recuerda las argucias de Yago con Otelo, Pedro Alonso revela sus verdaderos propósitos e intenciones en contra del hombre a quien aparenta apoyar. Su deseo es llevar a Aguirre a odiar a su hija, así como Otelo usó su puñal en contra de Desdémona. No es extraña esa referencia a Shakespeare, a quien Carlos Arturo Torres había estudiado en detalle, como lo mostró en sus *Estudios Ingleses*. Para muchos de nuestros autores decimonónicos, carentes de una tradición teatral propia, el modelo de los grandes clásicos se convertía en un esencial punto de apoyo.

En el desarrollo de la trama, Diego García de Paredes se presenta ante Pedro Alonso y le dice que trae en mensaje de las órdenes del rey, donde se pide a los vasallos reales, que por deber y por honor deben entregar al traidor Aguirre. Diego quiere saber quién fue el asesino de su padre, mientras Alonso desea quedarse con el amor de Juana. En ambos casos, Aguirre parece encontrarse en el medio y ella en la desventura.

Aldonza le aclara a Aguirre cuales son los sentimientos de su hija, su amor por don Diego y su repugnancia hacia Alonso, con quien su padre pretende casarla. Lope da instrucciones del movimiento de sus fuerzas, mientras Alonso intenta adelantarse para cambiar en secreto el curso de la estrategia. Cuando Lope va a buscar unos papeles secretos, de gran importancia para sus planes, Alonso coloca la cizaña, dejándole a Lope la duda de si su hija pudo tomar los documentos para apoyar a don Diego, de quien está enamorada. Le insiste, además, que deben marchar a Barquisimeto, donde él sabe que se hallan Diego y sus hombres, listos a atrapar a Aguirre con la ayuda de Alonso. Cuando Alonso sale con una misión, Aguirre decide usar el disfraz de pescador para descubrir quién robó los papeles, e investigar si su hija tuvo algo que ver con ello. Una doble intriga que deja abiertas las puertas hacia el desenlace.

Juana intenta convencer a Diego de perdonar la muerte de su padre y no manchar sus manos de sangre. Lope, con su disfraz, escucha parte del diálogo entre los jóvenes y ya no le caben dudas de que su hija lo traiciona y ha entregado los papeles a Diego García. Aguirre enfrenta entonces a Diego, mientras su hija intenta apaciguar los ánimos de ambos, cuando Lope tiene al

7. *Ibíd.* pág. 50.

frente a su rival y Diego toma conciencia de que Lope de Aguirre es el asesino de su padre. En medio de este clímax dramático termina el acto segundo.

El acto tercero se ubica en un campamento cerca de Barquisimeto. Al interior del recinto fortificado se encuentran Ruy Pérez, enviado por Aguirre con sus instrucciones, y Pedro Alonso, dispuesto a preparar la celada contra Aguirre. Le dice a Pérez que muchos soldados han desertado hacia las filas enemigas y que contra ellos conspira todo el mundo. Ruy Pérez persiste en su lealtad a Aguirre y comienza a pensar que Alonso es un traidor. Aparece entonces Aguirre, con actitud sombría. Está convencido de la traición de su hija, la única persona a la que en realidad amaba. Confiesa a sus capitanes que en ese momento él es más digno de lástima que de miedo. Habla entonces del encuentro con Diego Paredes y de cómo lo desafió confesando ser el asesino de su padre. Juana se interpuso entre los dos y evitó que el uno matara al otro. Luego se aleja cariacontecido. Ahora también surge el conflicto de Ruy Pérez frente a Alonso, al percibir sus artimañas. Por eso decide seguirlo, para espiar lo que intenta hacer.

Lope ha encerrado a su hija en una torre del castillo, mientras Diego la busca. Aldonza le dice que Aguirre piensa que ella lo ha vendido a sus enemigos y que el encuentro con Diego era para entregarle unas cartas. Éste la defiende, pues sabe que ella lo único que hizo fue intentar defender a su padre y cae en cuenta de que uno de los hombres de Aguirre le ofreció unos documentos a cambio de que le dejara libre el camino para quedarse con Juana.

En este punto, en medio de los diversos giros planteados en el desarrollo de la trama, parecería que todo está a punto de aclararse, por lo menos en lo que tiene que ver con la suerte de los jóvenes enamorados. Son muchas las obras de intrigas parecidas, en las que después de armar un tejido de conflictos y confusiones, se logra descubrir la verdad y salvar la historia de amor. Otra cosa, sin embargo, sucede con el drama de Lope de Aguirre.

En un largo monólogo, Diego de Paredes reflexiona, en medio de la incertidumbre entre de ejecución de la venganza por el asesinato de su padre o su amor por Juana, sentimiento hacia el cual parece inclinarse la balanza. Aparece la muchacha y se desarrolla un intenso diálogo, en el cual Diego le propone matrimonio y le dice que deben alejarse pronto de allí, pues la batalla está a punto de empezar. Ella le responde que no puede abandonar a su padre en ese momento y menos cuando piensa que ella lo ha traicionado. La escena es intensa; ella está dispuesta a morir al lado de su padre. Él le promete que respetará su vida y luchará para salvarlo. No terminan de separarse, cuando entra a escena Pedro Alonso y poco después Ruy Pérez. Alonso le dice a Diego que es hora de cumplir lo prometido y sale con él. Ruy Pérez descubre la traición de Pedro Alonso.

En un monólogo desgarrado, Aguirre invoca a la muerte. Al fondo de la escena, flota una bandera negra y ante ella el guerrero ratifica su fe:

*¡Negro estandarte que en el aire flotas,
Nunca tuviste a los tiranos miedo!*⁸

Se presenta Ruy Pérez frente a Aguirre, y le revela la traición de Pedro Alonso. Aparece Juana en compañía de Aldonza. Presiente que la muerte se acerca. Llega Lope de Aguirre, con una actitud por completo diferente. Parece haberlo entendido todo: le pide perdón a su hija por haber dudado de ella. Juana le ruega que deje la guerra y la rebelión, y regrese con ella a España. Él le responde que es demasiado tarde. Pronuncia un discurso radical en contra de España y afirma que seguirá luchando hasta el final, aunque da por perdida la batalla. No teme por su vida, pero siente una profunda angustia frente a lo que pueda pasar con su hija. Teme que sobre ella caigan el ludibrio y la deshonra.

Entra Pedro Alonso y le dice que todo está perdido. Aguirre lo acusa de miserable traidor y lo golpea. Iracundo. En tono de amenaza, Alonso le dice que tiemble por él y por su hija, y sale de allí a la carrera. Ruy Pérez llega con la noticia de que los soldados del rey los tienen cercados. Aguirre afirma que seguirá combatiendo hasta el final, hasta que perezca el último soldado, y él morirá después. Levanta el puñal hacia su hija y le dice que no puede dejarla sola, como vástago de miseria y de deshonra. Le clava el puñal, en momentos en que aparece Diego Paredes, mostrándole un papel con el perdón de su padre, pero al verla muerta, los sentimientos de venganza se vuelcan contra Aguirre, llamándolo monstruo y enviándolo al cadalso y condenando a Pedro Alonso a la horca.

Con la ligera modificación por razones de construcción dramática, Carlos Arturo Torres cierra el ciclo desventurado de Aguirre reivindicando su lucha por la libertad, pero mostrando a la vez su naturaleza criminal, que en su apasionamiento mata a su hija para salvarla de caer en manos de sus enemigos. Una tragedia contradictoria en la que aún subsiste una fuerte actitud en contra de España, como la que motivó a los patriotas en tiempos de la independencia, y muestra a la vez a un visionario que para lograr sus fines liberadores, no dudó en bañar la tierra de sangre y sacrificar a su propia hija en aras de su utopía.

* * *

8. *Lope de Aguirre*. Acto III. Escena VIII. pág. 108.

MAXIMILIANO GRILLO



Más conocido como Max Grillo, nació en Marmato, Caldas en agosto de 1868 y falleció en Bogotá en 1949. Como tantos intelectuales y escritores de la época, desarrolló actividades muy diversas en forma simultánea. Se graduó como abogado en la Universidad Nacional de Colombia. En 1892 fundó la revista *Gris*, iniciadora del movimiento modernista. En 1899 hizo parte de la redacción del periódico *El Autonomista*, dirigido por Rafael Uribe Uribe. Por esta época, fue uno de los contertulios de la famosa *Gruta simbólica*, punto de encuentro de poetas y repentistas, ingenios satíricos, entre quienes se

– MAXIMILIANO GRILLO –

Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

encontraban el poeta Julio Flórez, Jorge Pombo, Víctor M. Londoño, Manuel María Mallarino, Federico y Víctor Martínez Rivas, Roberto Mc Douall, Luis María Mora, Clímaco Soto Borda, Delio Seraville, Carlos Villafañe y el jetón Ferro, entre otros. Se trataba de una tertulia bohemia, que se reunía en las noches -a veces durante el toque de queda-, y en la que sus miembros comentaban y se burlaban de la situación política con agudos chispazos. Aunque entre sus miembros había varios poetas y escritores, no puede decirse que se tratara de un movimiento literario, con algunos postulados o semejanzas estéticas, sino de un conjunto de amigos con estilos y planteamientos diversos dedicados a improvisar, a elaborar apuntes y chascarrillos sobre los temas del día, antes, durante y después de la llamada Guerra de los mil días, promulgada por el Partido Liberal frente a la anarquía que reinaba en la etapa final del gobierno de Manuel Antonio Sanclemente, que a su vez generó el golpe de estado dado por el vicepresidente José Manuel Marroquín en julio de 1900, que intensificó la guerra en diversas regiones del país.

Max Grillo fue uno de los políticos e intelectuales liberales, que participó en la guerra más larga y cruenta vivida por el país desde los días de la Independencia. Luego de esto, publicó una crónica de la contienda, titulada *Emociones de la guerra* y publicada en París con el título de *Los ignorados*.¹

En el prólogo a estas memorias explica sus motivos para entrar en la guerra:

Concurrí a la principal campaña de la guerra intestina de 1899, porque juzgué una obligación hacer por mi parte ese esfuerzo, una vez que en la prensa había pedido con fogosidad las reivindicaciones del derecho y de las libertades individuales y públicas, que en labor de quince años no pudieron obtenerse pacíficamente, como concesiones arrancadas a la benevolencia de un poder tiránico, por la predicción de la doctrina. (...)

He participado del desasosiego y la ansiedad de una generación que aspiró a intervenir con nobles sentimientos e ideas modernas en el desarrollo del progreso y la civilidad de Colombia. Parecía un deber impuesto a nuestra juventud por un imperativo absoluto, el intentar un sacudimiento de animales fuertes, para poner sus aspiraciones de acuerdo con la vida. Cuando se escriba la historia de estos tiempos, y los amigos de estudiar hasta las desventuras de los pueblos débiles se enteren de las causas que nos llevaron a levantar las armas y a combatir en campos de dolor, nos hallarán dignos de su respeto. El

1. Maximiliano Grillo: *Los Ignorados*, París, Casa Editorial de la Librería Allendorff, 1912.

*derecho no puede renunciarse en toda su extensión, de una vez y para siempre, sin que se declare antes la inanidad del espíritu y se resigne el hombre a la permanencia del esclavo.*²

Terminada la guerra, Max Grillo prosiguió su trabajo como periodista. En 1904 fue uno de los fundadores de la *Revista Contemporánea*. Escribió en otras publicaciones periódicas artículos sobre diversos temas -como crítica literaria y comentarios sobre arte-. Entre ellas podemos mencionar *Trofeos*, *El Nuevo Tiempo Literario*, *Cromos* y *Lecturas Dominicales*. Ocupó algunos cargos diplomáticos y escribió un libro de poemas y ensayos, *Alma dispersa*, en 1911. También es autor de un estudio sobre el general Francisco de Paula Santander. En París publicó una serie de ensayos, en un volumen titulado: *Reseñas y comentarios*³, donde se incluyen escritos sobre la obra de Rufino José Cuervo, Marco Fidel Suárez, Rafael Pombo, Jorge Isaacs y Baldomero Sanín Cano, así como una interesante entrevista hecha a Rufino José Cuervo en París, poco antes de su muerte. Durante la llamada República Liberal volvió a la política en forma activa, ocupando una curul en el senado por el Partido Liberal, entre los años 1935 y 1939.

En cuanto a su producción teatral, aparte de algunos bosquejos breves y diálogos satírico-políticos, es autor de dos obras: *Raza vencida*, publicada en 1905⁴ por el propio autor, y *Vida nueva*, escrita en 1908⁵, estrenada en el Teatro Colón en septiembre de ese mismo año y presentada luego en La Paz, Bolivia, el 17 de junio de 1914 por la compañía de Virginia Fábregas.

* * *

2. *Ibíd.* pág. 13.

3. Max Grillo: *Reseñas y comentarios*. Imprenta de *Le livre libre*, París, agosto de 1927.

4. Publicada por la Librería de Julio & Max Grillo, 194 –Calle 12-196. Bogotá, 1905.

5. Max Grillo: *Vida nueva*. Imp. Eléctrica, Bogotá, 1908.

– MAXIMILIANO GRILLO –

≈

RAZA VENCIDA

Max Grillo retorna al tema del final del imperio Muisca, durante la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada al llamado Valle de los Alcázares, en la tercera década del siglo XVI.

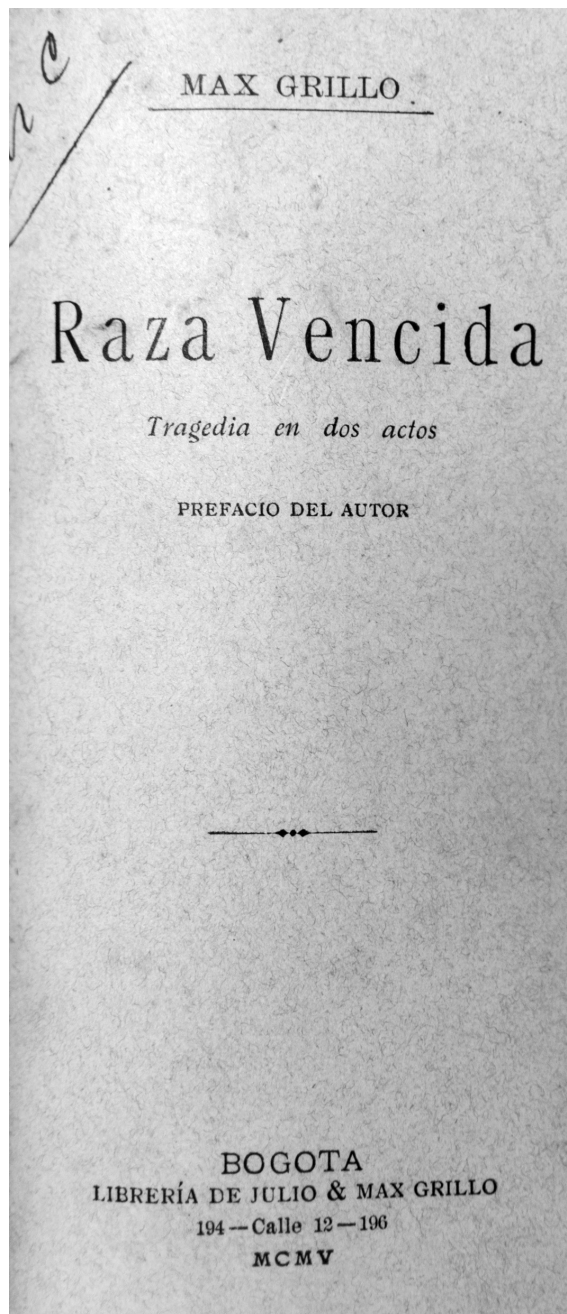
En el prólogo a la edición de su obra, Max Grillo escribió algunas líneas sobre la concepción de su poema dramático:

Considero necesario poner algunas notas marginales a la tragedia o poema trágico que título Raza vencida. El uso de mitos de la fábula chibcha me obliga a ello, por tener en cuenta que aún entre nosotros son poco conocidos.

La historia de los Muiscas, cuyo reino conquistó Gonzalo Jiménez de Quesada, carece del interés que tiene la de aztecas y peruanos. Sus leyendas fueron apenas recogidas por los cronistas, quienes, o carecían de instrucción suficiente para dar valor a los monumentos y tradiciones indígenas, o por celo religioso las destruían como obras diabólicas. Tal era el proceder de los letrados. Es de suponer cual sería el de los hombres de armas, en general ignorantes. (...)

El autor del libro: “Los chibchas antes de la conquista española”¹, estudio de los más meditados acerca del asunto, disculpa a los demolidores con razones que no del todo hago mías: “Si el celo de los misioneros los llevó a quemar por centenares informes y grotescos ídolos de madera, nada perdió el arte con esto.

1. Vicente Restrepo: *Los chibchas antes de la conquista española*, Imp. de la Luz, Bogotá, 1895.



RAZA VENCIDA: TRAGEDIA EN DOS ACTOS / MAX GRILLO.
Librería de Julio & Max Grillo. Bogotá, 1905.
Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

La falta absoluta de toda clase de escritura chibcha ha hecho imposible el esclarecimiento de su vida histórica. Con todo, he creído suficientes los datos que nos traen los cronistas, tales como Zerda, en El Dorado, los dos Restrepos (don Vicente y don Eduardo). Para fundar los detalles de la tragedia que verán los lectores. (...)

Como la tradición era oral, nada raro tiene que los nombres de las deidades mismas fuesen desvirtuados al ser transmitidos de unos pueblos a otros. La oscuridad que rodea los mitos abre campo al misterio y sugiere la concepción poética. El numen es una luz imprecisa, que se complace en alumbrar lo incierto. (...)

No doy a la estampa Raza vencida (que debería ser un poema musical) con la pretensión de haber escrito un drama de enredo. Sus dramas y sus personajes son apenas formas animadas por un ente misterioso y oscuro: el hado. La unidad de mi obra no se halla en la urdimbre del asunto, se encuentra en el pensamiento silencioso y trágico.

Bogotá, agosto de 1905.²

En las líneas iniciales de este escrito, Max Grillo reconoce la influencia que sobre él ejercieron Vargas Tejada y Fernández Madrid, sobre todo el primero, con su tragedia *Sugamuxi*, a la que nos hemos referido al comienzo de este estudio. Al respecto, sólo en el reparto se observan enlaces directos entre una y otra obra, aunque los nombres estén ligeramente modificados. *Sugamuxi* se convierte aquí en *Suamós*, el sumo sacerdote del templo de Iraca; *Tomagata* aparece como una encarnación diabólica; *Isora*, una joven virgen consagrada a *Chía*, que es la equivalente a la *Corima* de Vargas Tejada; *Zaquezamin*, un joven muisca enamorado de *Isora*, viene a ser el equivalente del *Atalmín*, la víctima inmolada del *Sugamuxi*. Las variaciones entre una obra y otra se dan en los detalles y en la pintura de los caracteres. El *Tomagata* es una figura entre cómica y siniestra, de un personaje mítico y resentido, que según la tradición, odiaba a Iraca, dios de los Chibchas, y también al cacique *Tundama* y a los jóvenes enamorados.

Tomagata espía todo el tiempo lo que pasa en escena, buscando la forma de hacer el daño a los demás personajes, entre los cuales siente un profundo rencor por *Suamós*, el sacerdote de Iraca. La tradición lo pintaba con un

2. Max Grillo: *Raza vencida*. (Tragedia en dos actos). Notas de prólogo del autor, fragmentos citados de las págs. VII, VIII y XI. Edición de la librería de Julio y Max Grillo. Bogotá, 1905.

ojo en la frente y cuatro orejas. El odio de Tomagata a Zuhé o Iraca viene del momento de su castración: Zuhé lo mutiló durante el sueño y nunca podrá ser padre, de ahí su odio a los jóvenes, cuyo amor podría dar los frutos que a él le son negados.

Isora tiene una vieja y profunda amistad con Neusa, la sacerdotisa del templo, quien se muestra compungida porque en este caso, es la joven virgen, su protegida, quien debe ser sacrificada en el altar del templo, a diferencia del joven *moxa* o *moja* del *Sugamuxi*. Desde el comienzo de la obra se nos informa que Isora está destinada al sacrificio, por lo cual el amor resulta prohibido para ella, tal como lo prescribía la tradición en la liturgia del templo. Sin embargo, pronto aparece Zaquezamin, el pretendiente de la joven, y se repite el drama del amor imposible y sacrílego.

Zaquezamin asume entonces una actitud rebelde contra los dioses, a quienes percibe como tristes e iracundos. El drama radica en el hecho de haber sido precisamente Suamós, el sumo sacerdote, quien le confió al joven el cuidado de la virgen consagrada a la diosa de la noche, y por una lógica de la vida y la naturaleza, terminó enamorado de ella, enfrentado a los ritos y tradiciones de su pueblo, al que estaba llamado a defender. Con esto queda configurado un drama causado por la violencia que plantean las diferencias religiosas, en una cultura que tenía al sacrificio humano como la principal ofrenda a los dioses, para lo cual se buscaba una víctima joven y pura, cuya muerte entraba a la dimensión del misterio y lo sagrado.

Éste es el aspecto que coloca a Max Grillo en una posición crítica frente a aquellas prácticas que resultan ignominiosas desde el punto de vista de nuestra cultura y evolución. Por esto, para explicarse a sí mismo los alcances de aquel pensamiento mágico, elabora unos diálogos reflexivos entre los amantes, en los que se percibe la tensión conflictiva que se produce entre el rito, ligado al sacrificio y la muerte, de una parte, y de la otra, la vida, el amor, el florecer de la naturaleza y el derecho a la felicidad. Si para Suamós el sacrificio se presenta como algo sagrado, que trasciende los límites de la vida y el tiempo humanos, para Tomagata, en cambio, la muerte de los jóvenes equivale a una compensación y venganza frente a su propia impotencia y aniquilación. Por eso, se convierte en la sombra fatal, la cara oscura de los abismos infernales, donde lo sagrado se pervierte y la grandeza se transforma en ignominia.

Esta es la razón por la que, ante la posibilidad de una muerte cercana, Isora intenta aferrarse a una fe que le va a quitar la vida:

ISORA

*En mi alma siento
Moverse un dios; un hálito divino
Agita sin cesar mi pensamiento
Y mi sellado corazón aterra.³*

En efecto, el corazón está sellado y, de abrirse, sólo podrá percibir el terror, en vez del hálito divino. El mismo discurso mítico se enfrenta a los sentimientos humanos y a la natural defensa de la vida, buscando explicaciones mágicas que sólo pueden sostenerse por medio de una fe irracional, que en última instancia equivale a la ceguera. Por eso, desgarrada frente a la invitación que su amado le hace de huir al fondo de los bosques, para escapar de la persecución de los dioses y sus sacerdotes, ella responde:

*Soy una sombra
Entre los dioses y tu amor. Preciso
Es que nos separemos para siempre.
Huye tú sólo. Acaba el sortilegio
Y déjame extinguir en los altares
A la manera de una flor oscura...⁴*

Sin embargo, Zaquezamin insiste y la pareja comienza a desplazarse hacia los linderos del bosque, en momentos en que aparece Suamós, acompañado de un cortejo de jeques, augures y vestales, y pregunta por la sacerdotisa. Pronto se descubre lo que los fieles consideran un horrendo sacrilegio, por lo cual sienten un terror instintivo ante una posible ira de aquellas deidades. Así lo expresa el sumo sacerdote cuando capturan a los culpables y los traen ante su presencia:

*¡Sacrilegos! ¡Los dioses profanados
Por vuestra ingratitud, piden venganza!⁵*

El supuesto crimen cometido por ellos puede acarrear la venganza de los dioses sobre todo su pueblo. La condena de Suamós no se hace esperar:

*¡Malditos de Zuhé! Vuestros impíos
Deleites arderán sobre la pira;*

3. *Raza vencida*. Acto I. Escena IV. pág. 15.

4. *Ibíd.* pág. 16.

5. *Raza vencida*. Acto I. Escena V. pág. 20.

*Su propio fuego a la deidad aplaca;
El dios se calmará si de sus rayos
El resplandor supremo los confunde.*⁶

El sacerdote ordena que se encienda la hoguera que convertirá a los amantes en cenizas. Un nuevo capítulo de un amor castigado como un crimen, por leyes inhumanas. En un grito desgarrado por la pasión, el propio Zaquezamin proclama:

*Entre unos mismos leños en la hoguera,
Enlazados los cuerpos y las almas,
¡Consagrará nuestra pasión la muerte!*⁷

Los jeques conducen a los amantes sentenciados al interior del templo, de donde comienza a escapar el humo de la hoguera que acaba de prenderse. Dentro del templo se escuchan los coros fatales, como en la antigua tragedia. Con la idea de que se ha cumplido el fatal designio termina el primer acto.

El primer acto tiene un planteamiento y un desarrollo coherentes con el propósito del autor de acompañar la reflexión de los personajes por medio de “un pensamiento silencioso y trágico”. Su núcleo es el sacrificio; el segundo acto, en cambio, se presenta como El incendio del templo. La sacerdotisa de Iraca le dice a Suamós que debe temer, pues “los dioses inescrutables son”. Si sus designios son misteriosos y ocultos, ¿cómo los proclaman los sacerdotes y exigen sacrificios en su nombre? Los signos que se abren a la interpretación, en forma de oráculo se dibujan en el vuelo de los búhos y las sombras proyectadas por las nubes errantes, un lenguaje hermético impuesto por adivinos y agoreros, cuya lectura pertenece al designio caprichoso y arbitrario de los sacerdotes. En medio de la solemnidad del oscuro rito mortuorio, Tomagata lanza su sentencia demoledora:

*Tristes dioses vencidos
Por la fatalidad.*⁸

Y anuncia la venida de un nuevo Dios, como queriendo significar que se avecina el final de aquellas creencias y la muerte de los dioses, ante la llegada de los conquistadores, que traen un nuevo rey y otro Dios.

6. *Ibíd.* pág. 20.

7. *Raza vencida.* Acto I. Escena VII. pág. 24.

8. *Raza vencida.* Acto II. Escena I. pág. 29.

Suamós piensa que la ceremonia ha sido feliz y que las deidades se han calmado y se muestran propicias a los chibchas. En ese momento entra un heraldo e informa que por la selva bravía han surgido unos hombres de países lejanos. La llegada de los conquistadores no ha influido en el rito del sacrificio, como en el caso de la tragedia de Vargas Tejada, sino que aparece como una ruptura tanto del rito como de las culturas ancestrales de aquellos pueblos.

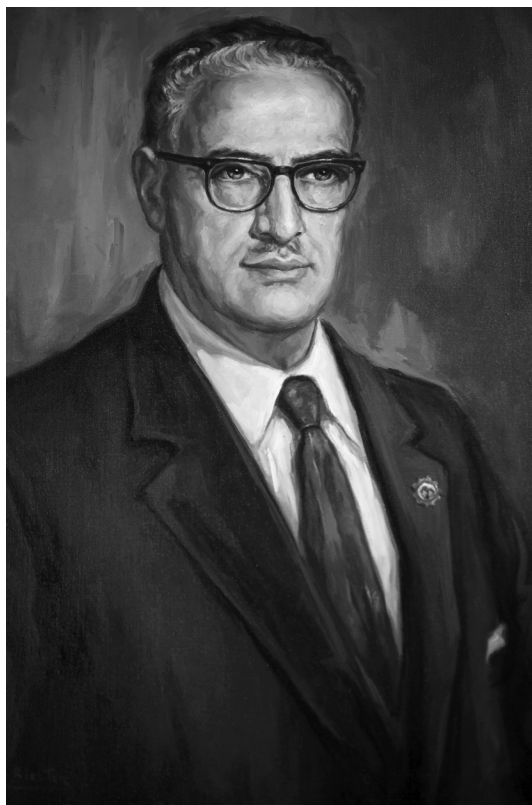
Tras la descripción de aquel heraldo de la fatalidad, se escucha el tronar de los arcabuces, un ruido jamás escuchado que se asemeja a los rayos y truenos de una tempestad. Tundama viene huyendo, consciente de que ya no puede seguir luchando; su raza está vencida, como dice el título de la obra, y el único camino que le quedan a él y a su estirpe es perderse en las profundidades del bosque.

Entra Gonzalo Jiménez de Quesada y contempla la forma como el templo de Iraca arde en las llamas. La referencia al incendio del templo de Sogamoso vuelve a darse, como símbolo del fin de una raza.

La historia de los enamorados se corta con su sacrificio, al final del primer acto. En este segundo, ante la culminación del ritual y la llegada de los conquistadores, la obra se detiene en forma abrupta, sin que el personaje de Jiménez de Quesada ni sus acompañantes alcancen a tomar parte en la acción. La acción, así, se limita a la descripción que hizo de ellos el heraldo. El fin de una raza queda apenas como un enunciado, apoyado por la destrucción del templo, su representación simbólica y en medio del humo y las llamas de aquel incendio, el desvanecimiento de un pasado, cuya historia queda borrosa -como dice el autor- al no haber dejado constancia escrita de sus hechos. El humo que envuelve la escena queda no sólo como un testimonio, sino también como una imagen evanescente de la disolución de una cultura.

* * *

OSWALDO DÍAZ DÍAZ



En nuestro recuento cronológico de obras escritas sobre la Conquista, el siguiente autor es el historiador, abogado, pedagogo y dramaturgo Oswaldo Díaz Díaz, autor de una abundante obra teatral compuesta por obras históricas, comedias, piezas para niños y dramas sobre diversas etapas del desarrollo de la vida nacional.

Oswaldo Díaz Díaz nació en Gachetá, Cundinamarca, en septiembre de 1910 y falleció en Bogotá en 1967. Estudió derecho en la Universidad Nacional de Colombia, aunque en su actividad profesional se dedicó por en-

– OSWALDO DÍAZ DÍAZ –

Inés Acevedo Biester. Óleo sobre lienzo. 73 x 59 cm. Academia Colombiana de Historia.

tero a la investigación histórica y a la escritura de obras teatrales. Ocupó una silla como miembro de número de la Academia Colombiana de Historia y una parte de su obra dramática toca situaciones y personajes de la historia de Colombia. También escribió piezas teatrales para niños y jóvenes y desarrolló una meritoria tarea pedagógica al dramatizar y difundir aspectos destacados de la historiografía nacional en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Su labor en relación con la pedagogía y el arte escénico contribuyó al desarrollo del teatro escolar, al fundar y dirigir los grupos teatrales del Colegio Nacional de San Bartolomé y del Gimnasio Moderno.

La edición de sus obras consta de cuatro volúmenes, que incluyen los siguientes títulos:

- *Blondinette* (Pieza para niños).
- *La Gaitana; Claver; Galán.*
- *Sueño de una noche de septiembre* (Cuadros sobre la Conspiración Septembrina).
- *Desdémona ha muerto; La sangre de Caín; Diana Valdés. La jaula de Cristal; La sopa del soldado.*
- *El fénix y la tórtola; Y los sueños, sueños son; En vela.*
- *Cada mayo una rosa; Expreso; El Pretor.*
- *La boda de Caperucita; Hora azul 3:00 a.m.*
- *Dos estampas del 20 de julio de 1810.*

La primera de ellas, cuya temática se refiere a un capítulo trágico de la conquista es *La Gaitana*.

* * *

– OSWALDO DÍAZ DÍAZ –

≈

LA GAITANA

Este poema dramático sobre la cacica Gaitana fue escrito en el año de 1937 y fue estrenado en la Radiodifusora Nacional de Colombia el 7 de abril de 1940, bajo la dirección de Hernando Vega Escobar, con Esther Sarmiento de Correa en el papel de la Gaitana.

En su estudio, la investigadora Betty Osorio anota que

La Gaitana es uno de los pocos símbolos de la resistencia indígena en el sur de Colombia que continúa vigente y que ha sido objeto de procesos de investigación muy contradictorios, de acuerdo con la ideología con la cual se interprete. (...)

El caso de la Gaitana es muy interesante porque representa la extrema otredad: una mujer guerrera que lidera un proceso de resistencia indígena y que logra frenar el avance de las tropas de Sebastián de Belalcázar, que venían desde Quito en busca de El Dorado. El encuentro entre la Gaitana y Pedro de Añasco, un lugarteniente de Belalcázar, representa el arquetipo de la amenaza del otro. Este peligro, desde la perspectiva del español, es el de ser consumido, convertido en alimento y ser ingerido por el caníbal. Desde la perspectiva del nativo es el miedo a ser quemado vivo y a la desaparición de esta manera de la posibilidad de una vida de ultratumba.¹

La obra de Oswaldo Díaz se concentra en el cuarteto compuesto por los principales personajes envueltos en el antagonismo: La Gaitana, Pedro de

1. Betty Osorio: *La Gaitana, de Oswaldo Díaz Díaz: del mito colonial a la historia del siglo XX*. Ponencia presentada en el encuentro de colombianistas, Universidad de los Andes. pág. 2. www.colombianistas.org.osorio

Añasco, Hicsa, la hija de la Gaitana y Yaco, el jefe de los guerreros indígenas, enamorado de Hicsa. Como telón de fondo aparecen coros y siluetas de indígenas, testigos de la tragedia y su venganza.

La obra se inicia al interior de un templo subterráneo cuyo techo está sostenido por una gran columna cuadrada. En las paredes se ven dibujos geométricos de colores vivos, cuyo referente parecen ser los hipogeos de Tierradentro, en el Cauca. La atmósfera de sepulcro, de tumba bajo tierra, contribuye a crear un clima adecuado para el desarrollo del drama, marcado por un destino trágico.

Hicsa, la hija de la cacica, es la encargada de la oración del día, pues su madre y su hermano fueron a buscar al caudillo blanco para conocer sus propósitos, buscar la paz y defender a su comunidad. Yaco, el guerrero, pretendiente de Hicsa, entra al templo y la acompaña en su oración, en espera del regreso de la Gaitana. El lenguaje de sus oraciones, y gran parte del lenguaje de sus diálogos, hacen parte de un pensamiento mágico, análogo al lenguaje poético.

Aquí encontramos una forma de expresión legítima, buscada por el autor, ante el dilema sobre la forma como deben hablar los personajes que representan indígenas. Al no poder usar una lengua nativa, aún de las pocas que sobreviven con un número precario de hablantes (a diferencia del quechua de Perú y Bolivia, por ejemplo), tiene que usar el castellano, la lengua del conquistador, pero dándole a su expresión el tratamiento mágico y poético aludido, con imágenes propias del entorno natural de la región de Timaná, en las riberas del río Magdalena. Los animales, las plantas y el paisaje, hacen parte de un sistema de signos que representan los elementos de su cultura y que van a alcanzar un desgarrado valor emocional a lo largo del desarrollo de la trama.

Cantos funerarios anuncian el regreso de la cacica, indicando que algo terrible ha ocurrido. Entra la Gaitana, con figura imponente y aún hermosa. En su prólogo, el autor advierte que no conocemos su nombre indígena, sino el apelativo que le dieron los españoles. Esta anotación es importante, pues aunque conocemos los nombres de muchos personajes masculinos entre los nativos, son casi inexistentes los nombres femeninos, lo cual marca la inferioridad a que se hallaba sometida la mujer, tanto en aquellas comunidades como en la percepción de los conquistadores y cronistas europeos.

La cacica relata la forma como Añasco, el español, la tomó presa junto con su hijo, para domar el orgullo de los indios y hacerles sentir temor de los conquistadores. Ante la arrogancia asumida por la Gaitana y su hijo, a ella la ataron mientras a él lo quemaron en una hoguera, frente a los ojos de su madre. Ella afirma que por eso no puede llorar:

*El fuego que secó su vida secó mis pupilas.*²

La cacica le pide a Yaco que convoque a las tribus para iniciar la guerra contra los invasores y pide al dios solar que la ayude a ejecutar su venganza ante aquel acto criminal.

El segundo acto se desarrolla frente a las riberas del río Magdalena. Los guerreros indígenas han puesto preso a Pedro de Añasco. La Gaitana espera a que estén reunidos todos los guerreros. Yaco informa: un cautivo que logró escapar corrió en busca de los suyos, para pedir refuerzos, a la ciudad que recién fundaron.³ Ordena que la gente se prepare para abandonar sus viviendas y retirarse hacia las montañas, para defenderse de las represalias de los conquistadores, y ordena que traigan al prisionero ante su presencia.

La escena entre la Gaitana y Añasco adquiere una enorme violencia verbal, sólo equiparable a la violencia y crueldad del crimen cometido por el conquistador. Las palabras de la cacica son un anticipo de su venganza y de las distintas formas de tortura y de muerte que puede darle:

*Esta tierra es mía y me dará todo lo que le pida para atormentarte, a ti, que la hollaste y la profanaste, que la has exprimido y la has hecho sudar sangre.*⁴

Frente a la cacica, con un desafiante orgullo español, Añasco revela su condición, semejante a la de muchos de los viajeros que soñaron con el oro de las Américas:

*Pueden ahorcarme, tampoco importa. Salí de España porque me iban a ahorcar en Sevilla y entré de voluntario en la flota con nombre supuesto. Hasta llegar a Lima no volví a ser don Pedro de Añasco, porque aquí en las Indias todos ahorcamos, incendiarnos y matamos y nadie nos pide cuenta.*⁵

Esta situación es análoga a la de su propio comandante, Sebastián de Belalcázar, quien se vio obligado a embarcarse hacia las Indias, ocultando su apellido familiar, pues su nombre completo era Sebastián Moyano, y sólo dejó el nombre de Sebastián acompañado por su gentilicio.

2. *La Gaitana*. Acto I. pág. 111.

3. Popayán, fundada por Sebastián de Belalcázar el 13 de enero de 1537.

4. *La Gaitana*. Acto II. pág. 122.

5. *Ibíd.* pág. 124.

Con las hierbas dadas por la Gaitana, Añasco es víctima de los recuerdos y los delirios. En su mente se confronta el pasado en España, bucólicas remembranzas de su infancia y juventud, una especie de paraíso perdido, en contraste con el talante agresivo de su otra personalidad de conquistador, que asume una supuesta superioridad y menosprecio por los nativos. Estos ahora lo juzgan por su acto criminal y bárbaro, cometido contra de unos seres a los que menospreció como salvajes. Antes de aplicarle la pena final, la cacica le ordena a Yaco que lleve al prisionero ante los distintos pueblos de indios, como un animal salvaje, asesino de su hijo, pero que lo mantenga vivo, pues ella quiere que sea por completo consciente de su culpa antes de morir.

El debate en relación con la condición de los indígenas y la justificación de su dominio por parte de los españoles trascendió los linderos del Nuevo Mundo y llegó a España, por medio de las denuncias hechas por fray Bartolomé de las Casas, quien tuvo como oponente de su argumentación a Juan Ginés de Sepúlveda en la llamada Controversia de Valladolid, que tuvo lugar diez años después de los hechos descritos en esta obra.

El final de este segundo acto expone otro problema que de algún modo es la otra cara de la moneda: en un breve monólogo Hicsa, la hija de la Gaitana y prometida de Yaco, da cuenta de su casual encuentro con un español, que le dio un beso en la mejilla, saludo por completo desconocido entre los indios, y que le dejó una marca en su corazón. Complejo proceso de amor y odio entre los conquistadores y los conquistados. Hicsa, como la Malinche o la India Catalina, queda en medio de las diferencias, expuesta al odio de sus coterráneos y al deseo e impudicia de los invasores.

El tercer y último acto se desarrolla en la cima de un desfiladero en las cumbres andinas. Allí se encuentran la Gaitana y Yaco. Ella le pregunta por el prisionero y él le responde que una noche que dormía atado en un bohío logró enredar el dogal y ahorcarse. Yaco colgó su carne en la empalizada y vino a buscarla. Luego él le pregunta por Hicsa y ella le responde que su hija se extravió en el camino y debió caer en manos de los españoles. Yaco se ofrece a ir a buscarla. Cuando éste sale, la Gaitana ofrenda a los dioses la víctima de su venganza. Entonces cree oír la voz de su hijo y ella responde que lo seguirá a donde quiera que esté. En ese momento aparece Hicsa. Tal vez era su voz la que ella escuchaba y, en su delirio, la confundió con la de su hijo.

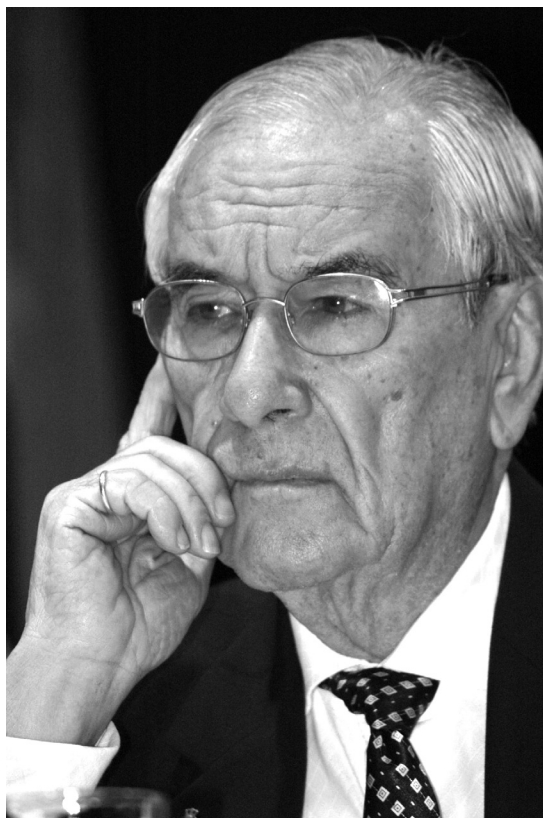
Hicsa le confiesa a su madre su romance con el capitán de los blancos, quien no escapó, sino que siguió tras ellos por verla a ella. Le dijo palabras dulces. Esa noche sólo le expresó amor, lo que ahora ella no puede apartar de su mente. Pero al día siguiente su conducta cambió por completo. No quiso verla y ordenó a sus gentes que la apartaran. Después de haberla conquista-

do, ahora la despreciaba. La Gaitana se aterra al oír el relato de su hija sobre las caricias que el hombre blanco le hizo. De la sorpresa pasa al rechazo y la abominación. Ahora la maldice y cuando cree escuchar de nuevo la voz de su hijo, se precipita en el abismo. Hicsa quiere seguirla, pero a la vez escucha una voz que la detiene, diciéndole que en su vientre lleva un prodigio: un fruto del mestizaje.

Repudiado por el blanco, repudiado por el indio, el mestizo se presenta a la vez como una síntesis, una nueva etnia del encuentro entre dos mundos, que sólo alcanzará el reconocimiento como criollo mestizo americano con el paso de los años y la llegada de la independencia. Oswaldo Díaz consigue concentrar una compleja problemática con un número reducido de personajes, donde se conjugan el amor y el odio, el crimen y la venganza, en medio de una comunidad aborigen que ofreció una severa resistencia al conquistador. Un orgullo y beligerancia, que se han conservado a lo largo de los siglos como lo demuestran las luchas y alzamientos de los indígenas, en los actuales departamentos del Huila y el Cauca.

* * *

ROBERTO SERPA FLÓREZ



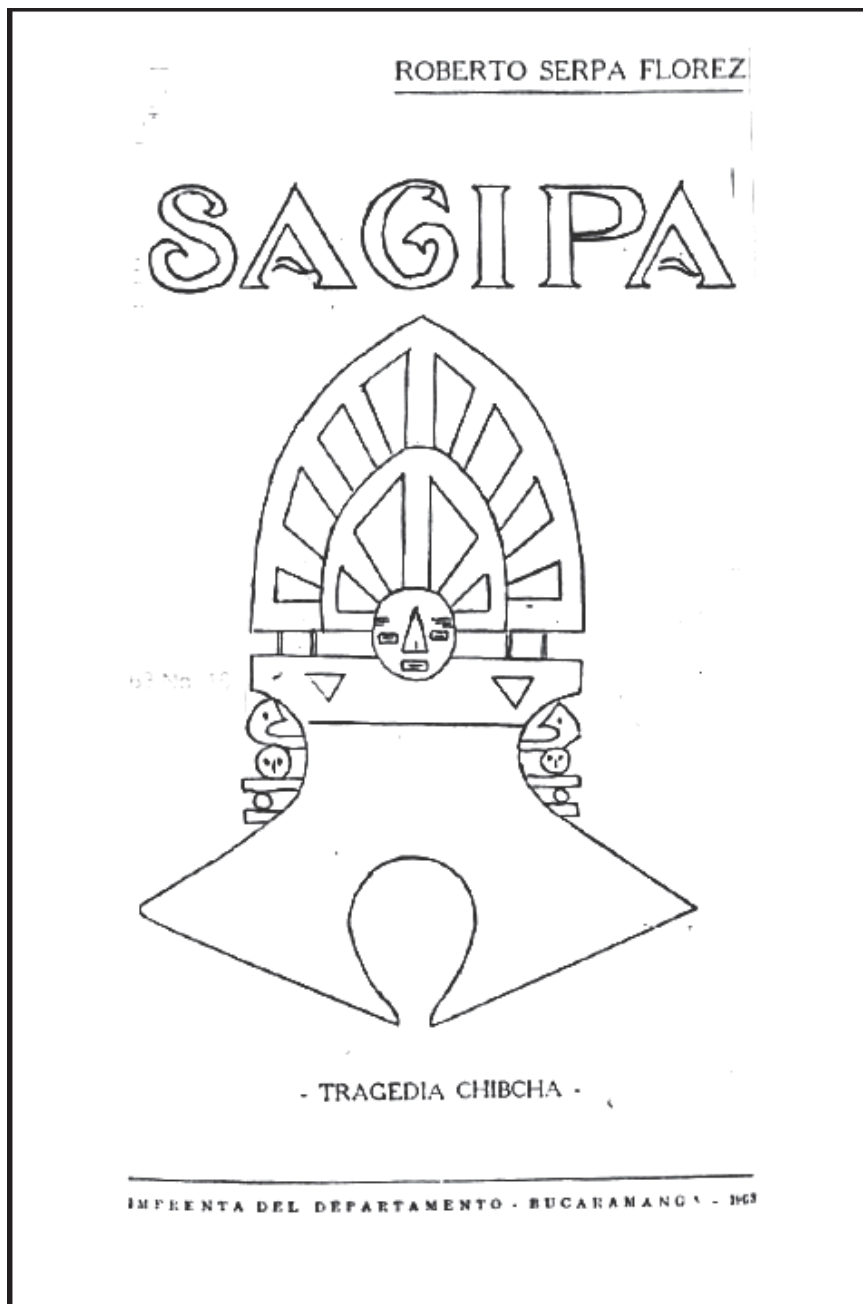
El siguiente autor es un médico psiquiatra, nacido en Bucaramanga en 1925. Roberto Serpa Flórez, a la vez que médico ha sido escritor, ensayista y autor de obras de teatro y piezas para títeres. Fue director del hospital psiquiátrico de San Camilo, en Bucaramanga, entre los años de 1958 y 1969. Autor del libro *45 años de psiquiatría en Bucaramanga*, ha escrito, además un buen número de ensayos, semblanzas biográficas y notas sobre arte y literatura, así como relatos de viajes, algunos de cuyos textos se encuentran incluidos en un volumen titulado *Vivencias y ficciones*.

– ROBERTO SERPA FLÓREZ –
Archivo fotográfico familiar.

En su juventud sintió una inclinación especial por el teatro y el arte de los títeres. Para el teatro de muñecos escribió varias piezas de carácter histórico, entre las que se cuentan *La sobrina del oidor*, *El escándalo del reclinatorio* y *La farsa de los muñecos de papel*, entre otras.

La pieza de teatro que analizaremos en esta oportunidad, su única obra publicada, es *Sagipa*, una tragedia sobre el final de los chibchas, en tiempo de la llegada del adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada al valle de los Alcázares o Sabana de Bogotá.

* * *



SAGIPA. TRAGEDIA CHIBCHA / ROBERTO SERPA FLÓREZ.

Revista Santander. No. 16. Año XI. Páginas 51-112.

Bucaramanga, Enero de 1963.

– ROBERTO SERPA FLOREZ –

≈

SAGIPA

Sagipa o Saquesagipa fue el quinto y último Zipa de Bogotá, sucesor de Tisquesusa. Antes había sido capitán del ejército de Nemequene y participó con él en varias batallas, en una de las cuales, en combate con las tropas de Gonzalo Jiménez de Quesada, su comandante perdió la vida. Tras un acercamiento con las fuerzas conquistadoras, Sagipa recibió algunos regalos de Jiménez de Quesada, quien intentaba que el Zipa le informara dónde se hallaban los tesoros que había dejado el Bogotá, fallecido hacía poco. Cuando se estaban produciendo esos acercamientos, un numeroso grupo de indios panches entraron por Zipacón, destruyendo los sembrados de los chibchas y llevándose a varias de sus mujeres. Sagipa buscó entonces la ayuda de Jiménez de Quesada, quien envió algunos destacamentos, haciendo huir a los panches después de causarles numerosas bajas.

Como las conversaciones amistosas con Sagipa no dieron ningún resultado, Jiménez de Quesada ordenó su arresto, exigiéndole que revelara dónde se encontraban los tesoros de los chibchas. Fue encerrado en una casa y atado con grillos y cadenas.¹ Por su libertad, Jiménez de Quesada pidió que los indios le llenaran una pieza con artículos de oro. Para esto les dio un plazo primero de veinte y luego de otros veinte días, después de los cuales, al hallar el cuarto vacío, se inició un juicio en contra del zaque, quien alegó que ya había entregado todo cuanto tenía. Aumentaron entonces los castigos y torturas y Sagipa falleció sin haber dado la menor información, pocos días antes de la fundación de Santa Fe de Bogotá.

Según el relato hecho por fray Pedro de Aguado, su muerte en prisión se produjo a causa de las torturas:

1. Datos tomados de es.wikipedia.org/wiki/Sagipa.

*Lo volvieron a la prisión, donde le fueron renovados los tormentos para que declarase dónde tenía el oro, pero como pertinazmente negase dónde tenía el oro, y por eso se le fueron agravando las penas, dentro de pocos días murió en la prisión y tormento.*²

La tragedia *Sagipa*, de Roberto Serpa Flórez, fue escrita en Bucaramanga, durante los meses de junio, julio y agosto de 1958, una época en que, aparte de su trabajo como médico psiquiatra, el doctor Serpa se interesaba por diferentes temas de la cultura y las artes escénicas. Lector incansable, conocía muy bien los grandes clásicos del teatro y entre ellos, a los tres genios de la tragedia griega. Cuando planeó la escritura de su obra sobre el guerrero y zaque de los chibchas, decidió darle la forma de tragedia, no sólo por el cumplimiento de un destino aciago, sino por la utilización de elementos técnicos y de referencias a situaciones y personajes de este género fundacional del teatro universal.

La alusión a los grandes clásicos, por otra parte, aparece en la obra de muchos autores del teatro universal y cobra un valor significativo en el arte dramático de América Latina y de Colombia particularmente, al presentarse como un modelo, un telón de fondo sobre el cual se pueden organizar las situaciones y conflictos. El reflejo del modelo no impide que sea utilizado para hablar de otra cultura y diferentes formas de vida, sentimiento y acción. *Sagipa*, el héroe chibcha, tiene elementos del Prometeo de Esquilo en su rebelión contra los dioses y en su desafío al destino, así como de Áyax y otros guerreros que participaron en la guerra de Troya y lucharon contra las fuerzas que determinaban la trayectoria de su vida.

Sagipa no sólo recrea los acontecimientos, guerras y sucesiones en el mando de los últimos zipas chibchas, en el momento en que aparecen los conquistadores españoles, sino también los mitos, danzas, rituales y prácticas de los indios, entreverados con la sombra de la tragedia clásica.

La tragedia se inicia durante una fiesta en honor de *Sagipa*, quien ha vencido a sus tradicionales rivales, los hombres del zaque de Hunza (hoy Tunja). Durante los bailes y cantos, los coros hablan del origen de los tiempos, cuando la luz estaba encerrada en Chiminigagua, el dios creador. *Sagipa*, entusiasmado por su triunfo reciente, quiere continuar la guerra contra el Zaque, para lo cual requiere el permiso del Zipa. También oye hablar de *Furatena*, una hermosa mujer -la reina de los muzos- que podrá darle informes sobre su destino. Cuando llega *Tisquesusa*, le da cuenta de sus intenciones bélicas, pero éste le responde que el sumo sacerdote de *Iraca* ha ordenado suspender la guerra. Junto con el zaque ha jurado guardar la paz por veinte lunas:

2. Pedro de Aguado: *Recopilación Historial*, pág. 178. Imprenta Nacional, Bogotá, Colombia, 1906.

*Nuestro pueblo prefiere cultivar sus labranzas y tejer sus mantas, a morir en combate.*³

Esta tensión entre la guerra y una paz transitoria ha sido una constante de la historia de Colombia desde los tiempos precolombinos. La mayor dificultad ha sido la de encontrar consensos para desarrollar una verdadera cultura de paz, como si los medios violentos fueran la única forma de obtener ciertos objetivos. La idea expuesta por el personaje de Tisquesusa, de un trabajo armónico y en paz, podría sonar, en los oídos de espíritus belicosos, como un síntoma de debilidad, un carácter poco varonil, en comparación con el prototipo del macho desafiante y guerrero que se erige como el símbolo de la masculinidad. Esta contradicción de fondo es observada con minucia científica por el psicólogo y dramaturgo, en las relaciones del protagonista con la autoridad, la familia y, en profundidad, con la madre y la amante.

Sagipa interroga a Tisquesusa sobre cuál será entonces el destino de sus valientes guerreros. Para reforzar su actitud pacifista, el Zipa hace llamar a Popón, el brujo y mohán de Ubaque, para que señale sus predicciones. Popón anuncia la inminencia de acontecimientos terribles:

*Veo a unos seres extraños, semidioses de dos cabezas y cuatro patas; sus armas arrojan fuego que mata. Esclavizarán a nuestras gentes. Un solo pensamiento llena sus mentes: el oro.*⁴

Asombrado, Tisquesusa le cuenta a Popón un sueño que tuvo, en el cual, mientras se bañaba en las aguas de un pozo en Tabio, vio que de pronto las aguas se llenaban de sangre. Popón interpreta el sueño diciéndose que se trata de su propia sangre, pues en los sucesos que están por venir, los Suaguaguas o hijos de Sué (como se llamaba a los españoles) lo perseguirán y le darán muerte.

Tisquesusa siente un gran temor, pero aparenta aplomo y seguridad, para no dar señales de cobardía ante sus súbditos. Sagipa le pide licencia, ya que por el momento no habrá operaciones militares, para buscar a una mujer que podrá darle luces sobre su propio destino. Tisquesusa le otorga el permiso y lo premia por sus servicios, permitiéndole montar en litera, como él.

Sagipa entonces se dirige al adoratorio de los muzos, enmarcado por dos enormes piedras, donde encuentra a Furatena. Ella está ataviada con finas telas y adornada con collares y zarcillos de esmeraldas, lo que le da un aspecto de majestad.

3. *Sagipa*. Acto I. Escena I. pág. 25.

4. *Sagipa*. pág. 26.

En un salto de tiempo, Sagipa ha estado con ella, le ha declarado su amor y se han convertido en amantes, pero la propia reina de los muzos corta el ensueño idílico y le dice al guerrero que le ha llegado la hora de partir. En su condición de reina de su pueblo debe preservar su imagen pública; por más que se amen, no podrán vivir juntos para siempre, a menos que él llegue a ser su igual en dignidad y realeza. Aunque él le habla de la nobleza de su sangre y del linaje y señorío de sus ancestros, ella le dice que para hacerla suya como esposa, tendrá que convertirse en el Zipa de Bacatá. Sagipa le promete conseguir lo que le pide, aunque la furia de los dioses caiga sobre él.

En este punto se plantea el meollo del conflicto: Tisquesusa es el Zipa en el poder y en caso de que él perezca, ya se le ha designado un sustituto, que en este momento apenas se acerca a la adolescencia, pero está cumpliendo las reglas de castidad y pureza exigidas, así como aprendiendo de los mayores, mohanes y sacerdotes, las reglas del buen gobierno. Pese a estas rigurosas prohibiciones, Sagipa está dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias para lograr el amor de Furatena.

Los coros advierten a Sagipa el peligro de dejarse llevar por la ambición y sobre todo, el riesgo que corre al entregarse a un amor que sería rechazado por los dioses, los sacerdotes, las autoridades y las gentes de su pueblo.

En una danza de sombras se le plantea la oscura senda a donde ese amor lo llevaría, y por medio de danzas, pantomimas y el relato del coro, se evocan otros amores trágicos, como el caso de un incesto entre hermanos, visto como un baile de fantasmas. La hermana queda embarazada y la madre los maldice. Los amantes huyen a un destierro forzado y cuando ella da a luz, la criatura recién nacida se transforma en una piedra negra. Siguen huyendo, y cuando llegan al salto de Tequendama, quedan transformados en dos grandes rocas y sus amores culpables resultan eternamente castigados. La enorme piedra desde donde se observa la caída de agua, es conocida como “la roca de los suicidas” y representa a la hermana incestuosa.

Sagipa dice que su amor no es culpable, como el de los hermanos, pero el coro le responde, evocando el tono lastimero de la antigua tragedia:

*No puedes quebrantar por Furatena las leyes eternas que rigen la sucesión divina de los zipas. El Zipa ha de ser casto y virgen. Tú has conocido mujer, y ella es la reina de la nación enemiga.*⁵

Un rayo tumba una de las rocas del templo, y Furatena se aterra. Le pide a Sagipa que se vaya y la olvide, aunque ambos saben en el fondo de su corazón que eso no es posible.

5. *Ibíd.* pág. 33.

Entra un *meque* (mensajero) con la orden dada a Sagipa para que retorne al mando de los ejércitos, pues la profecía del mohán de Ubaque comienza a cumplirse: unos seres extraños, con el cuerpo forrado en hierro, han comenzado a invadir las tierras de los chibchas.

Tras una primera derrota, Sagipa y Tisquesusa se reúnen con los caciques Cuximemega y Quiximenteba, así como con Popón el brujo y Combita, guerrero y capitán de las tropas.

Los coros se lamentan, pues a causa de los pecados cometidos se ha desatado la ira de los dioses contra el pueblo chibcha. Sagipa le dice a Tisquesusa que de nada ha servido el valor de sus guerreros contra las armas mágicas de los terribles Suaguaguas, que arrojan fuego por sus bocas.

El cacique Quiximempeba sugiere que busquen aplacar la ira de los dioses haciéndoles ofrendas y sacrificios. Sagipa, poco creyente en las divinidades, sostiene que a los Suaguaguas hay que combatirlos en las montañas, en terrenos pantanosos, por donde no puedan pasar con sus caballos. Hay que impedir que Tisquesusa caiga en sus manos, para evitar el fatal vaticinio del mohán.

Tisquesusa decide retirarse con su corte a los bosques de Facatativá, desde donde tratará en engañar a los Suaguaguas con ofrendas menores. Ofrendará los tesoros más valiosos a los dioses en las lagunas sagradas. Entra el meque y anuncia que se acercan los poderosos extranjeros. Sagipa le dice al Zipa que debe dejar allí las andas, que son el símbolo de su poder, así como sus insignias y corona y marchar a pie, como un simple mortal, mientras él prepara la retirada de sus ejércitos. Cuando Tisquesusa se aleja, Sagipa toma su corona y la coloca en su cabeza, tal como le había prometido a Furatena.

Los coros describen a los Suaguaguas o conquistadores españoles, mientras narran la derrota de los chibchas y cantan tristes plegarias pidiendo la protección de Chibchacum.

Los soldados españoles descubren las andas y algunas joyas y piezas de oro que Tisquesusa y Sagipa han dejado para distraer su atención. Los hombres se entusiasman ante la idea del botín que pueden alcanzar. Los coros indígenas entregan los presentes, tal como lo planteó Tisquesusa; aparte de mantas, sal y venados muertos, traen algunos collares de oro y esmeraldas de Muzo. Vienen en plan de amistad y don Gonzalo le dice a su hermano que pueden tomar esas tierras a nombre del rey, sin derramar sangre. Hernán, en cambio, es partidario de exterminarlos, para acabar con la idolatría. Las diferencias entre los hermanos señalan las diferencias que se presentan entre los conquistadores, sobre el uso de la fuerza y la violencia o la persuasión y el buen trato para lograr sus objetivos.

Jiménez de Quesada pregunta al cacique Quiximepeba, dónde se encuentra el Dorado. Éste manifiesta extrañeza, como si no entendiera lo que quiere decir. Más adelante, los dos caciques serán capturados y ejecutados por los españoles.

El coro representa la leyenda de El Dorado, mostrando cómo el cacique se cubre con polvo de oro al bañarse en la laguna de Guatavita. Así, crece la codicia de los soldados al pensar en el oro, y hablan de los grandes tesoros de Catay y las minas del rey Salomón.

En efecto, en los relatos de los cronistas de Indias y en los primeros testimonios europeos sobre el Nuevo Mundo aparecen diversas referencias a la antigüedad clásica, a las tribus perdidas de Israel, a los secretos de las tumbas egipcias. A partir de los relatos y testimonios de Marco Polo, también aparecían referencias a las riquezas milenarias del oriente, o a los fabulosos tesoros del rey Salomón, convertido en leyenda. Todos estos imaginarios sobre el nuevo continente tenían los navegantes, cronistas y exploradores europeos.

Jiménez de Quesada decide dirigirse a las tierras del Zipa; investiga dónde se ha refugiado Tisquesusa y los soldados españoles atacan, produciendo numerosas bajas entre los indios, entre ellas la de Tisquesusa, a quien confunden con uno más de los nativos, por su falta de adornos y de símbolos de poder, de los cuales se ha desprendido con la idea de pasar desapercibido. Entretanto, los soldados siguen buscando al Zipa y al tesoro, sin encontrarlos. A la postre, se enteran de que Tisquesusa es uno de los muertos, por las ceremonias fúnebres que su pueblo le rinden, representadas por el coro. En sus cantos, los nativos expresan que el sueño ha resultado profético y su destino se ha cumplido, pues ha caído bañado en su propia sangre.

Los sacerdotes han amortajado el cuerpo del Zipa, como se hacía con los antiguos faraones. Después de sacarle las vísceras, en sus ojos, boca, narices y ombligo han puesto esmeraldas y tejuelos de oro. Con él entierran sus tesoros y a sus favoritas, embriagadas con tetec, chicha y tabaco. El coro canta los relatos míticos, mientras habla del viaje del muerto al otro mundo.

Entre tanto, Sagipa aún se mantiene refugiado entre los bosques y lagunas, cerca de Bacatá. Se encuentra en compañía de los caciques Quiximempeba y Cuximemega, a quienes dice que se han cumplido los vaticinios del mohán, pero que ellos aún están libres, aunque con la muerte de Tisquesusa han quedado sin señor. Cómbita afirma que Chiquizaque, el heredero, aún está muy joven y carente de experiencia para gobernar en tan difíciles circunstancias. Piensa que otra cosa sería si Sagipa pudiera tomar el mando. Los caciques rechazan esa posibilidad: afirman que Chiazaque ha sido educado para gobernar, y que cualquier otro sería un usurpador.

Los coros le piden a Sagipa que proteja a su pueblo. Le recuerdan su promesa a Furatena y anotan que para hacerla suya, es hora de convertirse en el Zipa, ya que de hecho ha ganado el puesto de jefe. Pese a la oposición de los caciques, Sagipa acepta ser el zipa y afrontar el castigo de los dioses.

Cuando queda solo, se vislumbran los sueños del nuevo zipa (y en este punto la visión de Serpa Flórez como psiquiatra resulta especialmente significativa). En medio de las sombras y derrotado, el sol cede el puesto a Chía, la luna. Ante Sagipa aparece la sombra fantasmal de Guaya, su madre, que luego se transforma en Furatoga, la diosa, y después en Furatena, la amante. Sagipa evoca sus recuerdos de infancia; le pide a su madre que lo ayude. Furachoga, la misma Bachué, le pregunta por qué no la buscó a ella, en vez de ir tras una extraña. En estas mutaciones se observa el cuidado al presentar las imágenes maternas y sus transformaciones, de acuerdo con las funciones de protección, autoridad, amor y pulsión sexual que puede asumir en cada caso. Furatena, la amante, no sólo representa la atracción libidinosa, sino también la ambición del poder. Furatena también lo espera con su hijo, fruto del amor, que se convertirá en la semilla de una nueva raza.

Cuando comienza a salir la luna, Sagipa despierta, decidido a ejercer como zipa, pues su decisión, como el río Funza, no puede cambiar de rumbo. Entra Cómbita y le informa que los feroces Panches han invadido su territorio. Sagipa decide entonces establecer una alianza con los Suaguaguas para combatirlos. Los caciques quieren entregarlo a la fuerza a los españoles, acusándolo de usurpador, pero él decide presentarse voluntariamente ante ellos. Piensa que si no encuentran el oro que buscan, regresarán a sus tierras y todo volverá a ser como antes.

Sagipa se equivoca; tras derrotar y hacer huir a los panches es encarcelado, usando como argumento la acusación de los caciques. Jiménez de Quesada le ofrece liberarlo y declararlo rey de los chibchas, si le dice dónde se encuentra el tesoro de Tisquesusa. Sagipa responde que no comprende su actitud, porque siempre ha sido magnánimo y ahora la codicia envenena su mirada. Piensa que debió beber el zumo de una planta que lo tiene enloquecido. Don Gonzalo le advierte que han pasado los cuarenta días exigidos para la entrega del tesoro y que éste aún no ha aparecido. De nada valen promesas ni amenazas. A la postre Sagipa es juzgado y ejecutado.

El coro canta que el tesoro está oculto en el fondo de las aguas, en las lagunas de Guasca y de Siecha, de Teusacá y de Ubaque, y en la sagrada laguna de Guatavita, lejos de la codicia de los Suaguaguas.

La muerte de Sagipa es representada en medio de los cantos y bailes de la ceremonia de la cosecha. De acuerdo con la observación del autor, debe

darse una impresión fantasmagórica, porque todo es una visión de Sagipa, en su tránsito entre la vida y la muerte. Sagipa habla como Cristo en la cruz:

*Ya todo está consumado. Los vaticinios del mohán de Ubaque se han cumplido y mi suerte está echada.*⁶

También se asemeja al mito griego del dios cereal, el Baco de las Bacantes, que es muerto y enterrado como semilla, para que vuelva a fructificar. De ahí la representación de la muerte en la ceremonia de la cosecha.

En la marcha ritual desfilan las distintas comparsas, representadas por animales simbólicos: la rana, venados, jaguares, serpientes y guacamayas. Pasan los sacerdotes, llevando en sus manos la popora de la coca. También entran algunos dioses y semidioses. Sagipa, como un Prometeo, afirma que ha desafiado el poder de los dioses, consciente del castigo que le esperaba.

Siguen los cantos y bailes. Entre los danzantes aparece la sombra del propio Sagipa, su doble, llevado en hombros por sus vasallos, quienes no se atreven a mirarlo de frente. Sagipa le pide a Bochica que le de fuerzas para morir como un héroe y como un rey. De ahí se pasa a La Páscata, la barraca infernal, el infierno chibcha. Se trata de un lugar fuera del tiempo y del espacio, donde los muertos deben atravesar el río de la muerte (como el río Escamandro en el viaje hacia el Hades de los griegos), travesía que se efectuaba sobre hilos de araña.

En las profundidades infernales Sagipa se lamenta de la muerte de su pueblo lanzando imprecaciones contra Sué, el dios solar. Los coros narran cómo fue torturado y muerto, poniéndole en los pies herraduras candentes para luego irlo quemando, sin que de sus labios saliera ni una queja, ni un reproche. Murió como un héroe y un mártir de su raza.

Lo que más le preocupa a Sagipa desde el otro mundo, es saber cuál será la suerte de su pueblo. Furachoga le dice que los dioses lo han castigado por su soberbia, y que por eso Sué ha enviado a sus hijos, los Suaguaguas, a acabar con él y con su pueblo. No podrá ser Zipa habiendo visto al sol y conocido mujer. Pero no le dirá nada sobre la suerte de su pueblo.

El coro narra cómo fue aniquilado el pueblo chibcha, muertos los zipas y los zaques y destruido por las llamas el sagrado templo de Sogamoso. Algunos se han doblegado ante los invasores, pero la nobleza y los sacerdotes han sido arrasados, como campos de maíz abatidos por la langosta.

Sagipa pregunta si no habrá castigo para quienes han pisoteado sus creencias, sus dioses y su raza. El coro vaticina lo que va a ocurrir en la historia (que nosotros vemos como hechos cumplidos de un tiempo pasado). Su jefe,

6. *Ibíd.* pág. 51.

don Gonzalo, morirá corroído por *Iza*, la lepra. Su hermano, don Hernán, será fulminado por un rayo, y un día también caerá para siempre el imperio del gran rey, el de más allá de la laguna que no tiene fin, y nunca más volverá a levantarse.

Sagipa pide entonces ver a su amante, la causante de su desgracia y su ambición. El deseo se le concede y aparece Furatena, acompañada por su hijo, que será la semilla de la nueva raza.

SAGIPA

Por tu amor mi ambición creció. Por tu amor luché en la guerra y morí en el tormento. (...)

FURATENA

Los dioses han dispuesto que estemos separados eternamente. Tú en tus labranzas eternas sembrarás y cazarás venados. Yo seguiré hilando siempre, hasta la eternidad, esperándote en vano, más allá del ancho río.⁷

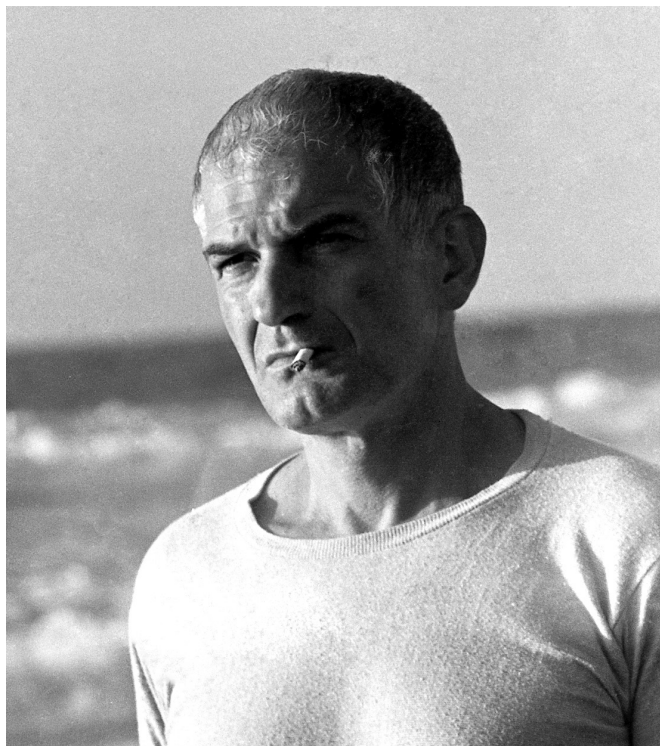
Juntos en el amor, separados en sus cuerpos. Así los castigan los dioses por sus amores prohibidos. Se transforman entonces en dos grandes piedras, las mismas que se vieron en la escena donde se conocieron y enamoraron.

La tragedia de Roberto Serpa Flores, un trabajo ambicioso y de difícil y costosa realización para presentarla como es debido, es una de las más logradas y valiosas piezas sobre la llegada de los españoles al territorio de los chibchas, que más adelante también trabajarán Luis Alberto García y Fernando González Cajiao. Incluye danza, pantomima, música y canto, proyecciones, teatro, coros, mito e historia, trabajados en una viva y sugerente simultaneidad, con elementos simbólicos, oníricos, de crónica y epopeya, para dar cuenta del dramático choque de culturas que se produjo en tiempos de la conquista, desatando una aterradora ola de violencia cuya huella se ha proyectado como una sombra sobre la historia del país, dejando abiertas cicatrices que registran en su tejido dramático las obras teatrales escritas en doscientos años de vida republicana.

* * *

7. *Ibid.* págs. 56-57.

ENRIQUE BUENAVENTURA



Enrique Buenaventura, un hombre de teatro integral y uno de los dramaturgos y teóricos más importantes del teatro latinoamericano del siglo XX, nació en Cali en febrero de 1925 y falleció en la misma ciudad, el 31 de diciembre de 2002. Desde muy joven se interesó por la literatura, las artes plásticas y el teatro. Apenas salido de la adolescencia, se vinculó por cortos períodos al teatro carpa Mesa-Nicholls, para el que escribía breves escenas de payasos. Representó algunos papeles con la compañía teatral de Carlos Chiappe y Andrés Crovo Amón, que llevaba a escena melodramas como *Dios se lo pague*.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –
Fotografía de Fernell Franco. Tumaco, 1970.

Buenaventura llegó a la capital a comienzos de los años cincuenta, con la intención de estudiar filosofía y letras en la Universidad Nacional, una época difícil, en que la violencia se había extendido por diversas regiones del país, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Por aquellos días alternó las clases de filosofía con arquitectura y bellas artes, buscando un camino que mejor respondiera a sus inclinaciones artísticas. Con el paso de los años no abandonó sus aficiones más constantes, como el dibujo y la pintura, que combinó con las actividades escénicas hasta el fin de sus días.

Hacia mediados de siglo, un día llegó a Colombia la compañía del actor y director Francisco Petrone. Enrique Buenaventura los vio en Bogotá y quedó tan profundamente impresionado que decidió dedicarse al teatro. Habló entonces con Petrone y le pidió que lo integrara en su grupo, pues él estaba dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de aprender el oficio. Petrone venía desde Argentina y había realizado presentaciones en varias ciudades de América del Sur, entre ellas Lima, donde presentó *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Mario Vargas Llosa recuerda esta obra que fue la que lo motivó para escribir teatro.

Continuando su gira por Latinoamérica, la compañía partió hacia Venezuela, pero la falta de público en Caracas y el alto costo del sostenimiento del grupo de actores, obligaron a Petrone a cancelar la correría y a liquidar la compañía. Algunos actores se quedaron en Venezuela y otros regresaron a la Argentina. Enrique Buenaventura, quien ya se había embarcado en la aventura y quería recorrer mundo para ver el teatro que se estaba haciendo en distintos países, entró a trabajar como cocinero a un barco. Sus primeros viajes se desarrollaron por las islas del Caribe: Trinidad, Curazao y Bonaire. Más tarde, dando la vuelta por el Atlántico hacia el sur, llegó al Brasil, radicándose durante algunos meses en Salvador de Bahía. Allí pudo apreciar las fiestas y celebraciones de los negros, como el *Candomblé* y un tipo de teatro folclórico con música, danzas y un gran colorido, por medio del cual Brasil buscaba su propia expresión escénica.

De Brasil partió a la Argentina, donde entabló relaciones con distintos miembros del llamado Movimiento de teatro independiente, una corriente novedosa y creativa, alejada de los patrones tradicionales del teatro comercial, que encabezaba el llamado Teatro del Pueblo, fundado en 1930 y dirigido por Leonidas Barletta, el precursor y motivador del teatro moderno argentino. Buenaventura pudo apreciar la obra de los nuevos dramaturgos argentinos, como Agustín Cuzzani, Samuel Eichelbaum, Roberto Arlt, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún o Andrés Lizarraga, entre otros. Estimulado por la problemática social y el vigor de estos autores, escribió su primera obra en Buenos Aires, titulada *Y el demonio volvió a la aldea*, hoy desaparecida.

Tras cinco años de ausencia, en Buenos Aires recibió una invitación para hacer parte de la nómina de la Escuela Departamental de Teatro de Cali. Regresó al país trayendo consigo al director argentino Pedro I. Martínez y a la actriz Fanny Mikey, quienes de inmediato se vincularon a la escuela y a las actividades culturales de Cali, como el Festival de Arte, que aún existe y que Fanny Mikey dirigió en su primera etapa, mostrando sus excepcionales capacidades como gestora y promotora cultural.

De la primera promoción de la Escuela Departamental surgió el TEC -en un comienzo llamado Teatro Experimental de Cali- como grupo profesional, al cual se sumaron algunos de los egresados de la escuela en los años siguientes. En 1969, por divergencias con el director de Bellas Artes, Enrique Buenaventura y los actores del grupo se retiraron de la Escuela y, bajo la dirección de Buenaventura, se formó el nuevo TEC, como grupo independiente. Tras un arduo trabajo y golpeando las puertas de muchas entidades culturales, el TEC logró adquirir una vieja casona en el centro de Cali y levantar su propio escenario, que poco a poco, se fue perfeccionando como un laboratorio de creación e investigación teatral, reconocido no sólo en Colombia y América Latina, sino en un amplio espectro internacional.

En este teatro ubicado en la calle 7 N° 8-63, en pleno centro histórico de Cali, durante más de cuarenta años, Enrique Buenaventura desarrolló su trabajo como director, maestro y formador de actores, dramaturgo y teórico de las artes escénicas, creador de un Método de Creación Colectiva que ha contribuido en forma notable a desarrollar la dramaturgia del actor y el arte teatral en América Latina.

La obra dramática de Buenaventura es quizás la más amplia, variada y diversa entre los autores del teatro colombiano. Incluye una rica gama de propuestas, tanto por su técnica y estilo como por su temática. Entre ellas tienen una especial importancia las obras de carácter histórico, de crítica social y político sobre la violencia en sus diversas manifestaciones urbanas y campesinas. También hay un buen número de piezas de temática latinoamericana, con personajes y episodios de la vida del Caribe, Centroamérica o Colombia, que incluyen mitos y leyendas populares, versiones de cuentos y relatos, como es el caso de varias recreaciones libres de historias narradas por el escritor antioqueño Tomás Carrasquilla.

Aparte de los referentes locales, en su técnica y estilo se perciben influencias de notables creadores, entrañables para Buenaventura, como es el caso de los grandes clásicos del Siglo de Oro español, *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, de Lope de Vega, creado por don Ramón del Valle Inclán o el Teatro Épico de Bertolt Brecht. Además de estos autores y de infinidad de lecturas de poesía, literatura, historia y antropología, en su época de madurez

teatral, de investigación y producción teórica, Enrique Buenaventura se interesó por el estudio de la lingüística y la semiología, consultando la obra de diversos especialistas como Vladimir Propp, Román Jakobson, Oswald Ducrot o Gaetano Della Volpe, entre muchos otros. Todas estas propuestas las aplicó al estudio de los textos teatrales y el análisis y escritura de obras de teatro.

De la extensa producción de Enrique Buenaventura escogeremos varias obras sobre las cuales hablaremos en los capítulos correspondientes. Buenaventura es uno de los autores que más ha tratado el tema de la violencia, que golpeó las distintas regiones de nuestro territorio desde la época de la conquista hasta el presente, con períodos especialmente dramáticos, sobre los cuales escribió algunas de sus obras más representativas.

Para este primer capítulo, que incluye el descubrimiento, la conquista y colonia, hemos seleccionado tres títulos, que corresponden a diversos momentos de su producción: *Cristóbal Colón*, de 1957, el *Réquiem por el padre Las Casas*, cuya primera versión data de 1963 y *Crónica*, escrita en 1986.

* * *

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

CRISTÓBAL COLÓN

Es una obra de juventud, concebida en cinco actos, sobre la vida y milagros de Cristóbal Colón. Nunca fue llevada a escena y, a diferencia de como hizo con otras piezas suyas, Buenaventura no escribió varias versiones, cotejadas con el trabajo en el escenario. Permaneció inédita durante muchos años, hasta que por iniciativa de Juan Gustavo Cobo Borda, como asesor cultural de la presidencia durante el gobierno de Ernesto Samper Pizano, fue incluida en un volumen de su teatro inédito.¹

Se trata de una obra que narra la gesta de Cristóbal Colón y las enormes dificultades que tuvo que enfrentar para sacar adelante su empresa descubridora, que en un comienzo era vista como una locura y una utopía, y más tarde difamada y asaltada por sus rivales, que fueron los únicos que se sirvieron de ella, mientras Colón terminaba sus días en medio de la incomprensión y la pobreza.

Pero no se trata de la apología de un héroe positivo, un iluminado que logró descubrir un nuevo mundo tan sólo por medio de su intuición y genial inspiración. En este caso, el esbozo biográfico del navegante genovés está planteado por medio de infinidad de contradicciones, arduos trabajos, reveses y golpes de suerte, ayudas y plagios, actitudes dignas de un humanista del Renacimiento y, en contraste, caídas en los oscuros pozos de la miseria humana, que dan al personaje y a su gesta una mayor autenticidad y verosimilitud.

La obra se inicia en una librería de Lisboa, a finales del siglo XV, donde además de manuscritos y primeros impresos (los incunables históricos, es decir, ediciones anteriores al año de 1500), se tiene la venta de mapas fantasiosos, capaces de motivar la imaginación de cartógrafos y navegantes.

1. Carlos José Reyes: *Prólogo a Cristóbal Colón*, págs. 1-109. En Enrique Buenaventura: *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Bogotá, 1997.

Allí se encuentra Bartolomé Colón, un comerciante genovés, en compañía de un estudiante, un filósofo y un astrónomo. Tras unos primeros diálogos que ilustran sobre la época y circunstancias, en la penumbra aparece un personaje que trae la ropa andrajosa y mojada. Viene fatigado después de largos viajes en busca de apoyo para sacar adelante un sueño que aún no logra configurar del todo: emprender un viaje hacia las Indias, en busca de especias, utilizando la ruta de occidente, por la mar tenebrosa y no por el tradicional camino del oriente, dominado por las guerras entre musulmanes y cristianos. Se trata de Cristóbal Colón, a quien en un comienzo ni su propio hermano reconoce.

Bartolomé, su hermano menor, es escéptico de llegar a las Indias y a las tierras del gran Khan por el occidente, ya que varios intentos han fracasado. Además, son muchas las historias que se cuentan sobre la mar tenebrosa, que hacen aún más difícil reunir a un grupo de marinos para emprender dicho viaje, pues a los ojos de los astrónomos y cartógrafos de finales de la Edad Media resulta un verdadero suicidio. Aún en el supuesto de que la tierra fuera redonda y se pudiera llegar al otro lado por el océano, se tiene la creencia de que el clima del ecuador es imposible para la vida y hasta las aguas del mar hierben, si es que no caen en profunda catarata en el límite del mundo. Tales creencias e imagerías se convierten en un obstáculo en apariencia insalvable, pese a lo cual, Colón se empeña en persistir en su intento.

El genovés conoce a un marino de Islandia, quien le cuenta que los vikingos ya hicieron ese viaje por la mar tenebrosa hacia el occidente y llegaron a tierra firme. Seguramente se refiere al hipotético viaje de Erik el Rojo, en el siglo X, quien llegó hasta las costas de El Labrador y estableció el primer asentamiento vikingo en Groenlandia. Este relato da nuevas fuerzas a Colón, en su empeño por llegar a las tierras de Catay y Cipango, viajando en sentido contrario a la ruta de Marco Polo.

En su afanosa búsqueda de ayuda para emprender el soñado viaje, Colón conoce a una hermosa joven, Filipa Múñiz de Perestrello, con quien contrae matrimonio, no sólo por haberse enamorado de ella, sino sobre todo por ser la hija de un rico comerciante, con muy buenas relaciones en la corte de Portugal. Colón piensa que este hombre podrá ayudarlo a conseguir los recursos necesarios para emprender su viaje. Así, va de Italia a Portugal, de Portugal a Inglaterra y de allí a España, buscando apoyo y recabando la información que le hace falta para planear las rutas y condiciones de su hipotética travesía.

Cuando le cuenta a su hermano Bartolomé sus planes de matrimonio, éste se alegra, pues piensa que Cristóbal por fin ha sentado cabeza y va a dedicarse al comercio, para mantener su familia, y de este modo podrán hacer negocios entre los dos. Cristóbal se burla de su hermano, preguntándole si cree que puede encerrar un águila en el corral de las gallinas.

Uno de los personajes, el estudiante, tiene algunos diálogos con Colón. Esto es lo que certifica que se trata de una pieza de teatro y no una crónica o reconstrucción histórica. En estas líneas aparece el Buenaventura burlón, que hace un guiño al espectador para que descubra otros planos de su personaje, como es el caso de ver al marino genovés representando un papel de erudito cosmógrafo y sabio un tanto hermético, cargado de secretos, ante las cortes y los grandes señores de España y Portugal:

ESTUDIANTE

Basta de farsa. Deberías dedicarte al teatro.

CRISTÓBAL

Al gran teatro del mundo me he dedicado. ¿Crees que toda esta farsa no se representará tal y como la he insinuado? No todo ha de ser tragedia, por cierto... Ahora pienso dedicarme a la comedia. (...)

ESTUDIANTE

He venido porque... me han dicho que vas a casarte.

CRISTÓBAL

Sí... Por ahora la comedia.

ESTUDIANTE

La mujer es un ancla, Cristóbal Colón.

CRISTÓBAL

El ancla es tan necesaria como el timón... Si quieres reparar, pertrechar, calafatear... o cambiar de rumbo... echas el ancla.

ESTUDIANTE

Es un ancla con raíces, Cristóbal...

CRISTÓBAL

Tonterías... Quitémonos las máscaras de nuevo.²

Prosigue la búsqueda de indicios, contactos, apoyos. Busca por todos los medios conocer el mapa de Toscanelli, usando la influencia de la familia Perestrello, por medio de su esposa. Más que dinero o fama mundana busca la gloria, y Enrique Buenaventura, al construir su personaje, no puede evitar la burla:

2. *Cristóbal Colón*. Acto I. pág. 21.

*El diablo de la gloria... Un mono con peluca, cuyo rabo es peinado en las academias y guardado en los museos.*³

En uno de sus viajes de búsqueda por las costas del Mediterráneo, Colón descubre a un náufrago en una playa. Viene de la Gomera, una de las islas Canarias. Ha intentado, con otros marineros, un viaje adentro de la mar tenebrosa, más largo que ningún otro, y afirma que lo pueden guiar los pájaros y las hierbas que van apareciendo en el recorrido. El genovés se apropia entonces de estos descubrimientos y los hace aparecer como propios.

A este respecto hay que recordar el *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht. Galileo toma el telescopio, descubierto por los flamencos, y lo perfecciona, apuntándolo en otra dirección, hasta descubrir las lunas de Júpiter. Brecht planteó entonces: “las cosas son de quien las hace mejores”.

Ante la insistencia de Colón, el hombre confiesa que avanzando por la mar tenebrosa, la tierra está a setecientas leguas al poniente.

Las referencias históricas saltan: Bartolomé afirma que han pasado ocho años. La mujer de Cristóbal ha muerto y éste aún sigue empecinado en sus sueños idealistas, sin haber logrado el apoyo para emprender el gran viaje ni descubrir nada. Sin embargo, a pesar de los fracasos, insiste en su propósito de llegar a la Antilla de las siete ciudades, y después a Cipango, donde hay oro a raudales, pero aún le hace falta un Mecenas que lo apoye para armar naves y tripulación, soltar amarras e iniciar la aventura.

Tiene una nueva amante, Beatriz Henríquez, quien lo apoya dándole ánimos; consigue alguna ayuda en el convento de La Rábida, pero se le agota en los preparativos. Fray Juan Pérez de Marchena le presenta a Colón a Martín Alonso Pinzón, quien se entusiasma con la propuesta del genovés. Buscan la ayuda de algunos de los notables señores de España, pero sus escarceos con los grandes duques fracasan, pues ellos piden más de lo que ofrecen. Colón decide entonces buscar a los Reyes Católicos, que se encuentran en la población de Santa Fe, cerca de Granada. Allí, Fernando e Isabel esperan que Boabdil entregue las llaves de la ciudad, tras un largo sitio durante el cual el rey moro ha permanecido encerrado en sus palacios nazaríes. Luego de una tenaz insistencia, un día un alguacil se presenta ante Colón y le dice que la reina lo espera.

Al cambiar el acto, vemos a Colón embarcado en la nao capitana: a un lado el camarote del almirante y arriba el puente de popa. Sin embargo, el viaje presenta problemas que no dependen de las condiciones del tiempo ni del estado físico de las embarcaciones, sino de los mitos, prejuicios y prevaricaciones de una tradición de creencias e ideologías que ha imaginado un

3. *Cristóbal Colón*. pág. 22.

mundo plano que se corta en un profundo abismo en el ecuador, por donde las carabelas podrían caer rodando hasta el fondo del infierno.

Al ver pasar los días sin que aparezca tierra alguna, crecen los temores. Esta situación conduce a un buen número de marineros a plantear un motín para exigir el inmediato regreso a España. Martín Alonso Pinzón pasa de una de las carabelas a la nao capitana, para hablar con Colón y, tras acordar el seguir adelante, amenaza con ahorcar a los que protesten.

En todo este segmento es significativo el planteamiento de Buenaventura sobre la influencia de las ideologías y las representaciones mentales, frente a una postura de riesgo, renovación y experimentación, pues en los descubrimientos científicos se suelen enfrentar la creencia en la transformación, con los hábitos y las costumbres.

Tras el anuncio de “¡Tierra!”, grito por Rodrigo de Triana, los marineros dan gracias a Dios y cantan coplas haciendo fiesta por el hallazgo. Aquí Buenaventura introduce un deliberado anacronismo, al incluir una copla de la guerra civil española, para hacer un guiño de complicidad con el sector republicano:

*Anda jaleo, jaleo,
Ya se acabó el alboroto
Y comienza el tiroteo.*⁴

En la escena siguiente aparece otra actitud de Cristóbal Colón, que de héroe visionario pasa a convertirse en un ser mezquino y egocéntrico. Cuando Rodrigo de Triana va a cobrar la recompensa ofrecida, Colón le dice que él vio la luz primero y por lo tanto suyo es el premio.

En el cambio de acto, la acción se desarrolla en el fuerte de Navidad, la primera población creada por los españoles en el nuevo mundo. En este punto Colón aparece como un tratante de esclavos, pues al no hallar oro en aquellas primeras islas, decidió vender a los indios como esclavos. Es otra forma de mostrar los aspectos oscuros a la vez que los elevados, los grandes logros junto con las ruinas. Estas pasiones conviven en la contradictoria naturaleza humana, que no se manifiesta en blanco y negro, como un maniqueo contraste entre buenos y malos, sino más bien como un dibujo en tonos grises en medio de la maraña social.

Cuando la noticia del descubrimiento llega a la corte y se deben cumplir las capitulaciones firmadas por los reyes católicos con Colón, surgen las intrigas, envidias, acusaciones y pleitos en contra suya: se desconocen sus descubrimientos y se le encarcela, acusado de ser un tirano de españoles y de indios.

4. *Cristóbal Colón*. Acto IV. pág. 81.

Su sueño de gloria se ha convertido en una pesadilla. En forma metafórica, la escena se desarrolla por medio de un cortejo de bufones, monstruos, fantasmas y personajes grotescos que representan tanto sus culpas como las envidias y ofensas que se desarrollan en su contra. En ese aquelarre de carácter onírico aparece Caonabó, cacique tahino, que lo juzga como si tuviese la vocería de la historia y representa, de algún modo, un alter ego del Nuevo Mundo: el juicio de un nativo contra el invasor venido de un lejano territorio. En su veredicto final, el cacique lo condena a la desesperación, a la ceguera y a la soledad.

Se desvanece la pesadilla y cambian el tiempo y el espacio: Colón aparece de nuevo en España, en una taberna de Sevilla. En medio de la desilusión y la amargura por la ingratitud de los hombres, vuelven a su mente los delirios y ahora sueña con emprender una cruzada para rescatar Jerusalén. Mientras la locura parece apoderarse de él, las condiciones políticas y sus relaciones con la corte cambian de la noche a la mañana: muere la reina Isabel, y su hija Juana y Felipe el Hermoso se disponen a reinar, aunque el resultado de los hechos se torne impredecible. Pese a aquellos cambios, y mientras otros se preparan a conquistar el oro y las perlas de las Indias, Colón sigue preguntando por los diezmos y ochavos que le corresponden de los tesoros de las tierras por él descubiertas. ¿Se trató de Catay o de las islas de Cipango, o de un nuevo mundo? Cristóbal Colón nunca llegó a saberlo. Cuando le ofrecen algunas tierras en Castilla como pago a sus esfuerzos, responde:

*Demasiado poca para ser dejada por el almirante de las Indias a sus hijos y herederos. Mi condado se extiende más allá de donde es posible imaginar y en tierras felices y fértiles. ¿Puedo dejar a mis herederos un retazo de la vieja Castilla en cambio de un mundo?*⁵

Sigue el delirio de Colón, ya en trance agónico. En un sueño fantástico cree ver a Martín Alonso Pinzón, y le habla de la muerte y de sus descubrimientos: le pregunta si descubrió su paraíso, entre la isla de Trinidad y la costa de Paria. Al respecto, contradice la idea de que el mundo es redondo, y ahora sostiene que tiene forma de pera, cuya parte más alta equivale al pezón de ese seno de mujer que es el paraíso, y que se halla en las Indias.

Esta referencia al paraíso se encuentra en efecto en el diario del tercer viaje de Colón, cuando afirma:

Porque creo que allí es el paraíso terrenal, a donde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina. (...)

5. *Cristóbal Colón*. Capítulo V. pág. 101.

Allí donde dixe la figura del pezón de la pera. (...) Grandes indicios son estos del paraíso terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sacros teólogos.⁶

Viejo, tullido y al borde de la muerte, en medio de la penumbra, el hombre recuerda diferentes momentos de su vida. Recuerda la figura de Beatriz Henríquez con un vaporoso traje blanco, tan bella como puede entreverla en su pasión de otros días. Las fechas de sus recuerdos se entremezclan, viajando en el tiempo como viajó antes en el espacio. Habla con su hermano Bartolomé en lo que parece ser una despedida y le dice que se prepara para su quinto y último viaje, el definitivo.

Al final, parece que recobrarla la cordura, como don Alonso Quijano, mientras se desvanece el Quijote y el Almirante y fallece, dejando de pelear contra molinos de viento. Parecería como si una santa locura hubiera sido la motivadora de tan riesgosas aventuras, mientras la sensatez y la razón vuelven a la normalidad y acaban con el impulso vital.

* * *

6. *Cristóbal Colón: Relación del Tercer Viaje*. pág. 202. Ediciones Sarpe, Madrid, 1985.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

UN RÉQUIEM POR EL PADRE LAS CASAS

Enrique Buenaventura realizó dos versiones de esta obra. La primera, llevada a escena por el TEC en su primera época y cuya presentación constituyó un fracaso, tenía un desarrollo histórico tradicional, sobre la biografía del padre Las Casas, su defensa de los indios y sus grandes debates sobre la naturaleza humana de los nativos del Nuevo Mundo. Más tarde, Buenaventura revisó el primer manuscrito, complementó los estudios sobre el padre Las Casas y su tiempo y enriqueció tanto las argumentaciones más profundas del obispo de Chiapas como el sentido de los argumentos de sus contradictores, en especial Ginés de Sepúlveda, para matizar las posiciones y dar más cuerpo a los conflictos, buscando las razones de parte y parte en una confrontación dialéctica, y no una oposición maniquea de contrarios entre buenos y malos.

La nueva versión sobre la lucha del padre Las Casas, fue realizada bajo la influencia del teatro épico brechtiano, con elementos narrativos que distancian los impulsos dramáticos, ejerciendo una función crítica frente a la identificación piadosa con el drama de los personajes. Tales postulados, que en principio contribuyen a despertar una actitud crítica en el espectador, frente a los excesos de emotividad, también pueden incurrir en el riesgo de esquematizar los problemas y convertir la acción escénica en un espacio de juzgamiento racional donde en apariencia no caben las emociones, los sueños y los impulsos del inconsciente, que son aspectos inherentes a la realidad del ser humano.

De acuerdo con esta técnica narrativa, el actor que representa al padre Las Casas inicia la obra con una descripción de los espacios que constituyen la escenografía, explicando su significación:

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.¹

La obra se inicia con una escena de rara comicidad, representando el aseo del gobernador de la isla de La Española. El gobernador se encuentra en pleno baño, cuando se le informa que algunos indios se quieren ahorcar porque no soportan el trabajo de las minas. El gobernador amenaza con ahorcarse también, para seguir explotándolos en el otro mundo por toda la eternidad, y los indios desisten de su empeño.

Los conquistadores, entre ellos Ojeda y Nicuesa, se muestran preocupados porque los indios dicen que después de ser bautizados, son iguales a los españoles. ¿Cómo pueden pensar eso unos salvajes? ¿Acaso los indios tienen alma? Algunos creen que son casi animales y que por eso se justifica que los europeos, cristianos y civilizados, los tengan a su servicio, como seres inferiores. En este punto se inicia una controversia que se proyectará más allá de los tiempos de la conquista, y en la cual fray Bartolomé de las Casas jugará un papel decisivo.

Un grupo de sacerdotes dominicos, junto con el padre Las Casas, critica acerbamente la crueldad y la codicia de los conquistadores, quienes en su afán de conseguir el oro desprecian y esclavizan a los indígenas. Esta actitud genera un malestar entre regidores y encomenderos. El gobernador quiere que el rey de España ponga remedio a la insolencia de los clérigos. Entre tanto, Las Casas renuncia a los indios que le repartieron; quiere que sean libres, pero el gobernador, para no sentar un mal precedente, los pasa a su encomienda.

El padre Las Casas se pone de acuerdo con la comunidad de los dominicos para ir a España, denunciar el maltrato a los indios y pedir al rey un mejor trato para ellos. Los frailes venden cerdos y otros animales para reunir los dineros necesarios para que fray Bartolomé pueda emprender el viaje.

El padre Las Casas se presenta ante la corte; lo recibe un consejero real, ante el cual plantea sus denuncias y reclamaciones. Durante esta entrevista, un paje informa sobre la muerte de Fernando el Católico. Entre tanto, en el Nuevo Mundo los conquistadores temen que se dicten nuevas leyes. En una nueva reunión entre el consejero y fray Bartolomé, éste recibe la noticia de su nombramiento como procurador y defensor de indios. En efecto, se proclaman las

1. Enrique Buenaventura: *Los papeles del infierno y otros textos. Réquiem por el padre Las Casas. Escena I.* pág. 281. Editorial Siglo XXI, México, 1990.

Nuevas leyes de Indias, que van a generar disgustos y peleas entre los conquistadores, encomenderos y demás españoles que buscan fortuna en las Indias.

Ante las loas y críticas a las Nuevas Leyes que Las Casas ha promovido, se finge muerto para evitar los asedios y reclamaciones de sus contradictores. Enrique Buenaventura ha creado para ello una escena esperpéntica, como un guiño de complicidad con don Ramón del Valle Inclán, uno de sus autores favoritos. El padre Las Casas desciende a la primera esfera y se encuentra con un mundo fantástico, encabezado por un ciego “de romances” que canta una loa a las Nuevas Leyes vestido de harapos. Aunque el ciego proclama que todos reciben estas leyes con regocijo, de inmediato distintos personajes de las Indias lo contradicen. Oviedo y Gómara, en sus crónicas, dan su propia versión de los hechos, en clara oposición a los argumentos del padre Las Casas.

Al respecto, es interesante observar que las teorías más recientes sobre la historia proclaman que no existe una Historia con mayúscula, sino múltiples historias, con diversas versiones de los hechos, de acuerdo con la relación que puedan tener con ellos, sus ideas e intereses. De ahí que muchas veces el mismo acontecimiento puede ser percibido desde distintos ángulos, al modo de una polifonía de voces que exige un análisis comparativo para comprender lo que ha ocurrido en determinado caso, y asumir una posición al respecto.

La noticia (falsa) de la muerte del padre Las Casas llega a España. El consejero real la comenta y Ginés de Sepúlveda, el más tozudo contradictor del fraile benedictino dice que no puede creer tal felicidad. Interrogado por el consejero sobre su enemistad con Las Casas, Sepúlveda le responde que ese bendito fraile ha introducido en España el mal de la duda, que causa tanto daño.

Para Las Casas las cosas no son fáciles. No puede permanecer encerrado en el convento en gracia del mito de su fallecimiento: un viejo encomendero lo busca afanosamente, pues quiere confesarse con él y con ningún otro. Fray Bartolomé no puede negarse. Una cosa es estar en el mundo de las ideas, en un espacio mental de reflexión y discusión, y otra muy diferente estar de tejas para abajo, confrontando los actos y realidades de los hombres.

El viejo encomendero se acusa de haber maltratado a los indios, someténdolos a trabajos excesivos, hasta acabar con sus vidas. El fraile pide pluma y papel, y escribe. Como penitencia, le pide al viejo encomendero que haga una declaración escrita, por medio de la cual deje en libertad a los indígenas de su encomienda, y haga entrega de sus bienes a los naturales de la villa para que se organicen con sus caciques, de modo que puedan tratar en paz y libertad con los españoles y cultiven y paguen su tributo al rey, como estipulan las nuevas leyes de Indias.

El conquistador Badillo, quien se consideraba el heredero del viejo encomendero, acusa al padre Las Casas de haber abusado de un moribundo, para apropiarse de sus bienes. Fray Bartolomé entrega el testamento del viejo al gobernador, pero éste, ante la denuncia de Badillo, ordena el arresto de fray Bartolomé de Las Casas. Para evitar problemas mayores, ya que el fraile cuenta con el apoyo del Consejo de Indias, le dan el convento por cárcel. A Badillo se le responde que debe litigar ante la corte para reclamar sus supuestos derechos. En síntesis: el gobernador se lava las manos, como Poncio Pilatos.

En España los asuntos tampoco se presentan color de rosa para el padre Las Casas. En la esfera de las ideas, Juan Ginés de Sepúlveda sigue batallando en contra de sus argumentos, con reflexiones que endulzan los oídos de conquistadores y encomenderos:

SEPÚLVEDA

*Las Casas nos está metiendo en una guerra: la corona contra los conquistadores, los conquistadores contra los curas y unos curas contra otros. ¡La guerra de la conquista se está volviendo guerra civil!*²

Los acontecimientos se desenvuelven como un tira y afloje, en medio de un mar embravecido. El gobernador de La Española se embarca para el Perú, pero una tempestad marina hace que termine en Guatemala. Las Casas le pide que apruebe un nuevo convenio. El gobernador se ve forzado a hacerlo, pues son órdenes del rey, pero en forma marrullera intenta traicionarlo, al exponer al convento al ataque de los indios. Su plan, sin embargo, se le tuerce y a su palacio llega un grupo de indios llevando tres cadáveres en guando. Las Casas acusa a los guardas de la muerte de uno de ellos, que ha caído como un mártir. El gobernador le pide a fray Bartolomé que regrese al convento y le dice que debe romper el convenio presentado por él, ya que resulta peligroso para la paz pública. El fraile le responde que está firmado y se cumplirá:

*La batalla es larga, señor gobernador; sólo estamos en las primeras escaramuzas.*³

El consejero le pregunta a Ginés de Sepúlveda si ha leído la *Utopía*, de Tomás Moro. Sepúlveda le responde que no es más que pura imaginación y que la imaginación es peligrosa, como lo es *El elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam.

2. *Réquiem por el padre Las Casas*. Escena XII. pág. 309.

3. *Ibíd.* pág. 313.

Estas referencias dadas por Buenaventura nos llevan a mencionar la obra de los grandes humanistas y teólogos del renacimiento español y la acción en favor de los indios de algunos frailes dominicos que participaron, junto con el padre Las Casas en sus denuncias en contra de los excesos de los encomenderos. Entre ellos hay que citar la figura del teólogo Francisco de Vitoria (1483 o 86-1546), una de las figuras más destacadas de la Escuela de Salamanca e iniciador del Derecho de Gentes, quien se preocupó por los derechos de los indígenas y al respecto sostenía que “no son seres inferiores, sino que poseen los mismos derechos que cualquier ser humano y son dueños de sus tierras y bienes”.

Otro destacado dominico fue Domingo de Soto (1494-1560), miembro, como Vitoria, de la Escuela de Salamanca. Fue el confesor de Carlos V y el encargado de resumir la argumentación de Ginés de Sepúlveda y de fray Bartolomé de Las Casas en la llamada Controversia de Valladolid, de 1550 y 1551. Entre los dominicos protectores de indios, que pueden hacer parte de los frailes sin nombre propio, en la obra de Buenaventura podemos citar, entre muchos otros, a Antonio o Antón de Montesinos (1475-1540), quien pronunció enérgicos sermones en la isla de La Española en los primeros años de la Conquista, a favor de los indios, o Pedro de Córdoba (1482-1521), quien denunció los abusos de los encomenderos. Los justos reclamos de los dominicos junto con la enérgica y autorizada voz de fray Bartolomé de Las Casas, llevaron al emperador Carlos V y al Consejo de Indias a formular las Nuevas Leyes de Indias en 1542.

En la continuación de la trama dramática, el padre Las Casas es nombrado obispo de Chiapas, en Nueva España (México), y de inmediato pide ayuda a la corte, pues en Chiapas aspira a crear un modelo de libre relación entre españoles e indios, sin esclavitud ni encomienda. Sin embargo, el sueño humanista del padre Las Casas tiene tantos enemigos y detractores, que el obispado de la paz se convierte en el obispado de la guerra. Gente belicosa entra a su obispado y el obispo se ve obligado a quejarse ante el gobernador por ese atropello, amenazando a los agresores con llevarlos a juicio. En medio de una trifulca, un herido intenta atacar al padre Las Casas con un cuchillo, pero los frailes lo detienen y el obispo tiene que refugiarse en el convento.

Los problemas se agravan y el padre las Casas decide regresar a España a terminar de escribir sus obras de *Historia de Indias* y su *Apologetica Historia Sumaria*, además de proseguir la lucha contra el maltrato a los indígenas, los abusos de los encomenderos y los oídos sordos de gobernadores, visitadores, regidores y oidores españoles en las indias, frente a los problemas que él ha denunciado a lo largo de 30 años.

En el círculo de ideas del escenario se desarrolla la controversia entre fray Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, conocida como La controversia de Valladolid, de la cual Buenaventura cita algunos fragmentos significativos de las dos posiciones. En medio de la discusión, llegan cartas de curas y obispos de las Indias que desaprueban la conducta del padre Las Casas, y otras que lo defienden. Sin embargo, ante los conflictos de las colonias, el emperador decide suspender temporalmente las Nuevas Leyes de Indias.

Pese al apoyo del rey y del Consejo de Indias, la situación del padre Las Casas se hace cada vez más difícil. El personaje del médico afirma que debe ser encerrado en una casa de locos. Ginés de Sepúlveda trae nuevos documentos en contra suya y anuncia que ha denunciado a fray Bartolomé ante la Santa Inquisición. Entre tanto, en América se liquida la llamada “tierra de paz” y los dominicos deben vender los animales, muebles y demás cosas que les restan. El gobernador interviene las llamadas tierras de paz y nombra gentes de sus simpatías para dirigirlos. Parece como si el sueño utópico del padre Las Casas se estuviera desvaneciendo en el aire.

En la Inquisición se desarrolla una fuerte polémica entre los críticos y los simpatizantes del padre Las Casas. Los unos dicen que los salvajes no tienen derechos y citan textos de Aristóteles como prueba, mientras los defensores de las tesis del dominico se apoyan en Vitoria y otros teólogos humanistas.

En la parte final, que redondea el planteamiento del título al presentarlo como Réquiem, el padre Las Casas se hunde en sus recuerdos, a medida que se acerca la muerte. A su memoria vuelven las imágenes de su infancia y juventud, las figuras de Colón y Alonso de Ojeda. En un diálogo fantasmal con un viejo conquistador, el benefactor de indios sopesa los infortunios y logros de su obra inconclusa. Otro recuerdo que asalta su mente y adquiere una dimensión fantasmal es su defensa de los indios ante el rey:

El rey no es más que un administrador de los bienes del pueblo. Si va contra el bienestar público cae en pecado mortal, sus leyes son nulas y sus súbditos pueden oponerse a ellas por la fuerza e incluso matar a su rey para librarse de su yugo.⁴

Esta situación vino a producirse un siglo más tarde en Inglaterra, con la ejecución del monarca Carlos I, juzgado en la Cámara de los Comunes por el delito de alta traición, tras la guerra civil en contra de su mandato, encabezada por Oliverio Cromwell. Carlos I fue decapitado el 30 de enero de 1649, creando un precedente que se repitió en la Revolución Francesa con la muerte de Luis XVI en la guillotina. El derecho del pueblo a juzgar a un

4. *Ibíd.* pág. 336.

mal monarca y destituirlo, fue planteado más tarde por el filósofo inglés John Locke (1632-1704), apoyando sus reflexiones en los humanistas y teólogos del Renacimiento.

Otras conversaciones que aparecen como sueños o recuerdos traen a su mente algunos de los temas que suelen aparecer en la vejez como espinas que aún laceran viejas heridas. Entre ellas, la que sostuvo con un negro, en la que se habla de la acusación que hicieron al padre Las Casas de haber impulsado la esclavitud, al sugerir que se cambiara a los indios por negros en el duro trabajo de las minas. Las Casas se defiende y el negro le dice que ellos se han basado en sus ideas para adelantar sus rebeliones, lo que no deja de sorprender al protector de los indios:

*¡Dios mío! ¡Siempre traté de pacificar con el evangelio y ahora soy maestro de rebeliones!*⁵

También tiene una fuerte discusión con fray Toribio de Benavente, llamado Motolinía, quien le reclama por ser bullicioso, escandalizador e inoportuno. Las Casas le responde que él vivió tranquilo, sin denunciar los crímenes de los conquistadores, pues estaba satisfecho con la paga en oro que le hacía Hernán Cortés.

Muerto el padre Las Casas, un grupo de juglares anuncia la venta de sus libros. Buenaventura hace una sátira a la promoción y venta de las ideas como si se tratase de un producto comercial.

Para terminar, el actor que representó el papel de fray Bartolomé de Las Casas se va despojando de sus trajes y maquillaje, mientras se despide por medio de una conclusión final:

*Este clérigo vivió 92 años. Dios quiso destinarlo a duros trabajos y penalidades, y de él puede decirse: bienaventurado aquel que padece persecución porque defiende la justicia. Murió en Madrid el año de 1566 y no se sabe dónde está enterrado.*⁶

* * *

5. *Ibíd.* Escena XX. pág. 337.

6. *Ibíd.* Final. pág. 341.



LOS LIBROS DEL CONQUISTADOR, IRVING ALBERT LEONARD.
Solapa interior. Casa de las Américas, 1983.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

CRÓNICA

Un grupo de actores entra a escena, se visten como indios y presentan la obra. Dos de ellos, que pasan por ser indios, se visten como soldados españoles. Son Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, quienes según las crónicas, lograron salvarse de un naufragio y, tras navegar en una barca durante cuarenta días y cuarenta noches, llegaron a las costas de Yucatán, donde los indios los tomaron prisioneros y los convirtieron en esclavos. Este caso tiene otro importante antecedente en las crónicas de la conquista, como fue el de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quien escribió el relato de su experiencia en un texto memorable conocido como *Naufragios*.

El caso de Guerrero y Aguilar lo tema Enrique Buenaventura como un medio para confrontar una experiencia extrema de otredad: dos españoles que caen en manos de los indios, obligándolos a trabajar a su servicio, aprovechando de este modo sus conocimientos. Aquí se invierten los términos entre el colonizador y el colonizado: uno de ellos se adapta a la vida de los indígenas, se enamora de la hija del cacique y se casa con ella, según los ritos ancestrales de los nativos. Se trata de Gonzalo Guerrero, quien se adapta por completo a ese nuevo tipo de vida, mientras Jerónimo de Aguilar no deja de pensar en la posibilidad de un rescate por parte de conquistadores españoles, como ellos.

Guerrero se ha convertido en un conquistador conquistado, tal como lo formula el lingüista e investigador búlgaro Tzvetan Todorov en su libro sobre la conquista de América, donde plantea cómo después de llegar a otro mundo en plan de conquista, el hombre se convierte en extranjero, aún en su propia patria.

Cuando las fuerzas de Hernán Cortés se aproximan al pueblo indígena donde viven Guerrero y Aguilar, el segundo va en busca de sus compatriotas y

se entrevista con Cortés, quien le pregunta por su compañero. Éste tiene que responderle que vive en un pueblo indígena completamente adaptado a sus costumbres, como uno de ellos. Para Cortés, se trata de una total inversión de los términos en que entiende la conquista: Los españoles son los conquistadores, y no los indios. Se trata de traer a los indios a la civilización, y no de llevar a los españoles a vivir como los indios, pues el ejemplo puede ser nefasto.

Tampoco la posición de Aguilar es muy clara ante Cortés y ante los demás españoles. Así lo ve Todorov en su análisis:

Después de muchas peripecias, uno de ellos, Gerónimo de Aguilar, se une a los hombres de Cortés, que difícilmente reconocen en él a un español, “porque le tenían por indio propio, porque de suyo era moreno y trasquilado, a manera de indio esclavo”, según narra Bernal Díaz.¹

Cortés utiliza a Aguilar como su intérprete, pero a la vez desconfía de su actitud, ya que éste defiende a su compañero y le dice a Cortés que será mejor dejarlo tranquilo en su pueblo de indios, ya que tiene mujer e hijos y se convirtió en uno de ellos. Cortés no puede aceptar esos argumentos, que ponen patas arriba a los suyos propios, su fe y sus convicciones. Afirma que una cosa es el mestizaje y otra muy diferente que un cristiano se convierta en indio. Piensa que sería muy mal precedente, y por eso hay que ir a rescatarlo.

Aguilar escribe una carta a Guerrero, advirtiéndole de las intenciones de Cortés, y éste se prepara para defender a los nativos, enseñándoles las tácticas de guerra de los españoles, de tal modo que en un primer choque entre ellos, los indios de Guerrero consiguen derrotar las fuerzas de Cortés, obligándolo a emprender la retirada. En un juego imaginario de confrontación de las dos posiciones, Buenaventura plantea una hipotética conversación entre Cortés y Guerrero. Los que eran los mismos, ahora son otros. Los que estaban del mismo lado, ahora ocupan posiciones adversas. Cortés piensa capturarlo y enviarlo a España como un mono de feria: “El español que se volvió indio”, apenas serviría para un espectáculo de burlas. El diálogo simulado entre los dos se convierte en un juego de palabras; no hay intercambio de ideas sino ruptura, distancia entre ellos. Descubrir al otro en el Nuevo Mundo significa haber dejado de ser él mismo, ahora convertido en otro.

Después de haber derrotado a Cortés en su primer encuentro, Guerrero queda preocupado. No quiere continuar en una guerra contra los cristianos, sus compatriotas, pero ya no es como ellos. Por eso, piensa en pedirle a Cortés que respete la neutralidad de su comunidad, que quiere vivir en paz sin atacar a los españoles. Quizás su presencia allí sirva para que puedan convivir juntos,

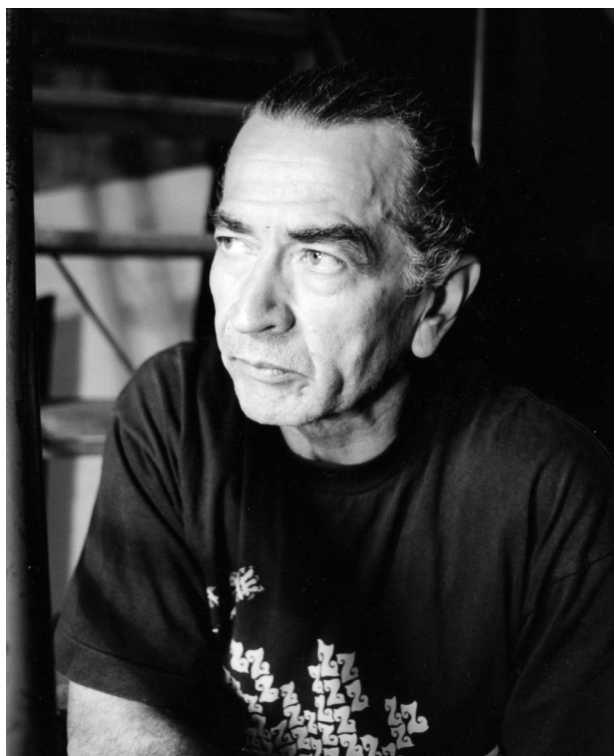
1. Tzvetan Todorov: *La conquista de América. La cuestión del otro*, págs. 107-108. Ed. Siglo XXI, 1987.

respetando sus mutuas creencias y costumbres. Después de mandar algunos mensajes, cuando espera reunirse con él, llegan unos soldados, lo arrestan y luego lo ahorcan, sin juicio previo.

Convertidos en narradores, los actores dicen que esa es la crónica -la crónica falsa o la única verdadera- para ser representada en ciertas ocasiones conmemorativas, como el día de la raza. Ésta es una sarcástica ironía sobre el tema de la transculturación, que se convirtió en tema de debate en muchos ámbitos en América Latina, y en la misma España, con ocasión de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento en 1992.

* * *

EDDY ARMANDO



Eddy Armando Rodríguez nació en Bogotá, en 1942, y falleció en 200,1 en el hospital del municipio de Norcasia, en el departamento de Caldas. Actor, director y dramaturgo, Eddy Armando asumió la dirección del Teatro La Mama de Bogotá a mediados de los años setenta, cuando el grupo aún se encontraba en su primera sede, un galpón tomado en arriendo en la carrera 13 con calle 47. Ante la cancelación del contrato y el desalojo del teatro, el grupo desarrolló una intensa campaña, que se inició poniendo en las aceras frente a la entrada las escenografías, vestuarios y demás trebejos del grupo, con grandes carteles de protesta, buscando llamar la atención de las autoridades con el fin de obtener una nueva sede. Esta campaña, liderada con tenacidad por Eddy

Armando, un incansable batallador, logró por fin un resultado a sus esfuerzos, al obtener en propiedad su sede definitiva en la calle 63 N° 9-60, en pleno barrio de Chapinero. Allí, Eddy Armando dictó talleres de formación de actores y montó obras hasta poco antes de su muerte, entre las cuales estudiaremos algunas que plantean relaciones con diversos momentos y acontecimientos de la historia de Colombia, como *El abejón mono*, *Chaupí Punchapi Tutayama*, *Los tiempos del ruido* y *Ensueños de Bolívar*, que trataremos en los capítulos correspondientes.

* * *

– EDDY ARMANDO –

≈

CHAUPI PUNCHAPI TUTAYAMA

Chaupi Punchapi Tutayaca o *Tutayarca* es una expresión en lengua quechua que significa “Anocheció en mitad del día”. Surgió como un lamento de los indígenas ante la muerte del inca Atahualpa y se extendió por todo el Tahuantinsuyo, la tierra sagrada de los incas, que rebasa las fronteras del Perú y se extiende hacia Bolivia y el Ecuador. Basada en los antiguos poemas y crónicas relacionadas con la conquista del Perú, esta obra fue escrita por Eddy Armando en colaboración con Jorge Valencia Villegas, y presentada en el Teatro La Mama luego de un arduo trabajo de improvisaciones, hasta configurar una estructura dramática. El objetivo final de este trabajo apuntaba a una crítica a la Conquista y a la dominación por parte del imperio español, que se prolongó a lo largo de tres siglos.

En una nota sobre este trabajo, Eddy Armando escribió:

Una reflexión sobre las condiciones socio-económicas e históricas de la realidad latinoamericana, nos condujo, en efecto, a los integrantes de La Mama al estudio e investigación de una serie de materiales que pudieran servir para esclarecer esa situación atávica, tradicionalmente mantenida en silencio, a no ser para unos pocos especialistas. Fue así como durante varios meses se confrontaron textos y crónicas, se examinaron las circunstancias históricas, sociológicas, económicas o políticas de las dos culturas a fin de obtener un conocimiento suficiente que sirviera como base para un posterior trabajo teatral.¹

A partir de los años setenta del siglo pasado, muchas realizaciones de los grupos teatrales del país se iniciaban a partir del estudio de un tema, por

1. Programa de mano de *Chaupí, Punchapi Tutayaca*.

medio de obras históricas, documentos, testimonios y demás fuentes escritas de los sucesos del pasado, y no de la lectura y montaje de una obra escrita para el teatro. Para esto se desarrollaron diversos métodos de creación colectiva que los grupos comenzaron a utilizar cada uno a su modo, de acuerdo con la orientación de un director y los aportes de los actores, ansiosos de hacer parte de la concepción misma de la obra, por medio de improvisaciones analógicas que poco a poco iban armando una continuidad escénica. En el caso de este montaje de *La Mama*, su director anota:

El resultado ha sido un espectáculo en el cual el lenguaje verbal y el físico se equilibran en una tensión constante sin que el uno se subordine al otro. El propósito esencial ha sido explorar lo más profundamente posible el corazón de lo real para tratar al máximo “de hacer visible lo invisible.”²

Eddy Armando y su grupo habían recibido la influencia de los talleres realizados por Enrique Buenaventura, del estudio de los lineamientos del teatro pobre de Grotowski o de los textos de lingüística y las obras de Freud sobre el contenido latente y el contenido manifiesto, en *La interpretación de los sueños*. Estos materiales, teorías y métodos de trabajo circularon en el trabajo práctico de muchos grupos, cada uno adaptándolos a sus necesidades según su real modo de saber y entender.

A partir de los estudios e improvisaciones se fue estructurando la obra y definiendo los personajes más representativos del drama histórico: el conquistador Pedro de Candia, fray Vicente Valverde, Francisco Pizarro, Hernando de Soto y Miguel de Estete, entre los españoles, y Atahualpa, Pacha Duchisela, un Curaca, Felipillo, Huaina Cápac, Huáscar y algunos indígenas, entre los nativos del imperio inca.

Como en otras obras sobre esta temática, se destaca la crueldad de los conquistadores y su obsesión desenfrenada por el oro. Mientras tanto, otro elemento permanece en penumbra, como ese aspecto invisible o contenido latente del discurso: la cultura y logros de los incas en muchos aspectos de su vida social, la arquitectura, los sistemas de siembra y riego, entre otros muchos aspectos que hacían parte de un imperio en pleno desarrollo. ¿En qué medida los españoles se mantuvieron ciegos frente a sus costumbres y prácticas, durante la Conquista, fundación de ciudades y ejecución de los principales incas del imperio? Los logros de esta cultura, que se sostuvo en forma clandestina y se integró en un complejo mestizaje y sincretismo cultural, serán divulgados más adelante por el inca Garcilaso de la Vega, en sus

2. *Ibid.*

Comentarios Reales. Lo invisible en la obra vendría a ser esa cultura, “tapada” por la que imponen los conquistadores, pero no perdida del todo.

De esta cultura, aún se conserva la lengua quechua, hablada sobre todo por los nativos de la sierra peruana, como lo certifica el propio título de la obra, así como mitos, tradiciones, costumbres y prácticas de diversa índole. Incluso se conserva una de las pocas obras de teatro indígena que se conocen en Suramérica, como es el caso del drama *Ollantay*, de origen incaico.

* * *

EDUARDO OSORIO CAÑÓN



Nacido en Bogotá en 1939 y muerto en la misma ciudad en 1976, Eduardo Osorio Cañón pertenecía a una familia de comediantes, comenzando por el presidente José Manuel Marroquín Osorio. Su tío, Luis Enrique Osorio, fue uno de los comediógrafos más prolíficos y exitosos de la primera mitad del siglo XX, quien además de escribir para el teatro hacía crítica teatral como periodista en “El Tiempo”, y formaba grupos como la Compañía Bogotana de Comedias, en varias de cuyas obras colaboró Eduardo Osorio como actor.

Eduardo Osorio trabajó como actor y director, dirigió varios grupos teatrales universitarios, en especial los del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Pedagógica, así como el grupo escénico del Club de los Lagartos. También fue director de la Escuela de Teatro de Bogotá “Luis Enrique Osorio”. Como autor, contribuyó al desarrollo del teatro nacional con la obra *El ocaso de Tisquesusa*, inspirada en la historia de uno de los últimos zaques de la sabana de Bogotá, que murió en una batalla contra Gonzalo Jiménez de Quesada.

* * *

– EDUARDO OSORIO CAÑÓN –

≈

EL OCASO DE TISQUESUSA

Tisquesusa, como Sagipa, representa la resistencia de los chibchas frente a la conquista española. Fue el cuarto de los zipas de Bacatá (1514-1537), sobrino y sucesor de Nemequene. Durante el dominio de su tío, comandó sus ejércitos, sobre todo en la guerra con Quemuenchatocha, con quien tenía una vieja rivalidad. En estas pugnas había incursionado en distintos territorios vecinos, pues desde muy joven tenía fama de ser un valiente y osado guerrero. A la muerte de Nemequene fue elegido como Zipa, y en esta condición armó un formidable ejército de setenta mil hombres, continuando las guerras iniciadas por su antecesor. Esto lo afirma Lucas Fernández de Piedrahita en sus noticias historiales.

Trató de invadir Tunja, pero la intervención de Sugamuxi, sumo sacerdote de Iraca, logró evitar la matanza al establecer un acuerdo de paz por dos años. Antes de que hubiera terminado este plazo llegó Jiménez de Quesada con sus ejércitos, que aunque en un número muy inferior contaban con armas de fuego y un curtido entrenamiento militar. Tisquesusa planteó una fuerte resistencia contra los conquistadores españoles, combatiendo contra ellos en dos batallas: la primera en cercanías de Zipaquirá y la segunda en el sitio de las llamadas “piedras de Tunja”, en cercanías de Facatativá. En ambas batallas fue derrotado y cuando intentaba huir de esta última fue alcanzado por una flecha disparada por uno de los ballesteros españoles, sin saber de quién se trataba. En el momento de su muerte, Tisquesusa contaba apenas con 23 años de edad. Fue sucedido por Sagipa, el último de los zaques.

A partir de estos aspectos generales, Eduardo Osorio desarrolló su obra, condensando los conflictos en pocos personajes, para desarrollar el tema del ocaso de Tisquesusa y el fin del imperio de los chibchas, que coincide con la llegada de los conquistadores españoles y la fundación de Santa Fe de Bogot

tá. Se trata de uno de los temas más reiterados en la producción dramática colombiana relacionada con la conquista, tratando de recuperar una historia cuyas principales fuentes provinieron de los propios españoles -cronistas de Indias-, y nunca del testimonio directo de los nativos, que no contaron con el recurso de la escritura. Es por esto, al evocar aquellas culturas y aquellos personajes, los autores tienen que asumir una posición crítica y una perspectiva inevitable, desde nuestro propio tiempo y circunstancias.

* * *



EL OCASO DE TISQUESUSA, EDUARDO OSORIO CAÑÓN.
Fotografías de Luis Enrique Osorio.

LUIS ALBERTO GARCÍA



Luis Alberto García Jiménez nació en Tunja, Boyacá, en 1937. Realizó estudios de filosofía y letras en la Universidad Nacional, y de artes escénicas en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Ha trabajado como actor, director y dramaturgo en diferentes grupos teatrales. Durante varios años dirigió el grupo escénico de la Universidad de América y fue miembro activo del Teatro Popular de Bogotá, TPB, durante un largo período. Allí trabajó como actor, dramaturgo y director.

– LUIS ALBERTO GARCÍA –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas. Bogotá, 2013.

Un buen número de sus obras tratan sobre temas históricos: desde la conquista hasta la separación de Panamá, a comienzos del siglo XX, o el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Entre sus diversas obras destacamos *Toma tu lanza*, *Sintana*; *La Gaitana*; la trilogía de *Los caballeros de El Dorado*; y *La vida del celador*, *Gaitán*. La mayor parte de estas las estudiaremos aquí.

* * *



TOMA TU LANZA, SINTANA. DE LUIS ALBERTO GARCÍA.
Montaje del TPB. Fotografía de Jaime Valbuena.

– LUIS ALBERTO GARCÍA –

≈

TOMA TU LANZA, SINTANA

Esta obra fue estrenada por el Teatro Popular de Bogotá a comienzos de 1974. Sobre su posición para llevar a cabo la investigación y autoría de esta pieza, dice su autor:

El proceso del teatro colombiano pareciera corroborar el curioso axioma de que uno de los problemas más agudos que tiene que encarar el hombre, es la búsqueda de su propio camino. (...) ¿Por qué buscar fuera lo que está dentro y persistir en encontrar en la lejanía lo que de una manera y otra, está cerca de nosotros? El caso no sólo del teatro sino del arte colombiano en general ha sido la afanosa búsqueda de modelos foráneos que garanticen el éxito de nuestra capacidad de expresión; lo que se ha obtenido con ese procedimiento es confundir y angustiar con un pseudo arte que no corresponde de ninguna manera a la raíz de nuestro pueblo. (...) Nosotros, el Teatro Popular de Bogotá, hemos pasado por nuestra crisis de fuego. Hemos sufrido el proceso como cualquier honrado artista colombiano. Hemos llegado a la claridad de un destino que no es solamente colombiano sino latinoamericano. Y, así, hemos puesto nuestra sinceridad y nuestro empeño conscientes, en esta obra teatral, que trata de indios y españoles.¹

En un reportaje realizado a Luis Alberto García, éste anotó sobre el período de la Conquista una observación que tiene especial significado en relación con la argumentación del presente estudio:

En la conquista encontré el comienzo de la más salvaje violencia que se vive hasta nuestros días.

1. Luis Alberto García, "Sobre Toma tu lanza, Sintana". "El Tiempo", febrero 17 de 1974.

Toma tu lanza, Sintana, trabaja simultáneamente la recreación de varios mitos indígenas y el impacto causado por la llegada de los españoles a tierra firme, al territorio que hoy ocupa la república de Colombia. Es la primera incursión llevada a cabo por Luis Alberto García sobre temas históricos e indigenistas, para la cual utilizó como fuentes los mitos de creación de los indios arhuacos de la sierra nevada de Santa Marta, así como un relato recogido por la cineasta Gabriela Samper a un campesino de los llanos orientales de Colombia.

Como la obra tiene un alto componente coreográfico, para la música se utilizaron grabaciones de danzas indígenas realizadas por Jorge López, director del grupo Yaki Kandru, durante sus trabajos de investigación folclórica con miembros de las tribus Goajira, Kogi, Chocó, Motilón, Kamza y Tukano, así como el diseño de la indumentaria de los indígenas representados en la obra.

La representación se inicia con un mito de creación planteado como si fuera un cuento para niños:

El mundo es una casita redonda.

*Debajo de la tierra hay unas vigas que sostienen la casita del mundo
y debajo de las vigas hay unos horcones.*

Debajo de todo está el fuego.

*Primero el fuego, luego los horcones, después las vigas de la tierra y
el mundo, que es la casita redonda y el cielo que en el oriente y el
occidente se pega a la tierra, es el techo y en la casita, nosotros, los
moradores de estas tierras.²*

El mito, en boca de Sintana y Kimaku, habla luego de las aguas, de la madre tierra y de sus derivaciones en polvos de distintos colores, hasta llegar a la tierra negra, la más rica y fructífera para la siembra y recolección de buenas cosechas; a la que los nativos dedican sus cantos y sus danzas. Un mundo de estrecha conjunción del hombre con la naturaleza.

En otra dimensión, utilizando un tipo diferente de escritura, la escena pasa a la España de los reyes católicos, a finales del siglo XV, aunque con expresiones y referencias de actualidad. Desde que se inicia el diálogo de Isabel la Católica con un fraile, no dejan de presentarse anacronismos e inexactitudes, que se utilizan para comunicar un sesgo contemporáneo a la escena. Por ejemplo, se habla de que en manos de los indios se encuentran oro, petróleo y café. En cuanto al oro, es evidente que fue una de las motivaciones más

2. *Toma tu lanza, Sintana*. Versión en mimeógrafo para el montaje del Teatro Popular de Bogotá, pág. 1, 1974.

fuertes para emprender las expediciones de conquista y exploración, pero la aparición del café y del petróleo, como hoy lo conocemos, es muy posterior.

El café, por ejemplo, no se conocía ni en América ni en Europa en tiempos de la Conquista. Aunque fue descubierto en Abisinia, África, a finales del siglo XV, sólo llegó a Europa después de 1600, gracias a los mercaderes venecianos, y su entrada en América tuvo lugar apenas en 1689, en la ciudad de Boston, América del norte. En la América del sur se vino a conocer a mediados del siglo XVIII y su consumo se generalizó más tarde. En Colombia, su uso se plantea como una novedad a mediados del siglo XIX, después del chocolate alrededor del cual se efectuaban las tertulias santafereñas. Esto se observa en el relato *Las tres tazas*, de José María Vergara y Vergara.

También el petróleo, con el uso y valor que le damos en la actualidad, tiene una historia reciente. Su uso para la energía se inició en el siglo XVIII, durante la llamada Revolución Industrial Inglesa. Los mitos indígenas parecen anclados en un tiempo remoto y legendario, mientras los temas que tienen que ver con los conquistadores rompen con su sincronía histórica, de modo que sus alusiones puedan asociarse con hechos y personajes del presente, por razones de carácter satírico y político. En el caso de los indígenas se recogen mitos, leyendas, danzas y cantos, tomados con afecto y simpatía como algo propio. En otras palabras, en relación con los indios, la cosa va en serio, mientras en las escenas que representan a los españoles, todo parece ir en broma; su tratamiento es caricaturesco y esquemático.

Esta tendencia no sólo puede observarse en esta obra, sino en muchas otras, concebidas en Colombia y América Latina, donde la figura de los conquistadores, frailes, virreyes, encomenderos y demás personajes del mundo colonial son pintados con análogo tratamiento burlón y maniqueo, como si se tratara de un divertimento para niños en el sentido más rutinario y comercial de este tipo de teatro. Aquí, por ejemplo, se presentan cartas, que nunca existieron, de Colón al rey Fernando el católico, redactadas en un estilo burlesco de sátira política de actualidad. Tomemos un ejemplo:

*No hay indio de estos que no lleve en su pecho un collar de puro oro. Ya hemos logrado cambiarles varios de ellos por licuadoras. Esos pobres indios se vuelven unas pascuas haciendo jugo de piña, y por una sola licuadora nos dieron diez collares de oro.*³

El envío de los conquistadores a las Indias (a vender licuadoras) se asocia con la política de los llamados “cuerpos de paz”, promovidos sobre todo por el presidente John F. Kennedy a partir de 1961, como una estrategia

3. *Toma tu lanza, Sintana*. pág. 7.

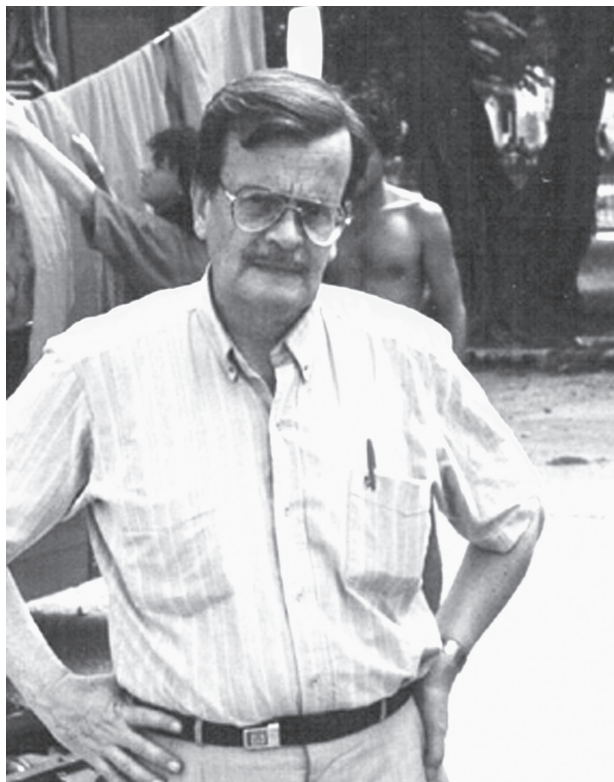
política para cambiar la mala imagen de los Estados Unidos en los países de América Latina.

La oposición entre las escenas de indios y las de españoles se sostiene a todo lo largo de la obra, construyendo el ambiente indígena por medio de un bucólico discurso poético inspirado en los mitos ancestrales de los nativos, frente a la caricatura de los españoles, armada con prototipos esquemáticos.

La llegada casi simultánea de los tres conquistadores, Gonzalo Jiménez de Quesada, Sebastián de Belalcázar y Nicolás de Federman, a la sabana de Bogotá, se plantea como una parodia circense o un juego de niños que imita en forma burlona al mundo de los adultos. Al terminar esta escena, que representa la toma por la fuerza de la tierra que pertenecía a los chibchas, sólo queda el lamento de uno de los indios, en duelo por la muerte de muchos indígenas en manos de los blancos. A diferencia de otras obras a las que nos hemos referido, ésta no logra plasmar la resistencia indígena que parece insinuarse en el título.

* * *

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO



Fernando González Cajiao nació en Bogotá en enero de 1938 y falleció en la misma ciudad en septiembre de 1997. Después de realizar estudios de filosofía y letras en la Universidad Nacional de Bogotá, obtuvo el título de maestro en artes, drama y filosofía en la Universidad de Texas. En su actividad profesional se desempeñó como investigador, dramaturgo, crítico, maestro y director teatral, así como actor en contadas oportunidades. Escribió una *His-*

– FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO –
Archivo fotográfico Teatro Taller de Colombia

*toria del teatro en Colombia*¹, así como numerosos ensayos y comentarios críticos publicados en el *Boletín cultural y bibliográfico* del Banco de la República.

Entre sus obras más destacadas se encuentran algunos títulos relacionados con el tema indígena en tiempos de la Conquista, como son: *Atabi o la última profecía de los chibchas* y *Popón el brujo o el sueño de Tisquesusa*. También es autor de *El globo*, *Rambao*, *Las huellas de un rebelde* y *Vida, pasión y muerte de un ángel rebelde*, sobre el cura Camilo Torres Restrepo.

* * *

1. Fernando González Cajiao: *Historia del teatro en Colombia*. Colcultura, 1985.



ATABÍ, O LA ÚLTIMA PROFECÍA DE LOS CHIBCHAS
Programa de mano. Archivo de Carlos José Reyes.

– FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO –

≈

ATABI O LA ÚLTIMA PROFECÍA DE LOS CHIBCHAS

En sus notas sobre la escritura de esta obra, Fernando González Cajiao afirma:

La experiencia indígena, hasta ahora, parece no habernos servido para nada positivo: al contrario, ha sido más bien un lastre negativo, una carga vergonzosa y difícil de llevar para quienes aún nos estimamos más españoles y europeos que indígenas y americanos. Y seguirá siendo un lastre negativo hasta que admitamos francamente el hecho de nuestra sangre y herencia bipolares; los americanos de hoy, mestizos que en poco o nada nos consideramos herederos de los indios, en un aspecto, por lo menos, lo somos más que nunca: todavía estamos conquistados. Y es seguro que mientras conservemos esa actitud de desprecio hacia nuestros padres indígenas, hacia su lucha y sacrificio enormes, seguiremos siendo conquistados; éste es, sin duda, el desquite de los ancestros.¹

La obra comienza con la entrada de los actores, uno por uno, presentando al personaje que representa cada uno. La acción se desarrolla en forma distanciada, a la manera del teatro épico de Bertolt Brecht. La distancia actor/personaje establece una primera y definitiva regla del juego: no se trata de una imitación de la vida, estamos ante una representación, ante una obra de teatro. No se busca una ilusión naturalista de la realidad sino una narración que combina mito e historia, expresando una toma de posición frente a los hechos.

1. Fernando González Cajiao: "Atabi, en muchos sentidos, un hombre contemporáneo". En *Revista Conjunto*, de Casa de las Américas, Cuba, N° 32, págs. 20-27. La Habana, abril/junio de 1977.

Así se presenta el primer personaje en entrar a escena:

*Hago el papel en esta obra
De un pregonero chibcha
Muerto hace ya mucho tiempo,
Y por fortuna,
Antes de la conquista española.
Hoy venimos a ustedes
Desde la lejana oscuridad
De nuestro pasado ignorado,
Para recordarles
Que también nosotros, los antiguos chibchas
Somos parte de la historia americana,
Y de nuestro sacrificio histórico
Habrán de sacar experiencia muy profunda
Los americanos de hoy
Que nos quieran escuchar.²*

Así se van presentando los principales personajes de esta crónica historial: Satoba, la mujer del cacique de Tundama, Nonpanin, sumo sacerdote del templo de Suamox, Quemuenchatocha, zaque de Hunza (hoy Tunja) y Atabí, cacique de Tundama (hoy Duitama).

El pregonero habla de la guerra ancestral entre el Zipa de Bacatá y el Zaque de Hunza, contiendas que se hallaban en pleno desarrollo cuando hicieron su aparición los conquistadores españoles en tierras de los chibchas. Es una referencia importante, pues señala una actitud beligerante y violenta de los nativos muisca o chibchas, contraria a la idea del indio manso, ingenuo y resignado a su suerte, como se dibuja en muchas ocasiones. Se trató de una comunidad que ofreció una ardua resistencia a los conquistadores, que más tarde permaneció oculta y subyacente, tras una aparente resignación a la dominación española, y que renació con fuerza a finales del siglo XVIII, en el preludio y desarrollo de la guerra de independencia, convirtiendo su territorio en el campo de acción de las batallas decisivas de la libertad.

Después de la presentación de los personajes vienen las escenas, en cada una de las cuales se desarrollan temas específicos, que bien podrían llevar títulos visibles en la representación, para subrayar el llamado “efecto de distanciamiento” brechtiano.

La primera escena muestra un diálogo de campesinos chibchas precolombinos. Parecen personajes de hoy, no sólo por el estilo directo de los diálogos, sino por la manera de formular las desigualdades y los conflictos entre

2. *Atabí o la última profecía de los chibchas*. pág. 35.

ricos y pobres. El pueblo chibcha se halla dividido en la pelea por la sucesión del saque Zaguanmachica, muerto en batalla con Michúa. Entre tanto, un sacerdote de Chía se prepara para coronar a Nemequene como nuevo Zipa. Nonpanin, sumo sacerdote del templo del sol, realiza los preparativos para coronar como nuevo zaque a Quemuenchatocha, un joven de 18 años. En la ceremonia de su coronación se presentan los caciques que le rinden vasallaje, y también se hace presente Atabí, el usaque o brujo de Tundama.

Quemuenchatocha le reclama a Atabí por presentarse con el aspecto de un simple campesino, descalzo y sin los atuendos debidos a su posición. Nonpanin lo respalda, afirmando que el zaque tiene razón: el pueblo quiere ver a los mandatarios en toda su magnificencia. Ante los reclamos que se le hacen, Atabí asume una actitud arrogante y responde con altanería.

Los otros caciques se presentan, reconociendo al nuevo zaque y rindiéndole pleitesía. El último de ellos, el cacique de Tenza advierte que el Zipa Nemequene ya fue coronado y dio su primera batalla, apoderándose de las salinas de Zipaquirá y Nemocón. Atabí teme que el Zipa o el zaque quieran apoderarse ahora de la sal de Tundama, su territorio. Tras la ceremonia de coronación, Quemuenchatocha y Nompanim llaman aparte a Atabí. Quieren establecer la unidad para enfrentar a Nemequene, pero Atabí es contrario a la guerra. El zaque y el sumo sacerdote terminan en pugna con él y urden una estrategia para neutralizarlo.

Prosiguen las fiestas y celebraciones por la coronación del nuevo zaque, en las cuales Atabí hace toldo aparte, guardando distancia de ellos. En medio de los bailes y la algarabía entra a escena Fo (el Baco de los chibchas), en figura de zorro y con un berrido de fiera en celo, agitando su larga cola en medio de la borrachera. Los campesinos bailan a su alrededor. En el desarrollo de los bailes, los campesinos comentan la actitud de Atabí, mientras en sus cantos critican a los caciques, en un tácito respaldo al señor de Tundama.

Cuando Atabí regresa a su pueblo, solicita la presencia inmediata del concejo de los mayores, pero antes va a su casa y tiene un diálogo con Satoba, su mujer, donde le relata las incidencias de su viaje, su temor por el asunto de la sal y su decisión de no participar en la guerra.

En el Concejo de Mayores, Atabí se reúne con el Soatá y el Chicamocha. Pronto se dividen las opiniones. Atabí muestra su posición en contra de Nompanim y Quemuenchatocha; Soatá lo respalda, pero Chicamocha muestra un respeto por la religión y por el sumo sacerdote. Teme que Atabí esté hablando como un pagano. Ante la división, la duda que surge es la de saber si es posible hacer un arreglo por las buenas o si es inevitable entrar en la guerra, y en ese caso, en apoyo de cuál de los contendores habría que pelear. Al final, Atabí acepta ir a Suamox en busca de un arreglo pacífico, pues insiste en su posición de no apoyar ninguna guerra.

El sacrificio.

El pregonero anuncia el sacrificio de un moja al Sol, en Suamox. Se trata de un joven de quince años, educado en la más rigurosa castidad y pureza. Según el rito, debía ser llevado en andas para que no tocara el suelo. A su alrededor se desarrollan nuevos cantos y bailes preparatorios del sacrificio.

Cuando Atabí llega para entrevistarse con el sumo sacerdote, se sorprende de ver también allí al Chicamocha. Éste le dice que fue Nompanim quien le pidió que viniera.

En medio de la ceremonia, Fu es arrojado fuera de escena por Nompanim (como en las pugnas medievales entre Don Carnal y Cuaresma). Atabí no se inclina ni rinde reverencia a los dioses, como los demás caciques. Nompanim, Quemuenchatocha y Chicamocha se aterran y enfurecen ante su actitud desafiante. Atabí responde a las críticas y amenazas en franca rebeldía, afirmando que no cree en Zué. En ese momento se produce un eclipse (que ya había sido previsto por el sumo sacerdote, quien aprovecha el fenómeno para combatir a Atabí). El sumo sacerdote proclama que se trata de un castigo del dios ante la impiedad del blasfemo, que los puede dejar como ciegos, en la oscuridad. Ordena el destierro de Atabí y la terminante prohibición de seguirlo o apoyarlo. De inmediato le pide a Chicamocha que tome su cargo. Atabí dice que seguirá luchando por el pueblo chibcha y sale de escena con gesto arrogante.

Nompanim pide entonces a los caciques y sus pueblos que se alisten para emprender todos juntos la guerra contra el Zipa Nemequene, bajo el mando de Quemuenchatocha. Los diversos destacamentos de indios se preparan entonces para entrar en la guerra santa. El pregonero habla de la gran batalla que ha tenido lugar entre las fuerzas del zipa y las del zaque. Nemequene fue herido y murió cinco días después de la batalla. Entre tanto, Atabí se dirigió hacia los páramos y el nevado del Cocuy. Pasado un tiempo, allí fueron a visitarlo Satoba y su buen amigo Soatá, llevándole ropa y alimentos a su lugar de exilio. Ambos se quejan de la terrible situación que vive el pueblo de Tundama.

Más tarde, un grupo de campesinos sube a la montaña en busca de Atabí, para llevarle sus quejas y contarle su infortunio como víctimas de la guerra. En este punto, el recuento histórico pasa al terreno del mito y la leyenda: con el apoyo de los campesinos de Tundama, Atabí construyó una honda gigantesca, le colocó una enorme piedra que arrojó contra el sol (el dios Zué) y lo hizo reventar en mil pedazos. El pregonero relata el mito:

*Un enorme resplandor iluminó la nación entera de los muiscas, un meteorito gigantesco abrió la tierra y pedacitos de sol, brillantes estrellas de oro, comenzaron a caer sobre nosotros. Desde entonces siempre tuvimos oro.*³

De acuerdo con la leyenda, ese fue el origen del oro y por lo tanto, del mito del Dorado, que atrajo la codicia de los conquistadores.

Muerte de Nompanim.

El sumo sacerdote tiene oscuros presentimientos. Se encuentra viejo y enfermo y teme que ha llegado el fin para él y para su pueblo. Los hijos del sol, que lanzan rayos, vienen para castigarlo. Aquellos extranjeros sólo hablan de pecado y castigo. Sus soldados son inhumanos y crueles, como los perros que traen.⁴ En medio de su delirio fatalista, Nompanim muere.

Las premoniciones.

En medio de los campesinos aparece el brujo, Popón, con su carácter de jeque de Ubaque. Anuncia que se aproximan graves acontecimientos. Viene huyendo del zaque, pues cuenta que Tisquesusa tuvo un sueño en el que se veía bañándose en sangre. Popón interpretó el sueño diciéndole que se trataba de su propia sangre, porque gentes extrañas, llegadas de tierras lejanas, lo iban a matar. Atabí comenta que se trata de extranjeros, y que no hay peor tirano que un extranjero. Ante aquellas noticias algunos huyen asustados, mientras otros se agrupan buscando la protección de Atabí, su antiguo señor.

Con las ropas deshechas y ensangrentado, entra a escena el Chicamocha. El Tundama ordenó que todos se prepararan para la guerra y él, que fue el único que aconsejó la paz con los invasores, fue castigado por ello; por su parte, los españoles entraron a las tierras de Tundama, pero Atabí seguía luchando contra ellos. Les mandó decir que sólo peleando podrían conseguir el oro que buscaban.

El narrador hace un recuento de los sucesos que acontecieron a la llegada de los españoles. Quemuenchatocha fue hecho prisionero por Jiménez de Quesada y no resistió mucho tiempo tras su derrota. Tisquesusa murió bañado en su propia sangre, tal como lo había previsto en su sueño. Sugamuxí, el último gran sacerdote de Zué, murió durante la Colonia, bautizado en otra religión con el nombre de don Alonso.

3. Todas las referencias sobre *Atabí, o la última profecía de los chibchas*, de Fernando González Cajiao, fueron tomada de la edición hecha por la *Revista Conjunto* de Cuba.

4. Observación tomada de *El libro de los libros del Chilam Balam*.

En 1540 Atabí aún resistía

Fortificado en una isla rodeada de pantanos, donde no operaba la caballería española. A traición lo vencieron, por negarse a pagar el tributo de oro que se le exigía, y fue muerto por la espalda de un martillazo en la cabeza.⁵

Y en palabras finales del pregonero:

Con él caímos todos los chibchas. Fue el último en caer y el primero en hacer la resistencia. Eso es lo que quería decirles hoy el chibcha muerto. Esa es la palabra viva que les llega de mi boca muerta.⁶

La última profecía de los chibchas fue recogida de la tradición oral por la antropóloga Lilia Montaña de Silva Celis. Según el relato, “el indio Atabí es un gigante casi mitológico que crece en talla no sólo moral sino física, a través de un conflicto que lo enfrenta a todo el mundo cultural chibcha”.

Fernando González Cajiao añade en sus notas que Miguel Triana (1859-1931), investigador de la cultura nacional, planteó que el pueblo muisca no era homogéneo culturalmente; el culto al sol sería un culto traído a la altiplanicie cundinamarquesa por inmigrantes de origen cultural y social diferente al autóctono, inmigrantes, según él, de origen caribe. Los chibchas ancestrales serían adoradores de las aguas, a través de las lagunas de Guatavita y Ubaque, y muy probablemente de una gran laguna situada en lo que hoy es la Sabana de Bogotá, antes de que Bochica abriera la zanja que la desaguó, precipitando su caudal por el Salto de Tequendama.

* * *

5. Atabí. Escena 13. pág. 71.

6. Ídem.

HENRY DÍAZ VARGAS



Nació en Armenia, Quindío, el 7 de agosto de 1948, pero ha vivido la mayor parte de su vida en Medellín, donde se formó como hombre de teatro, director, dramaturgo y maestro de artes escénicas. Su obra teatral tiene una gran diversidad temática, así como una amplia gama de estilos. Ha obtenido varios premios y menciones, en concursos locales y nacionales. Con más de treinta piezas teatrales, Díaz Vargas se ha consolidado como uno de los dramaturgos más sólidos del teatro colombiano, de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

– HENRY DÍAZ VARGAS –
Archivo fotográfico del autor

Entre sus obras podemos mencionar *Las Puertas*, finalista en el concurso de teatro de la revista Plural de México, en 1981; *La encerrona del miedo*, del mismo año; *José Antonio Galán o de cómo se sublevó el común*, de 1982; *El cumpleaños de Alicia*, premio a la mejor obra en el concurso de autores de la Universidad de Medellín, en 1985; *Más allá de la ejecución*, finalista y mención especial del mismo concurso de la Universidad de Medellín; *La sangre más transparente*, Premio Nacional de Teatro del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1992; y *Colón perdido y desconocido*, de 1992, entre muchas otras.

La temática histórica, la problemática social y de violencia, que en las últimas décadas ha afectado la vida de Medellín y de toda Colombia, es un tema recurrente, tanto en su trabajo como en el de otros autores antioqueños contemporáneos: Gilberto Martínez Arango, José Manuel Freydel o Víctor Viviescas, entre los más representativos.

La primera obra de Henry Díaz que estudiaremos trata, de forma novedosa, el tema de la Conquista y los violentos enfrentamientos que tuvieron lugar entre los propios conquistadores, como sucedió con los Almagro y los Pizarro en el Perú, y en este caso, el enfrentamiento entre Sebastián de Belalcázar y Jorge Robledo, que culminó con la decapitación del segundo.

* * *

– HENRY DÍAZ VARGAS –

≈

MÁS ALLÁ DE LA EJECUCIÓN

Esta obra plantea el conflicto de intereses que libraron el adelantado Sebastián de Belalcázar y Jorge Robledo, en el año de 1546, por el dominio de la tierra, la ambición de poder y el reconocimiento por parte de la corona. La historia de estos dos conquistadores es una verdadera saga representativa de la Conquista española en América.

Sebastián de Belalcázar, cuyo nombre de pila era Sebastián Moyano, pertenecía a una familia de rústicos campesinos andaluces. El viaje a las Indias, tal como lo relata Juan de Castellanos en sus *Elegías de varones ilustres de Indias*,¹ se debió más a un accidente que a una decisión previa de embarcarse. Cierta día en el que marchaba por un camino al borde de un desfiladero, el burro en el que llevaba alimentos para su familia rodó de pronto y se mató en una aparatosa caída. Temeroso de llegar a la casa de sus padres sin la acémila que ayudaba al sustento familiar, decidió embarcarse en el primer navío que se dirigiera a las Indias, cuyas historias cautivaban a las gentes desde los primeros viajes de Cristóbal Colón.

Cuando le preguntaron su nombre, para anotarlo en la relación de viajeros de Indias, se limitó a responder: Sebastián. Al no dar cuenta de su apellido, le preguntaron de donde era, y cuando respondió, así anotaron su nombre agregándole el gentilicio: Sebastián de Belalcázar. Este improvisado conquistador había nacido alrededor de 1480, y sus primeros viajes tuvieron lugar a comienzos del siglo XVI. En 1514 viajó con Pedrarias Dávila a Santa María la Antigua del Darién. Después del abandono de la ciudad a causa de la peste, hizo parte de la conquista de Nicaragua, donde fue nombrado alcalde de León, cargo que ocupó hasta 1527.

1. Juan de Castellanos: *Elegías de varones ilustres de Indias. Parte III. Elegía a muerte la de don Sebastián de Belalcázar*, pág. 445. Donde se relatan sus orígenes y la causa por la que emprendió el viaje al nuevo mundo. Biblioteca de Autores Españoles. Edición a cargo de D. M. Rivadeneyra, Madrid, 1850.

De Nicaragua marchó al sur, e hizo parte de la conquista del Perú, como miembro de la expedición de Francisco Pizarro. En 1532, junto con Diego de Almagro, fundó la ciudad de Quito sobre las ruinas de un poblado inca que marcaba el límite de aquel imperio indígena con el norte. Prosiguió su búsqueda del mítico Dorado entrando al territorio que más tarde haría parte del Nuevo Reino de Granada, hoy república de Colombia. Allí fundó las ciudades de Cali y Popayán, tras imponerse a los aguerridos indios de la región, luego de arduas batallas, en las que desarrolló sus dotes militares. Siguiendo su viaje hacia el norte, llegó a la sabana de Bogotá en 1538, poco después de la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada, quien venía desde Santa Marta, siguiendo la ruta del río Grande de la Magdalena, coincidiendo a la vez con la entrada del alemán Nicolás de Federmán, quien venía desde Venezuela por la ruta del oriente. Los dos conquistadores intentaron disputarle a Jiménez de Quesada las glorias y los beneficios del descubrimiento de la fértil sabana y de la fundación de Santa Fe de Bogotá, y los tres marcharon a España para que el rey o el Consejo de Indias resolvieran el litigio.

Ya en España, los derechos del licenciado Jiménez de Quesada no se discutieron, pero Belalcázar fue nombrado por Carlos V como adelantado de España, a cargo de la gobernación de Popayán. Ya instalado en sus dominios, comenzaron sus disputas territoriales, primero con Pascual de Andagoya y luego con Jorge Robledo. Ese es el tema de la obra de Henry Díaz.

Jorge Robledo había nacido en Úbeda, en la provincia de Jaén, Andalucía, alrededor de 1500. En sus andanzas de conquista en busca de oro y tierras, fue acusado varias veces de ocupar territorios cuyo dominio alegaban poseer otros. Fue el caso de Pedro de Heredia, fundador de Cartagena de Indias, quien lo demandó con el cargo de usurpar sus fueros. La demanda se hizo efectiva, Robledo fue arrestado y enviado a España, donde fue absuelto, al no hallar en su contra pruebas contundentes. Luego de eso, regresó con nuevos bríos y emprendió la conquista del territorio que hoy ocupa el departamento de Antioquia. Venía de la campaña del Perú, junto con Pizarro y Almagro, y acompañó a Belalcázar en la fundación de las ciudades de Cali y Popayán, así que más tarde, viajando hacia el norte, fundó la ciudad de la Villa de los Caballeros, llamada Anserma en 1539. En 1540 fundó a San Jorge de Cartago y en 1541 fundó la villa de Santa Fe, conocida después como Santa Fe de Antioquia, para diferenciarla de Santa Fe de Bogotá.

Con el apoyo del visitador Miguel Díaz de Armendáriz, buscó que Belalcázar reconociera sus derechos sobre Antioquia, pero éste rechazó la petición, considerando a Robledo como un subalterno que quería tomarse una parte del territorio de su jurisdicción. Vale señalar que, desde entonces, las luchas y controversias por la propiedad de la tierra han hecho parte sustancial

de la historia de Colombia, tanto las que venían desde el pasado precolombino, como los posteriores pleitos de linderos, títulos y derechos que se abrieron desde entonces, entremezclando conquistas, robos, expropiaciones, asaltos y otros medios violentos, para generar centenares, miles de desplazados y adueñarse de sus tierras de manera ilegítima, tema de una gran actualidad, que ha tomado un nuevo rumbo con las leyes más recientes de restitución de las tierras a sus dueños legítimos.

Para quitarse de encima a este enemigo incómodo, Belalcázar ordenó el arresto de Robledo y lo condenó a la pena de muerte, supuestamente por orden del rey. Para justificar su conducta, puso de presente los títulos que el monarca le había otorgado como adelantado y gobernador. Álvaro de Oyón fue el encargado de cumplir la sentencia, cortándole la cabeza a Robledo en Popayán, en 1546. Su cuerpo fue enterrado, pero su cabeza fue expuesta públicamente como una pena de vergüenza pública. Belalcázar fue condenado a muerte por el asesinato de Robledo, pero murió antes en Cartagena de Indias, cuando se disponía a viajar a España con el propósito de apelar la decisión del tribunal.

Al inicio de la obra de Henry Díaz, Robledo envía un mensaje al visitador Miguel Díaz de Armendáriz, donde le dice:

Es menester su presencia en la provincia. Y si vuesa merced hubiere de venir a este gobierno, será necesario que traiga horca y cuchillo, porque no está la tierra para menos. Las poblaciones se han convertido en nido de traidores a los que hay que tratar con mano armada y escarmentarlos, pues desconocen toda autoridad emanada de su puño y letra.²

Así como se plantean los temas de la autoridad y el dominio de la tierra, también aparece de un modo prioritario la búsqueda del Dorado, la inmensa riqueza escondida, siempre soñada y deseada, muy superior a los hallazgos encontrados en las chozas y templos indígenas. Así lo expresa Robledo en su carta al visitador:

Pienso que los nativos han llegado a conocer tanto al conquistador, que se inventan dorados más allá de sus fronteras para deshacerse de él. Y el conquistador parte, dejando sangre revuelta con cenizas.³

2. Henry Díaz Vargas y Jorge Valencia V: *Teatro*. Entre las obras, “Más allá de la ejecución”, de Henry Díaz. pág. 93. Edición Premios de Teatro, Universidad de Medellín, 1985.

3. *Ibíd.* pág. 95.

Robledo se esconde en las montañas, temeroso ante el asedio de Belalcázar; cree que se halla en un sitio inexpugnable, pero la historia demuestra que estos sitios no existen. En la noche, en forma sorpresiva, Belalcázar se presenta ante Robledo, cuya sorpresa le hace pensar que se halla inmerso en una pesadilla. Belalcázar ha descubierto la carta escrita por Robledo a Díaz de Armendáriz; el mensajero capturado por Belalcázar delata su escondrijo, de modo que el adelantado, sin los requisitos de un juicio como es debido, lo condena a muerte. En medio de una fuerte discusión, ambos invocan el argumento de la legalidad. Cada uno de ellos se cree portador de un derecho legítimo al territorio en conflicto, aunque nadie entra a mediar cuales son los linderos de las tierras de uno y otro. La legitimidad, tanto en la Conquista como en otras épocas de la historia de Colombia, se impuso con sangre, por medio de las armas. Los hechos cumplidos se erigían como un derecho y una nueva ley.

Estos son los cargos que, en la obra teatral, Belalcázar expone en contra de Robledo:

*Por alborotador de estos reinos y deservidor de su Majestad, y por opresor y forzador de su real justicia, y porque descerrajó la caja de su Majestad en Anserma, y sacó y llevó el oro de ella, y porque entró en estas provincias con mano armada y a tambor de guerra y banderas desplegadas, como deservidor de su Majestad, inobediente a sus mandamientos reales: ¡Quien tal hace, que tal pague!*⁴

Hasta aquí la representación se desarrolla como una crónica histórica, basada en las fuentes documentales y la información de los hechos, pero a partir de este momento, el autor busca otra forma de narrar, rompiendo tanto el tiempo como el espacio históricos -lo que Bajtín llama cronotopo- y construye su discurso dramático con elementos surrealistas, para examinar el pasado desde otra perspectiva y establecer un nuevo juicio sobre los hechos.

Ahora habla la cabeza de Robledo, cortada del cuerpo y montada sobre la punta de una vara. Al no tener futuro, tiene que preguntarse qué fue lo que ocurrió con su pasado. Como en el caso del fantasma de Hamlet padre, el cuerpo del muerto habla en una investigación criminalística. Desde esta perspectiva, el fantasma tiene un discurso simbólico: se expresa con un lenguaje que debe ser decodificado para ser leído, como ocurre con la interpretación de los sueños, pero en este caso Henry Díaz le ha dado voz a los muertos. Esto es lo que hace la cabeza cortada de Robledo: presenta un testimonio que no puede considerarse de ultratumba, sino una voz que juzga los hechos vividos

4. *Ibíd.* págs. 96-97.

desde la perspectiva de la cabeza cortada, es decir, del hecho cumplido. Ella, en sí misma, es la voz que denuncia:

Me niego rotundamente a continuar con aquellas palabras vacías que han colocado deliberadamente en los labios de la cabeza cercenada de mi cuerpo, hablando como verdadero manjar exquisito.⁵

Reforzando la idea del discurso onírico, Henry Díaz utiliza como recurso un juego inventado por los surrealistas (Robert Desnos, Paul Éluard, André Bretón y Tristán Tzara) en 1925, el “cadáver exquisito”, que consistía en proponer un libre juego de palabras o imágenes, que se asociaban entre sí en un tejido análogo al de los sueños. El objetivo principal era revelar la realidad inconsciente del grupo de jugadores que proponían las palabras, las cuales se iban enlazando hasta generar un discurso de carácter insólito, cuya interpretación podía encontrarse en una estructura subyacente. A esto, Freud lo denominó el “contenido latente” de los sueños. Esta técnica, que nació de la literatura, también fue adaptada al *collage*, al cine y, en tiempos más recientes, al *videoclip*. También influyó sobre ciertos autores teatrales, cuyas obras estaban concebidas entre el surrealismo y el teatro del absurdo, entre los cuales podemos mencionar a Jean Tardieu, Arthur Adamov, Slawomir Mrozek o Eugenio Ionesco.

La voz de Robledo evoca sus luchas contra los indios pozos, a muchos de los cuales sacrificó. Otros, en cambio, lograron sobrevivir y fueron los que luego dieron cuenta de su cuerpo después de la ejecución:

Esos mismos fueron los que siete años después disfrutaron gastronómicamente de mi cuerpo. Se salvó mi cabeza, colocada en esta pértiga como signo macabro para escarmentar a los demás mortales.⁶

Antropofagia, canibalismo, comunión o rito mágico, el pedazo separado del cuerpo humano (que habla), alude al aspecto gastronómico como signo de advertencia. Se trata de una imagen inquietante que salta desde una fecha remota hasta la actualidad, como analogía del lenguaje sórdido de las mutilaciones, en el espectro de la violencia colombiana que se ha desarrollado a lo largo de los últimos sesenta años. Estos hechos oscuros del pasado se muestran como el reflejo y los antecedentes de los conflictos armados y los delitos atroces que han derivado de ellos. Vistos en el teatro, se convierten en su espejo crítico.

5. *Ibíd.* pág. 98.

6. *Ídem.*

La cabeza de Robledo ha esbozado un largo discurso. De pronto, en el mismo juego de asociaciones libres, un ataúd rueda hacia el interior de la escena y aparece el cadáver de Sebastián de Belalcázar. Víctima y victimario entablan un insólito coloquio después de la muerte. Algo semejante ha ocurrido en la España de la última década, al abrir las fosas comunes de los ejecutados durante la guerra civil, así como los cuerpos desenterrados de las masacres de paramilitares o muertos por las guerrillas en el conflicto armado colombiano. Los restos humanos tienen su manera de contar las cosas.

Tras un intercambio de reclamos, los antiguos enemigos intentan unirse, aún después de muertos, para protegerse. ¿Pero de qué? ¿De quién? ¿Del ataque de los indios? ¿Qué importa, si ya están muertos? ¿Del juicio de la posteridad? Los hechos ya no se pueden modificar, pero sí el juicio que se haga sobre ellos, como sucede con las leyes de perdón, olvido y reparación.

Al respecto, la cabeza de Robledo habla al cadáver de Belalcázar:

*Fíjate la manera sutil con que nos manejan desde alguna parte.*⁷

Desde el más allá, desde la distancia de la historia, los dos fantasmas de conquistadores intentan comprender, y de algún modo justificar, lo que pasó con sus vidas: no sólo sus propios hechos, hallazgos, acciones guerreras, actos heroicos así como crímenes y equivocaciones, sino también la opción de entender lo que ocurría con los otros, con los indígenas, con las tradiciones y culturas de los nativos de las tierras que ellos buscaban conquistar, invadir, apropiarse: de este modo descubrieron que los indígenas habían aprendido a leer el futuro. El pasado no aparece detrás, sino frente a ellos: pueden leerlo. También el futuro, aunque oculto y misterioso, tiene signos que pueden leerse. Lo que va a ocurrir deja entrever indicios inquietantes en los hechos del presente. Es lo que hacen los brujos, los chamanes, los piaches, muchos de los cuales anunciaron lo que venía: la llegada de unos extraños, que destruirían sus pueblos y sus culturas.

Robledo y Belalcázar, como sombras del pasado, piensan que los están manipulando. ¿Quiénes? ¿Los historiadores? ¿El propio autor de la obra?

ROBLEDO

¿Te das cuenta cómo hicieron el juego con nosotros? (...)

BELALCÁZAR

No sé si me interesa cómo ejecutan ahora, pero sí deben estar ejecutando y con menos necesidad. América ha crecido sobre la grandeza de los miserables de España.

7. *Ibíd.* pág. 109.

ROBLEDO

¿Serán cosas del juicio final? Puede ser. Sí. Debe ser algo así: ejemplo para algo.

BELALCÁZAR

*No quiero ser ejemplo de nada. ¡El ejemplo es lo que la vida dicte!”
(...)*

ROBLEDO

Me siento vacío dentro de todo esto; entre la nada y todo lo que hacen con nuestras memorias.⁸

Cuando Robledo pregunta qué pueden hacer para que los dejen tranquilos, la conclusión de Belalcázar sobre el juicio de la posteridad es contundente:

Lo que siempre se ha hecho: negarnos a que nos manejen. Al fin y al cabo, ambos somos capitanes alzados y desasidos de las obediencias superiores. Neguémonos ahora a continuar en juegos que no nos pertenecen, y si quieren ejemplo, que mueran también. El único ejemplo claro es la muerte, porque los hombres siempre son los mismos.⁹

Y también el adelantado, desde el otro lado, en la posteridad habla sobre el juicio que los historiadores, y nosotros, los hombres de este tiempo, espectadores o lectores, podemos hacernos sobre sus actos:

Ya nos deben haber colocado en el sitio glorioso que nos corresponde. Nos deben haber inventado genealogías bien medidas, sobremedidas, porque los héroes no pueden surgir del fango ni de la miseria en que hemos nacido y en la que nos hemos levantado todos los que hemos venido a conquistar.¹⁰

En medio de las bromas, estos fantasmas de la historia concluyen que sólo ha intentado manejarlos un pobre escritor de teatro, y ríen por ello desde el fondo de sus tumbas.

* * *

8. *Ibíd.* págs. 118-119.

9. *Ibíd.* pág. 119.

10. *Ibíd.* pág. 120.

– FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO –

≈

POPÓN EL BRUJO, O EL SUEÑO DE TISQUESUSA

González Cajiao vuelve sobre la temática de los tiempos de la conquista, evocando de nuevo el sangriento sueño de Tisquesusa y las artes premonitorias y adivinatorias de Popón, el brujo muisca. Esta obra fue escrita para el Teatro Taller de Colombia, que trabaja para la calle, en espacios abiertos. Al respecto, González Cajiao anota:

Aunque estas viejas noticias, transmitidas primero por los curas doctrineros, por el conquistador Jiménez de Quesada y luego por escritores posteriores, han sido respetadas al máximo, se han tratado en forma bastante libre para adaptarlas a necesidades teatrales y dramáticas muy concretas: dar unidad a la trama, hacer que los personajes y la acción tengan interés contemporáneo y finalmente, escenificar la obra al modo del teatro callejero.¹

Además, anota que el propósito de esta obra no es el de hacer una simple reconstrucción arqueológica de los hechos:

Su carácter en ocasiones surrealista, sobre todo en la segunda parte, da ocasión para abordar temas que afectan la sociedad contemporánea, tales como el mestizaje y la búsqueda de una nueva identidad en un mundo pluricultural, el sentido moral de cualquier conquista, la desaparición de la autoridad y la autonomía política, y claro está, la eterna posibilidad del amor, aún en las condiciones más adversas, ilustrado por la difícil relación que sostienen el español Lázaro Fonte y la bella Soratama, una de las esposas de Tisquesusa.²

1. Nota introductoria del autor.

2. *Más allá de la ejecución*. Prólogo. pág. 201.

La batalla del río de las vueltas.

Los actores se dividen en dos bandos opuestos. Llevan insignias, divisas y estandartes dibujados en sus trajes y en sus cuerpos, con las imágenes de sus dioses totémicos: ranas, jaguares, águilas, cóndores, lechuzas, caimanes o guacamayas. Nemequene y Tisquesusa están enfrentados a Quemuenchatocha, zaque de Hunza, hoy Tunja. A su lado se encuentra Nopanim, sumo sacerdote del valle de Iraca.

Muchos cronistas y escritores de reminiscencias, como Rodríguez Freyle, narraron los enfrentamientos y diferencias en que se hallaban comprometidos los caciques indígenas y sus respectivos pueblos durante la llegada de los conquistadores. Como lo hemos visto en obras anteriores, a los hechos propiamente políticos y militares hay que agregar los aspectos rituales y religiosos.

Nopanim, como sumo sacerdote de Sogamoso, intenta disuadir al Zipa Nemequene de entrar en batalla con Quemuenchatocha, a quien considera el legítimo señor y directo descendiente del sol. Nemequene le responde que no entiende cómo un sacerdote, que debe ocuparse de los temas sagrados, pueda presentarse ante él con las armas en la mano, para hablarle de paz.

Cada cacique acusa al otro de diversas culpas y atropellos, y ambos se muestran decididos a entrar en combate. La lucha de los dos caciques se representa por medio de una danza, en la cual Quemuenchatocha logra dar muerte a Nemequene. Como también Quemuenchatocha resulta herido, Nopanim busca sacarlo de la contienda, exclamando:

*La verdad es que ya empieza a repugnarme tanta sangre vertida
entre hermanos.³*

Esta expresión cabe tanto para los tiempos de la conquista, como para el conflicto armado colombiano, que se ha prolongado entre compatriotas durante más de medio siglo.

La sombra de Nemequene.

La escena se desarrolla ahora en una casa de oración en el cercado de Tisquesusa. En el centro de la escena, en medio de una fogata, se seca la momia de Nemequene (como la *thymele*, ubicada al centro de la *orchestra*, en el teatro griego). Aparecen Tisquesusa y una de sus mujeres, Soratama, una hermosa india cuya boda se concertó por razones políticas. En diálo-

3. Fernando Gonzáles Cajiao: *Popón el brujo, o el sueño de Tisquesusa*. Escena I. pág. 219.



POPÓN EL BRUJO O EL SUEÑO DE TISQUESUSA, DE FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO.
Estrenada por el Teatro Taller de Colombia, Bogotá, 1990.

go con Guaya, hermana de Tisquesusa, Soratama declara que no ama a su marido y que él tampoco la quiere ni nunca la querrá, pues su matrimonio fue forzado. Su preferida es Suamena, otra de sus esposas. Ella cuenta que la noche anterior el Zipa se despertó muy agitado, sentía frío y temblaba. Tuvo un extraño sueño y por eso mandó llamar a sus capitanes y al chamán o sacerdote muisca.

González Cajiao afirma que en los relatos de los cronistas, Popón, el brujo, se escondió de Tisquesusa, pues ya había entrevisto su sueño, y temía que el Zipa lo mandara matar al escuchar sus terribles presagios, pero para concentrar el conflicto y no crear innecesarias historias paralelas, coloca a Popón al frente del cacique, con todos sus temores, obligado a la tarea de interpretar su sueño.

La estirpe de Tisquesusa.

Aparece Sagipa, hijo de Guaya y sobrino de Tisquesusa, con su hermano mellizo Tiguasa, el primero ungido con una alta dignidad y el segundo a punto de ser ungido como jeque. Tisquesusa les ha ordenado presentarse frente a él, junto con Popón, el brujo mayor. Todos se muestran intrigados ante el llamado del Zipa. Dos *güeches* traen a Popón amarrado, pues se negaba a venir. Popón es considerado el brujo mayor, experto en artes de adivinación y capaz de volar por los aires. Popón dice que no quería venir, y menos aun cuando Tisquesusa pidió que le adivinara un sueño. Ha llegado allí llevado a la fuerza y teme que si no le agrada lo que diga, pueda matarlo.

En este sentido, cabe recordar el desagrado de Edipo ante la interpretación de Tiresias sobre la peste en Tebas, que lo involucraba como posible culpable y ante lo cual, éste pensó que se trataba de una conjura en su contra.

Dice Popón:

*No le temo tanto a Tisquesusa, como a lo que los dioses quieren decirle en sueños. Su propia casa es un mal sueño. Vivimos una época de espanto.*⁴

El deseo de leer, de interpretar los sueños, es tan antiguo como la invención de la escritura. La Biblia trae la historia de José, presentando su exégesis sobre los sueños del Faraón. La idea de que el sueño anuncia y significa algo, ha tenido diversas lecturas, desde la antigüedad y hasta la interpretación de los sueños de Sigmund Freud, o el estudio de los mitos y arquetipos universales de Carl Gustav Jung. En las sociedades primitivas, en el mundo precolombino,

4. *Ibíd.* pág. 224.

en distintos pueblos y culturas, los sueños hacen parte de una visión mágica, de un anuncio misterioso, del mito y la adivinación, como en este caso.

El miedo de Tisquesusa.

Tisquesusa se muestra pálido, pues las preocupaciones no lo dejan dormir. Entra a escena acompañado por algunos de sus aliados y parientes más cercanos, y los sigue una orquestilla de tres o cuatro ejecutantes que tocan tambor, caracol, flauta y pitos o fotutos. El compositor y estudioso de la música nativa de América, Luis Antonio Escobar, sostenía que aunque los muiscas no se distinguieron por la creación de instrumentos musicales, sí aventajan a otras culturas en la utilización del canto. Al respecto, cita a Lucas Fernández de Piedrahita:

Para las guerras que emprendías y para que contase la justificación de ellas, daban cuenta primero al sumo sacerdote Sogamoso, y después de oída su respuesta, el cacique o general del ejército sacaba su gente de armas al campo, donde la tenía veinte días arreo, cantando sin cesar las causas que lo movían a ellas o suplicando al Bochica y al sol no permitiese que ellos fuesen vencidos, pues tenían razón de su parte; pero si acaso salía el suceso contrario a su petición, era cosa muy de ver lo que hacían después, porque las reliquias del ejército desbaratándose congregaban otros veinte días arreo en el mismo campo, a llorar su perdición y ruina, lamentando de día y de noche su desgracia, con tonos y cantos muy tristes, en que decían al sol que la malicia de sus pecados...⁵

Popón se sorprende al ver que Tisquesusa tiene en sus sobrinos dos herederos al trono. (De nuevo una relación con Edipo, cuyos dos hijos, Etéocles y Polinices, combatieron por el trono de Tebas). Tisquesusa pide que salgan todos, y sólo quedan Popón y Sagipa.⁶

Los brujos.

Tisquesusa confiesa ante los jueces que no puede dormir y afirma que el desfallecimiento del Zipa es la agonía de todo el reino. Pide a Popón que dé inicio a la danza y al canto. González Cajiao reconstruye cantos sagrados de los muiscas, y su ceremonia propiciatoria:

5. Luis Antonio Escobar: *La herencia del Quetzal*, págs. 26-27. Ángel Cultural Editores, Bogotá, 1992.

6. González Cajiao escribe Sagipa con J, mientras otros lo escriben con G.

*Esta vida no es verdad:
Mucho más cierta es la muerte.
A la vida todo viene un instante,
A la muerte, eternamente, todo va.*⁷

Sigue la fiesta y la borrachera con chicha y yerbas que aspiran por la nariz. Tisquesusa les pide a todos que se sienten a su alrededor y les dice que los ha llamado porque ha tenido un sueño fantástico y aterrador, que lo obsesiona. Tiene miedo de cerrar los ojos ante el temor de que el sueño se repita, como ya ha ocurrido en varias oportunidades, en los baños de Tena y Tabio y en otros lugares. Todos le piden que revele el sueño y, ante la insistencia, Tisquesusa lo relata:

*En sueños me estoy bañando en un pozo transparente de agua clara, fresca. Siento que me alivia el cuerpo, cura mi alma. Pero cada vez que me consumo con delicia, ¡el agua se vuelve sangre! ¡Roja sangre! ¡Sangre que se me coagula encima!*⁸

Sus temores.

¿De dónde viene esa sangre? ¿De dónde sale? ¿De la roca? ¿Del agua? ¿De su propio cuerpo? ¿Qué significa?

Después de contar su sueño, Tisquesusa les dice que deben explicarle qué significa, cuál es la enfermedad y cuál el remedio. Los jeques se muestran confundidos, y prosiguen sus danzas en medio del desconcierto. Ante los cánticos y danzas, el Zipa se muestra complacido; pide que dancen el baile de los puntos y advierte que cuando terminen tendrán que interpretar el sueño.

Cuando se suspende el baile, Tiguasa lo interpreta, afirmando que el sueño significa que se bañará en la sangre del zaque, su máximo enemigo. Todos repiten y reafirman la respuesta del jeque. Tisquesusa se vuelve hacia Popón y le pregunta por qué se mantuvo silencioso. Popón responde que prefiere guardar su secreto. Sostiene que lo que le han dicho los otros ha sido sólo por complacerlo. Añade que tiene poderes para hacer que los sueños caminen y sólo explicará el secreto del sueño si el zaque le promete que no habrá represalias, pues teme por su vida. Tisquesusa acepta. Popón explica entonces el significado del sueño, al revelar que unos hombres extraños de otras tierras, que ya se acercan, lo han de matar, y que morirá bañado en su propia sangre. Concluye que después de que esto ocurra, ellos nunca más serán los mismos.

7. *Popón el brujo*. pág. 226.

8. *Ibíd.* pág. 228.

Su tiempo habrá terminado, y con grandes gestos, por medio de un rito de invocación, pide que aparezca el sueño, que se presente la pesadilla, ya que el Zipa quiere conocerla.

Como una aparición fantasmagórica, se representa la escena de la invasión, con imágenes tan fuertes y verídicas que no se sabe si se trata de un sueño premonitorio o de la realidad, que se precipita sobre la escena con toda su crudeza. La descripción muestra el recurso fantasioso que se desprende de las artes mágicas del brujo:

Un gran estallido de humo hace desaparecer los personajes. Se abre de un solo golpe la momia de Nemequene y de allí salen máscaras de madera, rubias algunas, de ojos azules, armaduras, cascos, que los actores irán poniéndose a la vista del público, mientras comienza a oírse la música flamenca, muy árabe, con tambores, violines, pande-retas, castañuelas, campanillas.⁹

Los conquistadores españoles ocupan la escena desplazando a los indígenas, así como su música remplace la nativa, en una confrontación de voces, atuendos, imágenes y sonidos. Los actores que representaban a los indígenas se transforman ahora en los españoles: el que hacía de Tisquesusa encarna a Lázaro Fonte, el de Popón a fray Domingo de las Casas, y Quemuenchatocha podría ser Jiménez de Quesada. La escena se inicia con personajes simbólicos de un auto sacramental en el cual aparecen la Fe, san Miguel y el demonio. La Fe lleva el globo terráqueo en la mano, san Miguel enarbolaba su espada y el demonio muestra sus cuernos y su larga cola. Con esta escena el autor busca transmitir la idea del teatro misionero, usado por algunos curas doctrineros con el propósito de adoctrinar a los indígenas.

El personaje de la Fe pronuncia unos versos que marcan la acción escénica:

*Porque el santo menester
Que a cumplir al mundo nuevo
Hemos venido los tres,
¡Consta de oración y fuego!¹⁰*

Al oír la palabra ¡fuego! Lázaro Fonte y Jiménez de Quesada disparan sus arcabuces, haciendo que fray Domingo de las Casas pida que no haya fuego, y que no se extermine a los indígenas, asumiendo una actitud humanista afín a la del otro padre Las Casas. Vale aclarar aquí que, graduado en

9. *Ibíd.* pág. 230.

10. *Popón el brujo.* Escena VI. pág. 231.

Salamanca, el fray Domingo pertenecía a la orden de los predicadores. Algunos sostienen que era hermano o familiar de fray Bartolomé de las Casas, el eximio defensor de los indios.

Como una licencia poética del autor, todos hablan en castellano, tanto los indios como naturalmente los conquistadores. De este modo, al producirse el encuentro, se pueden confrontar los argumentos, intenciones y propósitos de lado y lado. Este juego corresponde a la idea de que se trata de una representación, invocada por el brujo Popón, para interpretar el sueño de Tisquesusa. Para dar una señal más precisa de esta idea se incluyen parlamentos de los personajes del auto sacramental, mezclados con los diálogos entre españoles e indios. Se produce un choque, durante el cual Lázaro Fonte se lleva a Soratama, con la complacencia de la princesa indígena. Entre los dos se ha producido un amor relámpago, a primera vista. El sueño que adelanta los hechos es también una metáfora de la función del arte escénico, una representación en medio de la representación.

La muerte de Tisquesusa.

En el cercado del gran Zipa, cerca de Facatativá, en un sitio conocido en el presente como “las piedras de Tunja”. Los indígenas se colocan disfraces de animales, para ellos sagrados. El actor que estaba representando a Lázaro Fonte vuelve a encarnar a Tisquesusa, quien se muestra más asustado que nunca, pues se da cuenta de que están cumpliendo todos los vaticinios de Popón: sólo falta su propia muerte, cubierto por un baño de sangre.

Al ver lo atemorizado que se muestra el Zipa, Sagipa decide tomar el mando, ante el rechazo del hijo mayor de Tisquesusa, quien pide respeto para su padre. Sin embargo, la confusión y los temores atávicos se apoderan de los indígenas, quienes temen que lo que está ocurriendo sea el producto de un castigo de los dioses.

Sagipa, al frente de un grupo de guerreros muiscas, prepara una emboscada contra los españoles. Se esconden entre maizales y avanzan por la escena tras los atados de plantas cargados de mazorcas.

Jiménez de Quesada y fray Domingo de las Casas entran a caballo, mientras Lázaro Fonte va amarrado al caballo de Jiménez de Quesada, acusado de haber robado unas esmeraldas. A su lado, Soratama le pide a Jiménez de Quesada que lo perdone.

Los indios se lanzan en su celada contra los españoles; estos responden invocando a Santiago apóstol y disparando. Caen algunos indígenas y entre ellos el que está disfrazado de colibrí, que es Tisquesusa bañado en su propia sangre. Los demás indios huyen despavoridos.

El exterminio.

El santuario indígena se ha convertido en capilla cristiana. La momia de Nemequene ha sido remplazada por un gran crucifijo. Lázaro Fonte está atado a uno de los mástiles de guayacán del templo. Soratama se encuentra a su lado. Al ver a su amante atado y humillado por sus propios compatriotas, dice que la felicidad y la desdicha siempre vienen juntas.

Llega la noticia de la muerte del zaque Quemuenchatocha y del incendio del templo de Sogamoso, que se ha repetido en varias de las obras estudiadas.

En cuanto al caso de Lázaro Fonte, Jiménez de Quesada lo ha condenado a la pena de muerte en la horca, como castigo por su delito y para dar una señal ejemplarizante a los demás soldados. Todos piensan que es un castigo excesivo. Soratama vuelve a pedir que le perdone la vida, y si esto no es posible, que lo destierre a la provincia de los panches, que son caníbales, para que sean ellos quienes le den muerte, o bien él tenga la oportunidad de pelear y defenderse. Ya le había dicho a su amado que ella tiene amigos entre aquella tribu y que esa podría ser la oportunidad de salvarse. Tras la insistencia de todos, Jiménez de Quesada acepta esa petición y Lázaro Fonte parte de inmediato con la hermosa india.

Las fuerzas de Jiménez de Quesada han capturado a los hijos de Tisquesusa, y éste les ofrece devolverles la libertad y reconocerles a ambos su carácter de reyes de los muiscas, a cambio de que le entreguen a Sagipa. Cuando los jóvenes parten a cumplir el compromiso, Jiménez de Quesada dice que si cumplen y entregan al rebelde, se les juzgará por traidores a sus reyes, y serán ahorcados.

Apocalipsis.

Fray Domingo de las Casas se muestra espantado ante la crueldad de Jiménez de Quesada y los soldados españoles. Piensa que a causa de su comportamiento difícilmente pueden llamarse cristianos. El actor que lo representa cambia su indumentaria y se convierte de nuevo en Popón. Piensa que su dios, Chiminigagua es más benévolo que el de los españoles. Sin embargo, para sobrevivir, el brujo se ha hecho bautizar como cristiano.

Un grupo de soldados españoles entra llevando a un muñeco que representa a Sagipa, mientras lo arrastran y golpean. Su voz, que viene de otra parte, desafía a los españoles, diciéndoles que nunca entregará el tesoro de los muiscas.

Popón termina relatando los hechos que siguieron, asumiendo el papel de narrador: la muerte de Sagipa y de los hijos de Tisquesusa. Es el fin del imperio chibcha. En la escena final de la obra, en un despliegue fantástico

y de gran eficacia para el teatro de calle, aparece un dragón de tres cabezas, de talante carnavalesco. Popón, con gestos ampulosos y rituales, pide que se deshaga el sueño, que se acabe la pesadilla.

La acción retorna al pasado, cuando Tisquesusa pedía que le interpretaran su sueño. El Zipa y los jeques aparecen de nuevo, en una especie de resurrección, y en medio de un bochinche que expresa sus temores, todos rechazan los vaticinios del brujo, acusándolo de mentiroso. Piensan que lo que Popón ha dicho es una fantasía y que nunca ocurrirá. Sagipa dice que deben prepararse para la guerra con el zaque de Hunza, en vez de dejarse enredar por las elucubraciones engañosas. Sin embargo, en ese momento aparece Guaya, la hermana de Tisquesusa, y con una expresión de angustia anuncia que extrañas figuras, mitad hombres y mitad seres de cuatro patas han invadido sus tierras. Lo que en ese momento sucede confirma las palabras de Popón. Tisquesusa piensa que los dioses se han vuelto en su contra y vienen a castigarlo. Ahora ya no le caben dudas del cumplimiento de su trágico destino: morir bañado en su propia sangre. Popón concluye la obra con una reflexión sobre el ciclo final del tiempo de los muiscas:

POPÓN

El futuro es pretérito. Ya lo dije, y lo digo ahora y siempre lo diré de ahora en adelante, hasta que otra vez se nos acabe el tiempo.¹¹

* * *

11. *Ibíd.* pág. 241.

– LUIS ALBERTO GARCÍA –

≈

TRILOGÍA DE EL DORADO

Luís Alberto García vuelve sobre el tema de la Conquista, que trabajó como farsa en la obra *Toma tu lanza Sintana*, y luego en su versión de *La Gaitana*, en una búsqueda constante de las raíces de un teatro nacional.

La llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada, las pugnas con los otros dos conquistadores que llegaron un poco después, Sebastián de Belalcázar y Nicolás de Federman, y sus luchas por el poder y el dominio de la región, se plantean en una trilogía titulada *Los caballeros de El Dorado*, que hasta el momento permanece inédita. Ubicada históricamente en los días de la fundación de Santafé de Bogotá, da cuenta de la lucha contra los indígenas, de la prisión y muerte de varios caciques para presionar a los nativos, con el fin de obtener informes sobre los tesoros de los zipas, que los indígenas ocultaban con tesón.

La trilogía está compuesta por: *Los caballeros de El Dorado*, escrita en 1992, sobre la llegada de los conquistadores; *Juicio de residencia*, de 1993, que viene a ser el epicentro de la tragedia de la conquista en el llamado Valle de los Alcázares, hoy sabana de Bogotá, con el juicio a Jiménez de Quesada; y *El ocaso de El Dorado*, de 1994.

En la parte culminante de esta trilogía, un grupo de caballeros se reúne con el objeto de defender al adelantado Jiménez de Quesada, de la acusación de haber asesinado a Sagipa y a otros dos indígenas, cuando aparecen las llamadas Nuevas Leyes de Indias, también llamadas las 40 Leyes, dictadas el 20 de noviembre de 1542. Las inquietudes que estas leyes causaron entre los colonos de indias también habían surgido a partir de la discusión formulada por el padre Francisco de Vitoria, sobre la legitimidad de la Conquista.

En las Nuevas Leyes se ordenaba, entre otras cosas, la conservación, gobierno y buen trato a los indios, proclamando que los nativos del Nuevo Mundo no serían esclavos por ninguna causa, ni por guerra, ni por rebeldía, ni por rescate (palabra que se usa como eufemismo para ocultar el robo y expropiación de los tesoros de los indios por parte de los conquistadores y encomenderos).

Estas Nuevas Leyes causaron rebeliones y rechazo por parte de los encomenderos, quienes veían afectados sus intereses. De otra parte, en riguroso sentido jurídico, estas leyes no podían volverse retroactivas frente a hechos cumplidos, y sólo podían regir a partir de su expedición, lo cual significaba que no se podían aplicar a los delitos cometidos por los primeros conquistadores, salvo que fueran crímenes cometidos contra cristianos, como ocurrió en el caso del juicio que se llevó a cabo contra Sebastián de Belalcázar por la muerte de Jorge Robledo.

Estas Nuevas Leyes se dictaron a la vez que se creó el virreinato del Perú, en 1542, y también se determinó el establecimiento de un Consejo de Indias y la fundación de dos nuevas audiencias (la Audiencia de Santafé de Bogotá fue creada en 1549).

Sin embargo, pese al espíritu humanista de estas Nuevas Leyes, los encomenderos de uno y otro lado, reunidos por un objetivo común, protestaron ante su emisión y lograron que muchas fueran derogadas entre 1545 y 1546.

En el juicio a Jiménez de Quesada, formulado en la obra mencionada, el público mismo es tratado como parte o testigo del proceso. Los diálogos y argumentos de los personajes están bien formulados, en un lenguaje que sin ser del todo arcaico, más bien escueto y alusivo a hechos e instituciones de la época, cae en algunos descuidos formales, como el uso de la palabra líder (un anglicismo derivado de *leader*, de uso muy posterior).

La reunión, que parece hacerse a favor de Quesada, se convierte en un juicio de responsabilidades sobre la violencia empleada por los conquistadores en contra de los indios. En medio de la reunión que pretende absolver al conquistador de los cargos que se le imputan, se hace una denuncia que confirma no sólo los crímenes, sino también la acusación de que el adelantado escondió el oro arrebatado a los indios, sin repartirlo con sus compañeros de armas, y quizá sin dar parte del quinto real.

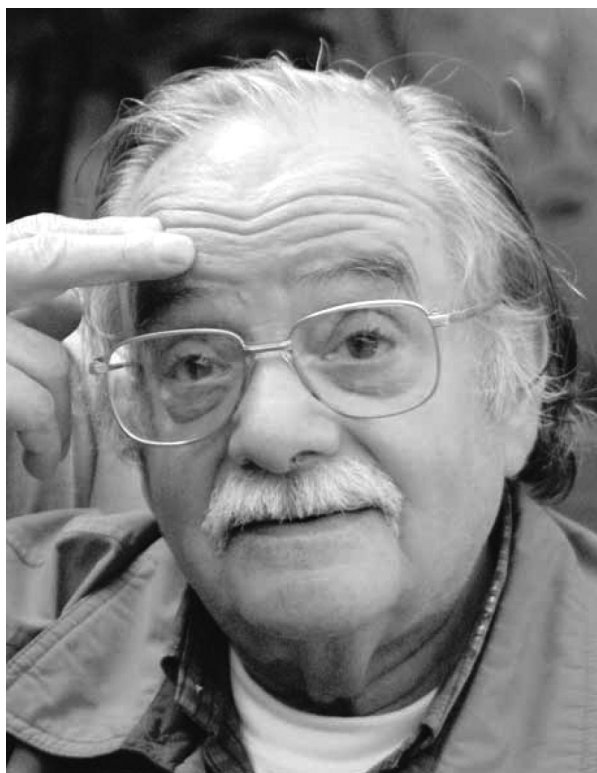
Tras la muerte de uno de los conquistadores en plena reunión, cambia el carácter y oficio de uno de los personajes, el cocinero de Quesada, quien por causa del asesinato, pasa a hacer parte del grupo de conquistadores, pues esta acción se convierte en una especie de “bautismo de sangre”.

Las determinaciones y conclusiones finales de este juicio histórico se proyectan sobre el público, quien debe dar el veredicto final, más allá de la

representación teatral. Ésta es una solución escénica que confiere al proyecto de García una dimensión contemporánea y una singular validez, pues si bien es cierto que los hechos históricos ya no se pueden modificar, esto sí puede hacerse con el dictamen y juicio que se haga sobre ellos.

* * *

SANTIAGO GARCÍA



Santiago García Pinzón es uno de los artistas más destacados y versátiles del teatro colombiano contemporáneo. Director, actor, dramaturgo y uno de los pioneros en el trabajo de creación colectiva del nuevo teatro colombiano, ha desarrollado a la vez una importante obra de reflexión teórica sobre diversos aspectos de la creación teatral.

Santiago García nació en Bogotá el 20 de diciembre de 1928, un año decisivo en la historia moderna de Colombia, en razón de la famosa huelga de la zona bananera que impulsó el movimiento obrero y campesino, en un proceso de aciertos y errores que fueron consolidando una novedosa expe-

riencia social. Este proceso tomó cuerpo unos años más tarde, durante la llamada Revolución en Marcha del presidente Alfonso López Pumarejo, y estos hitos históricos contribuyeron a colocar al país en el siglo XX, en medio de los altibajos de la vida política y la violencia que sobrevino más tarde, prolongándose hasta el presente. De esta problemática histórica y social ha tomado Santiago García la materia prima para su trabajo, como autor y director, en el proceso creador del arte escénico, para desarrollar una dramaturgia nacional que refleje los problemas, conflictos, temores y sueños del pueblo colombiano.

De niño, Santiago García vivió muchos años en Puente Nacional, el pueblo de Santander de donde era oriunda su madre. Al regresar a Bogotá, realizó sus estudios de bachillerato en el Liceo de Cervantes y en el colegio Camilo Torres, y luego estudió cuatro años de arquitectura en la Universidad Nacional. De allí partió hacia Europa, realizando estudios de arquitectura y artes en Francia, Inglaterra e Italia, donde tuvo contacto directo con un rico movimiento cultural.

Pero su relación con el teatro se produjo con la llegada del maestro japonés Seki Sano, quien había sido alumno de Konstantín Stanislavski y de Vladimir Toporkov en el Teatro de Arte de Moscú, y trabajaba con su famoso método en la preparación del actor. Además, en Rusia tuvo una importante experiencia al trabajar como asistente del gran director Vsévolod Meyerhold, quien poco después fue arrestado durante el período estalinista y muerto en prisión en 1942. Seki Sano también tuvo que salir de la Unión Soviética en tiempos de Stalin y, tras un largo periplo por distintos países, pasó de Cuba a México, donde primero se radicó como exilado político y luego como maestro de actores hasta su muerte en 1966. Llegó a Colombia en 1955, durante la época de inicio de la televisión colombiana, traído por gestión de Fernando Gómez Agudelo para capacitar actores para la pantalla chica.

Pero Seki Sano buscaba ante todo formar actores para el teatro, que era el espacio adecuado para el trabajo actoral. Lamentablemente, sólo estuvo en Bogotá un poco menos de cuatro meses, pero dejó una fructífera semilla y un interés por parte de los alumnos que tuvo en esta experiencia, para trabajar con otros criterios el arte de la actuación y la construcción de los personajes. El profesor japonés tuvo que interrumpir sus clases en forma precipitada, ante la acusación que se hiciera en su contra de ser un agitador comunista, por el hecho de haber estado en Rusia y divulgar los métodos de trabajo de Stanislavski y Meyerhold. Aunque las autoridades del momento no supieran quiénes eran esos señores ni qué aportes habían hecho al teatro moderno, sus nombres sonaban sospechosos de ser también agitadores profesionales.

Santiago García fue uno de los alumnos de Seki Sano, junto con Fausto Cabrera, Mónica Silva, Pepe Sánchez y otros, que más tarde se destacaron tanto en el teatro como en la televisión colombiana. Con Fausto Cabrera, Santiago García hizo parte del Teatro “El Búho”, que abrió sus puertas a finales de 1957, en un pequeño sótano en el centro de Bogotá. De ahí pasó al antiguo teatro Odeón, ubicado en la Avenida Jiménez con carrera 5ª, donde más tarde estuvo el Teatro Popular de Bogotá, TPB. Sin embargo, ante las dificultades económicas (que siempre estarán presentes en el teatro colombiano), el grupo pasó a la Universidad Nacional en 1962, cuando Santiago García se encontraba realizando estudios teatrales en Europa, en Checoslovaquia, Alemania y Francia.

De Praga se dirigió a Berlín oriental, donde pudo conocer la experiencia del Berliner Ensemble, el grupo creado por Bertolt Brecht, fallecido en 1956, que seguía llevando a escena sus obras didácticas y de teatro épico. De Berlín pasó a París, donde tuvo la oportunidad de ver un amplio repertorio de teatro de vanguardia, y de los autores más destacados del llamado Teatro del Absurdo, como Samuel Becket y Eugenio Ionesco.

Regresó a Colombia en 1962 y se reintegró al grupo, convertido ahora en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, gracias a la iniciativa del doctor Jorge Eliécer Ruiz, que en ese momento ocupaba un cargo directivo en la Universidad, en la extensión cultural. En esta época García llevó a escena *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov, *El hombre es el hombre* de Bertolt Brecht y un ambicioso montaje de *Galileo Galilei*, también de Brecht, en el cual se hacía un agudo análisis sobre la responsabilidad del científico en la sociedad.

La inclusión de una nota sobre Oppenheimer y la bomba atómica en el montaje de Galileo Galilei, dio lugar a un debate con las directivas de la Universidad que, presionadas por la embajada americana, determinaron la renuncia y retiro del plantel universitario tanto de Santiago García, como de varios de sus más cercanos colaboradores. Fue así como dos años más tarde, a mediados de 1966, se fundó la Casa de la Cultura, en un espacio arrendado, y tras una intensa campaña se logró adquirir la casa en el barrio de La Candelaria, en 1969, que dio nombre al grupo, uno de los más constantes y prolíficos del nuevo teatro colombiano.

Después de llevar a escena algunas obras destacadas del teatro contemporáneo, como el *Marat/Sade*, de Peter Weiss, *La Gaviota*, de Chejov, *El matrimonio* de Gombrowicz o *La Orestíada*, de Esquilo, Santiago García y el teatro La Candelaria comenzaron a explorar las posibilidades de la creación colectiva, proponiendo temas para investigar, y sobre los cuales desarrollar un trabajo de improvisación, hasta armar una estructura argumental y crear una

obra, en algunos casos con la colaboración de escritores e investigadores. De este modo, por medio de una novedosa técnica, el grupo buscaba configurar, en cada uno de sus montajes, una dramaturgia propia que diera cuenta de los grandes problemas colombianos.

Varias de sus obras trataron la temática de la violencia. Entre estas, tanto de creación colectiva como de autor individual, Santiago García ha configurado un verdadero laboratorio experimental, que le ha permitido ser considerado uno de los creadores más destacados del teatro latinoamericano contemporáneo. Entre estas obras se destacan títulos como *Nosotros los comunes*, *La ciudad dorada*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Golpe de Suerte*, *El Paso* o *Corre, corre Carigueta*, sobre la muerte del inca Atahualpa, a la cual nos referiremos en este capítulo pues trata sobre la Conquista.

* * *



CORRE, CORRE, CARIGUETA, DE SANTIAGO GARCÍA.
Fotografía de Carlos Mario Lema, Archivo Teatro La Candelaria.

– SANTIAGO GARCÍA –

≈

CORRE, CORRE, CARIGUETA

Esta obra está basada en la *Tragedia del fin de Atau Wallpam*, obra de autor anónimo, concebida en lengua quechua, alrededor de 1555. También García usó otras fuentes, como *Los anales de los Cachiguélos*, *El Chilam Balam de Chumayiel* y *Testimonios de Sahagún*, entre otros.

El escenario está dividido en cuatro partes, que señalan los cuatro puntos cardinales del territorio del imperio inca, el Tahuantinsuyo, cada uno de los cuales tiene un color, una bandera y un recipiente que contiene algún elemento de especial significación para esta cultura indígena. El norte está pintado de amarillo, con su respectiva bandera, y su recipiente contiene maíz. El sur, de negro, con la bandera del mismo color y tierra en el recipiente. El oriente es rojo, su bandera roja y al interior del recipiente se halla el fuego, y finalmente el occidente es de color y bandera blancos y hay agua dentro del recipiente. Es evidente la relación con los cuatro elementos que componen la materia: tierra, aire, fuego y agua, los que Empédocles llamó “raíces” y luego Aristóteles denominó “elementos”. Empédocles los agrupó, partiendo de los postulados de Tales de Mileto, Heráclito, Anaxímenes y Jenofones. Esta versión de los cuatro elementos de la filosofía griega se yuxtapone a la cosmovisión incaica, en un proceso de sincretismo cultural.

Carigueta es un hombre del pueblo, un joven chasqui, que entre los incas ejercía el oficio de correo. Cada uno de los chasquis recorría un determinado territorio, entregándole el mensaje a un segundo, éste a un tercero o a cuantos fueran necesarios de acuerdo con la magnitud del recorrido, dividiéndolo en trechos medidos sobre el tiempo promedio y el esfuerzo que podía desarrollar cada uno de los chasquis. En esta obra el personaje de Carigueta cumple esta función y, a la vez, hace las veces de narrador, que liga las secuencias de la trama y expresa sus propias opiniones, dando cuenta del punto de vista popular sobre los hechos y personajes de la acción.

Al inicio de la representación, Carigueta coloca cada recipiente en su respectivo punto cardinal. Luego entran cuatro hombres de la nobleza inca, colocándose a un lado de la escena, y cuatro princesas que se sitúan en el lado opuesto. Al fondo, sobre una tarima en forma de altar, se encuentra Atau Wallpam, el inca mayor, acurrucado a la manera de las momias.

La obra está concebida en verso libre, como el poema dramático original, y la introducción la plantea el chasqui Carigueta en su función narrativa, mientras coloca los recipientes, en orden sucesivo, en cada uno de los puntos. Cuando termina en occidente, el punto blanco, toma el agua del recipiente por medio de una totuma, mientras recita los versos del poema, diciendo cómo tomaron el maíz, como si fuera el sol, tomaron la tierra -donde reposa la madre-, como si fuera la muerte, y luego el fuego, como si fuera el hambriento jaguar:

*Como si fuera la penetrante mirada
Que todo lo devora.¹*

Y luego tomó el agua, otra madrecita que refleja las estrellas y la luna:

*Serpiente anaconda
Que riega por el mundo
Los hijos de los hombres.²*

Es la voz del mito, que se expresa como un poema cargado de metáforas y significados simbólicos. Carigueta bebe de la totuma, con gestos que provienen de un rito sagrado dedicado a los vientos, para luego presentar la figura de Atau Wallpam (Atahualpa), quien se hallaba dormido en la tarima del centro y en ese momento despierta. Carigueta dice que está como saliendo de las aguas del sueño. El inca

*Amo y señor de lo que vemos
Tanto dentro como fuera.³*

El monarca inca está rodeado de sus familiares, sacerdotes y princesas. Luego, el chasqui se presenta a sí mismo:

1. *Cuatro obras del teatro La Candelaria*. “Corre, corre, Carigueta”, de Santiago García. pág. 264. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 1987.

2. *Ibíd.* pág. 264.

3. *Ibíd.* pág. 265.

*Yo soy Carigueta,
El que relata
Y el que lleva
Mensajes.
Chasqui soy, pero también
Canuchi, o sea que relato.
Así ya está todo
En su orden como era.*⁴

Atau Wallpam se muestra inquieto por los extraños sueños que ha tenido (como Tisquesusa). Las princesas afligidas le preguntan por sus temores. El inca les responde que ha visto al sol que los ilumina, envuelto en humo negro, y las montañas, lagos y lagunas ardiendo, devoradas por el rojo. Teme que la muerte esté cerca, y que el sol y la luna los vayan a privar de su presencia. El inca cuenta que esa visión se le ha aparecido dos veces. Piensa que tal vez sea evidente que hombres vestidos de agresivo hierro han de venir a sus tierras, a demoler las viviendas y a robar sus dominios con su zarpa de pavoroso metal.

La fuerza del lenguaje, como en los poemas épicos de la antigüedad clásica, construye el mito con la forma de una visionaria anticipación, aunque desde luego, estas visiones fueron concebidas después de ocurridos los hechos, para darle al inca y a su mensajero un tono profético, la calidad de videntes de los hechos futuros.

Como en los casos anteriormente citados, también el inca debe llamar al sumo sacerdote, y aunque el resultado va a ser análogo al de Tisquesusa y Popón, la diferencia estará dada por la forma de expresión.

Las princesas advierten que es necesario convocar a las gentes para preparar la defensa. Éste es un elemento constante en las obras que tratan el tema de la Conquista: la resistencia a la colonización, que en esta primera etapa resulta fallida y sólo podrá triunfar tres siglos más tarde, tras la guerra de independencia. A diferencia de otras obras sobre el mismo tema, escritas del siglo XIX en adelante, este poema trágico, como el doloroso grito de Chaupi, Punchapi Tutayama escenificado por Eddy Armando, nace al calor de los hechos mismos, asumiendo la expresión del dolor y asombro de los pueblos, sin la distancia de un corte histórico que permita comparar épocas y procesos, para entender a cabalidad lo que ha sucedido, tanto en el caso de este legendario Atau Wallpam de los días de la conquista, como en el de José Gabriel Condorcanqui, Atahualpa II.

En medio de la incertidumbre, el chasqui Carigueta se interroga sobre lo que ha de venir:

4. *Ibíd.* pág. 266.

*Y a nosotros,
Los pequeños ignorantes,
¿Qué nos espera, pues?
¿Qué debemos hacer?
¿A dónde nos dirigimos, pues?
Si será que perecen nuestros inkas,
Nuestros inka kunas,
Nobles señores nuestros.
Entonces nosotros,
Los pequeños y vulgares,
¿A dónde iremos, pues?*⁵

En este punto se encuentra una clave significativa de la obra, que se repetirá con diferentes formas de expresión, temática y momento histórico, en otras producciones del Teatro La Candelaria, dirigidas por Santiago García: el papel del común, de las gentes del pueblo, mientras los señores, los gobernantes, los propietarios, los que mandan, toman decisiones sobre sus vidas sin pedir su consentimiento.

Carigueta retoma la palabra como narrador y con el mismo lenguaje poético y simbolista, va dando cuenta de los hechos: otro templo del sol, en Quisuarcancha, ardió en llamas, como el de Sogamoso. Los altares e insignias de los viejos dioses fueron destruidos. Los elementos de la naturaleza, el agua y el fuego, las nubes y los pájaros, se vuelven signos cargados de mensajes: hay que saber leerlos. Existe toda una gramática del mito, de los arquetipos simbólicos, como lo planteó Jung o un antropólogo estructural, como Levy-Strauss.

Las narraciones orales recogidas en todo el continente americano, las imágenes simbólicas dibujadas en la piedra, esos petroglifos que se encuentran al lado de los ríos y las quebradas en muchos lugares de América, o en los cántaros y vasijas de barro, los códices de los mayas, los templos, las representaciones zoomórficas, todo ello constituye un cierto tipo de lenguaje, con claves secretas para comprender las historias, mitos y pensamientos de las culturas precolombinas, muchas de cuyas claves y significaciones aún se encuentran en estudio, o son un misterio arcano, en espera de un Champolion, el intérprete y lector del *Libro de los muertos* egipcio, que pueda hallar su *piedra roseta* para desentrañar los misterios de los mayas, los incas y otras culturas de la América precolombina. Lo que aún ignoramos de nuestros antepasados.

5. *Ibíd.* pág. 271.

Continuando con la obra, el gran sacerdote Waila Wisa se presenta ante Atau Wallpam, quien le cuenta sus sueños, en espera de alguna interpretación:

*Puede ser que durmiendo
Llegues a descifrar mi sueño,
Ve si es cierto que vienen
Esos adversarios de barba.*⁶

Carigueta constata que su señor “está como ahogado por las turbulentas aguas del recuerdo”. Nunca más será feliz. Siempre será desdichado.

Atau Wallpam se pregunta dónde está el gran señor de la adivinación, Manco Capac, su primer antecesor:

*Yo soy Atau Wallpam,
Hijo del inca Waina Kapaj,
Hijo de tu hijo,
¿Cómo puede ser que ahora
Se cumpla tu predicción?
¿Por qué ahora?
Ahora, que con mi poderío
Mil lagos de sangre
Hago correr.
Ahora que aplasto la cabeza
De mi hermano Waskar,
Quien me disputa el poder,
¿Por qué vienen a hollar mi tierra?
¿Por qué ahora?*⁷

Preguntas sin respuesta, porque los hechos se imponen con la contundencia de un destino trágico. Atau Wallpam aún espera que Inti, el dios solar, pueda salvarlo. El chamán Waila Wisa, que vigila desde lo alto, advierte que se acercan adversarios desconocidos, con cantos jamás escuchados, golpeando grandes tambores y soplando ruidosas flautas de hierro. Pero aún no se ve nada:

*Todo desolado
Y extrañamente silencioso.
He de dormir una vez más.
Quizá así podré ver algo.*⁸

6. *Ibíd.* pág. 276.

7. *Ibíd.* pág. 277.

8. *Ídem.*

Sin embargo, las imágenes de los sueños son confusas y misteriosas. Las princesas despiertan al chamán: le dicen que ya ha dormido de sobra. Cuando el peligro acecha, es la hora de estar despiertos. Entonces el sumo sacerdote, brujo o chamán, abre los ojos y percibe que están llegando los hombres barbudos y agresivos, por encima del mar: llevan tres cuernos puntiagudos y en sus manos unas hondas cuyo poder oculto, en vez de lanzar piedras, vomitan llamas en un fuego arrollador.

Esta es una mirada desde el otro lado, el lado de acá, muy diferente a la de los cronistas y viajeros que redactaron sus relaciones, con la visión comparativa del mundo de más allá. El inca le pide al chamán que vaya hacia ellos y les pregunte a qué han venido. Carigueta, que sigue los pasos de los poderosos, siente un gran temor, como si un insecto lo devorara por dentro.

Atau Wallpam le pide al chamán que no se postre en tierra, como si ya navegara en la inmensa laguna de los muertos. Carigueta cuenta que las gentes ya no tienen calma: todos se muestran preocupados ante los recién llegados, sin saber qué es lo que buscan. Por el fondo aparece un enorme caballo con su jinete y a su lado, Felipillo, el intérprete, quien traduce las palabras del conquistador anunciando que vienen enviados por el señor más poderoso del mundo, al que todos los hombres le deben una ciega obediencia. Para dar cuenta de aquellas noticias, pregunta quién es el inca y dónde se encuentra. Carigueta se da cuenta de que el intérprete es uno de los suyos, un hombre de Tumbes, que ahora habla la terrible lengua de los barbudos, que cambió su nombre autóctono y ahora se hace llamar Felipillo.

Ante aquellas afirmaciones de los recién llegados, el chamán responde que si acaso no sabe que Atau Wallpam es el único señor poderoso. Como si se tratara de otro lenguaje, Pizarro mueve los labios y emite pavorosos ruidos.

También aquí la lengua ha cambiado de significación: el castellano es usado como si se tratara de la lengua quechua, mientras el habla del conquistador se expresa con gestos y pavorosos ruidos. Sin duda han sentido en la intención del conquistador un propósito agresivo y dominante. Carigueta teme que esos hombres, que sólo buscan oro y plata, como afirma el lengua Felipillo, puedan destruir su amado suelo.

Al oír las palabras del brujo y observar las expresiones de los indios, Pizarro se agita. Su lengua es incomprensible para los incas y también para nosotros, los espectadores, que en esta oportunidad estamos del lado de acá y no somos los recién llegados.

Por medio de Felipillo, Pizarro envía un mensaje a Atau Wallpam; lo recibe Carigueta, a quien se lo arrebató Waila Wisa para llevarlo al inca, pero no logra descifrar el significado de la *chala*, como llaman al mensaje. Atau Wallpam pide que se lo lleve al inca Sairj Tupac, quien se halla frente al recipiente

de fuego, pero tampoco lo puede interpretar, y siguen otras figuras de dignidades incas que lo estudian. Para todos es un enigma, aunque presienten que no se trata de nada bueno. Carigueta alienta al sumo sacerdote para que termine su recorrido de un lado al otro y lleve el mensaje al inca Atau Wallpam:

*¿A qué te detiene,
Viejo sacerdote?
¿Por qué vacilas?
¡Corre, corre ante nuestro inka,
Pues los breves instantes corren
Sin detenerse, y cada uno
Acerca más a nuestro inka
Hacia la muerte.⁹*

Ante el fracaso de todas aquellas tentativas de interpretar el mensaje, Atau Wallpam le pide al sumo sacerdote que vaya ante los hombres barbudos y les haga creer que él es el inca, y les pregunte qué quieren en su tierra. Sairj Tupaj acompaña al chamán al encuentro con Pizarro y Felipillo. Tupaj les dice que él es Atau Wallpam, el hijo del sol, pero Felipillo lo desmiente y revela su identidad, advirtiéndole al conquistador que lo quieren engañar, dando pruebas de ser un traidor, pues se ha pasado al enemigo.

Esta era la suerte de los intérpretes o lenguas, que después de ser bautizados y aprender la lengua del conquistador, se convirtieron en sus dóciles sirvientes y mensajeros, aunque tanto los españoles como los indígenas desconfiaban de ellos, pues habían perdido su identidad y no eran ni lo uno ni lo otro.

Entre tanto, algunos súbditos le piden a Atau Wallpam que tome las armas para luchar contra los invasores. Otros, en cambio, le piden que sea prudente e intente negociar, para no provocarlos. Ante esas nuevas circunstancias el inca se va desmoronando poco a poco: su poder se debilita. Ahora se muestra temeroso y vacilante y no sabe qué hacer. Frente a la presión y expectativa de sus vasallos, se resuelve y, en medio de la incertidumbre, se presenta ante Pizarro, tratando de no perder la compostura. Le pregunta al conquistador qué es lo que quiere en su tierra y le pide que regrese a la suya, amenazándolo con castigarlo si no lo hace. Pizarro le tiende un lazo y arresta al indio. Por medio de Felipillo le habla de su emperador, Carlos V, y le notifica que lo llevará ante su real presencia, en Barcelona. Atau Wallpam pide a sus familiares, capitanes, princesas y altos dignatarios, así como al sumo sacerdote, que se refugien en las altas montañas, buscando la protección del dios sol. Todos deben hacerlo para salvar a su pueblo, y esperarlo mientras él regresa.

9. *Ibíd.* pág. 295.

Por medio de su intérprete, Pizarro le habla del máximo rey del mundo y de su único Dios. Atau Wallpam le responde que ya tienen un dios, Viracocha, que está en todo lo que se come y en todo lo que se bebe, y que no necesitan otro. Pizarro le muestra la biblia y le dice que allí está la palabra sagrada, la voz del único Dios. Atau Wallpam toma la biblia en sus manos, la hojea, le dice que a él no le habla, no le dice nada, y la tira al suelo. Pizarro se enfurece, emite grandes gruñidos, que Felipillo traduce, llamándolo blasfemo, idólatra, salvaje, y ordena que le corten la cabeza, como un castigo que estima legítimo contra el paganismo. En una expresión de profundo dolor, el pueblo inca cubre el cuerpo de su monarca, después de pintarle el rostro de negro como la muerte, como la tierra. Pizarro y Felipillo salen y el pueblo inca, los súbditos del inca asesinado, inician su duelo, con cantos y danzas rituales, llorando por su señor, por Atau Wallpam:

*¿Cómo nuestra razón entenderá
Que el árbol poderoso ha sido derribado?*¹⁰

Los cantos y ritos ancestrales se escuchan en una polifonía de voces quejumbrosas. El soberano ha caído, la tragedia se ha cumplido y ahora sólo resta expresar el lamento, dar cuenta del dolor que los embarga:

*La tierra se niega
A sepultar a su señor
Como si la vergüenza la impidiera
Recibir el cadáver
De quien tanto la amó,
Como si temiera
Devorar a su señor.*¹¹

Las princesas le piden a Carigueta que comunique la triste nueva en los cuatro puntos cardinales:

*¡Lari, lari, chasqui Carigueta!
Corre, corre, vuela y comunica,
¡Que todos se enteren, sepan
Los hechos terribles ocurridos
Que nos rompieron el corazón
Como se rompe un tiesto!*

10. *Ibíd.* pág. 326.

11. *Ibíd.* págs. 328-329.

Carigueta da vueltas sobre sí mismo y empieza a correr cada vez más veloz, hasta que se detiene y estira los brazos hacia el público.¹²

El ciclo ha terminado, y ahora la mirada del chasqui rompe la intimidad del espacio escénico, proyectándose sobre el público de hoy, sobre nosotros, para que saquemos las conclusiones de la fábula histórica y tomemos una posición frente a la violencia de los tiempos de la Conquista.

* * *

12. *Ibíd.* págs. 333-334.

JUAN CARLOS MOYANO



Actor, director, escritor y dramaturgo, Juan Carlos Moyano nació en Bogotá en 1959, y ha incursionado en el arte escénico en diferentes grupos y muy variadas búsquedas. Investigador de las expresiones populares, viajero incansable, ha recorrido el país por sus cuatro puntos cardinales, en busca de fiestas, mitos, historias y personajes. También ha incursionado en la diversidad lingüística y cultural del Caribe, en las tradiciones, ritmos, historias y leyendas de las Islas de San Andrés y Providencia, donde ha montado espectáculos con los nativos sobre relatos de piratas y cuentos tradicionales de la región. También ha viajado al sur del país estudiando el Festival de Blancos y Negros de Pasto, así como las historias de la región, en las cuales se ha basado para construir otras obras teatrales.

– JUAN CARLOS MOYANO –
Archivo fotográfico del Teatro Tierra

En Bogotá trabajó con el Teatro Taller de Colombia en sus primeros trabajos, colaborando con la dramaturgia de la obra *Cuando las marionetas hablaron*, en 1975 y *El profesor Prometeo*, en 1976. En 1985 trabajó en el grupo Ensamblaje y en *El circo invisible*, junto con Misael Torres, montando un impactante trabajo para teatro de calle, inspirado en episodios y personajes de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, titulado *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, la inolvidable matrona de Macondo.

En 1989 creó el Teatro Tierra, con el que ha llevado a escena muchas de sus obras, así como versiones teatrales de obras de narrativa, mitos o poesía, y en especial novelas de Dostoievski, Henry Miller, Gabriel García Márquez, Par Lagerkvist, José Saramago, José Eustasio Rivera o Evelio José Rosero, así como una mirada sobre la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz, o inspirado en textos de René Rebetez o del poeta y humorista venezolano Aquiles Nazoa, quien también escribió piezas cortas de teatro y títeres.

Con el Teatro Tierra ha proseguido su investigación viajera, viajando a México y Guatemala buscando las huellas de la civilización maya, en sus grandes ciudades ubicadas en la península de Yucatán, o en las selvas de Guatemala, como Tikal o Palenque y también en pueblos y lugares sagrados del pueblo Maya, como en la población de Rabinal, donde tuvo la oportunidad de ver una presentación de la legendaria obra de teatro precolombino, el Rabinal Ashí, que junto con el Ollantai de los incas constituyen valiosos ejemplos del teatro nativo de América, cuyos textos fueron recogidos por frailes y estudiosos a partir de la tradición oral.

* * *

– JUAN CARLOS MOYANO –

≈

LA CABEZA DE GUKUP

Esta obra, basada en mitos y relatos de los mayas, fue construida con narraciones orales en un pueblo de Guatemala, fragmentos del *Popol Vuh*, que puede considerarse como el poema épico de los mayas, y alusiones al Rabinal Ashí, que plantea una particular visión del tiempo y la muerte. La primera versión fue escrita en 1979 para el Teatro Taller de Colombia y llevada a escena para teatro de calle, bajo la dirección de Jorge Vargas. Treinta años después, Moyano retomó la historia para realizar una nueva versión, junto con unos artistas australianos, y con la asistencia de dirección de David Clarckson, ampliando para ello la visión del mito por medio de líneas de convergencia entre los mitos griegos y los mayas.

Gukup es un dios todopoderoso, padre de Zulum Balam, un Prometeo indígena, mitad dios, mitad humano, que se rebela contra la omnipotencia paterna (como Prometeo contra Zeus) y rescata para los hijos del maíz los poderes del fuego de la vida, el tesoro sagrado de los sueños y la fuerza de los elementos. Zulum Balam libera los pasos del tiempo y permite que las ruedas de *Katun*¹ sigan girando de manera impostergable, para que se cumplan los ciclos de la existencia. La representación incluye personajes fantásticos en zancos, con danzas y rituales acompañados de ritmos tomados de las festividades indígenas y de juegos de máscaras de rostros humanos y zoomorfos.

Sobre las coincidencias de los mitos de diversas regiones del mundo, Moyano anota que no se conocían entre sí:

En esta experiencia hemos sentido que en los orígenes de las culturas se encuentran mitos similares y los rostros de los ancestros, por diferentes que parezcan, tienen más de una huella semejante. Eso adquiere relevancia si pensamos que la identidad cultural bien podría ser cósmica y terrenal, como lo sugieren las viejas leyendas de los nativos de Australia y América.²

1. Katun: Unidad de tiempo del calendario maya, que corresponde a ciclos de 20 años.

2. Notas en manuscrito del autor, sobre *La cabeza de Gukup*.



LA CABEZA DE GUKUP, DE JUAN CARLOS MOYANO.
Archivo fotográfico del Teatro Tierra.

Aquí la palabra se convierte en inspiradora de la imagen, no en su ilustración. El texto va desarrollando un juego poético libre, mientras las imágenes, las grandes máscaras y los personajes míticos juegan en la plaza pública, con la libre asociación de imágenes del sueño:

*Gukup nació de un sueño sin luz ni fondo:
Entre el dolor de aves y espanto de ancianos.
Dueño de las plumas del poder y la leyenda:
Rey de las cenizas doradas y de la edad quieta.*³

Cuando toma el poder, el orgullo de Gukup crece, con el gesto arrogante que nos evoca al padre Ubú, de Alfred Jarry:

*El orgullo de Gukup crece
Su poder va y viene
Al compás de sonajeras
Piedras huecas y calaveras.*⁴

Música, fiesta y un toque que es a la vez siniestro y regocijante. La naturaleza lo inspira, las aves lo incitan:

*Las aves de picos sangrantes
Lo llaman a procrearse:
A prolongar su realeza de tinieblas.*⁵

El tiempo, un anciano de barbas inescrutables, atado de pies, atado de manos, maltrecho, nostálgico, humillado por Gukup, que pretende ser el dueño del universo. Sin embargo, el poder también tiene sus rivales; un abanderado desafía al poderoso:

*El abanderado ataca y esquiva.
Gukup iracundo aceza y descarga en rayos
Devastando los bosques petrificados,
Conmoviendo la cima de las tinieblas.*⁶

La guerra es feroz. El abanderado y el tiempo están en contra suya:

3. Juan Carlos Moyano: *La cabeza de Gukup. El arte de labranza*. Textos dramáticos del Teatro Tierra. Escena I. pág. 25. Ministerio de Cultura. Grupo de Artes Escénicas. Bogotá, 2012.

4. *La cabeza de Gukup*. Escena II. pág. 25.

5. *La cabeza de Gukup*. Escena III. pág. 26.

6. *La cabeza de Gukup*, escena VII, pág. 29.

*Gukup tambalea, se desmadeja en su propia herida
Y grita desgarrándose la vida.*

Los personajes míticos se desenvuelven como fuerzas de la naturaleza. La recuperación de estas imágenes, de estas historias, busca reconstruir un eslabón perdido de nuestro pasado, del pasado de la América mágica de las grandes culturas ancestrales:

*La cabeza de dios rueda inverosímil.
Un anillo de estrellas fugaces
Explotan en torbellinos de oscuridades.
El agua, la tierra y el movimiento
Se funden en una pupila de vahos sísmicos.⁷*

Para el público de la calle, desprevenido con esta obra que le muestra palabras e imágenes desconocidas y sugerentes, significa una puerta abierta hacia otra dimensión donde se combinan la naturaleza, el sueño y la imaginación:

*Gukup yace en el fondo de un sueño profundo,
Entre canto de aves y tranquilidad de ancianos.
Dueño de las plumas y el orgullo derrotado,
Rey de las cenizas opacas y de la edad muerta.⁸*

La evocación del mito y la memoria ancestral plantea una serie de analogías con la lucha, a veces agobiante y a veces fructífera e inspiradora, entre el hombre y la naturaleza. En la actualidad, la fuerza de este tema está acompañada por una naturaleza que protesta y amenaza por la agresión del hombre, como lo han advertido numerosos ecólogos en un tono y con una gravedad que los convierte en arúspices apocalípticos. Los desastres causados por ciclones, tsunamis, terremotos y demás eventos que acompañan a las fuerzas de la naturaleza, aparecen como nuevos mitos, cuyo pasado se encuentra en la remota antigüedad donde los pueblos configuraban leyendas para interpretar un mundo de misterios que les era desconocido. El mito aún encierra claves que esperan ser descifradas.

* * *

7. *La cabeza de Gukup*. Escena X, pág. 31.

8. *La cabeza de Gukup*. Epílogo. Pág. 31.

CARLOS JOSÉ REYES



Carlos José Reyes Posada nació en Bogotá, en marzo de 1941. Inició sus actividades teatrales en el Club de Teatro Independiente, en 1958, dirigido por Víctor Muñoz Valencia y en 1959 ingresó al teatro El Búho, la primera sala independiente de teatro abierta en Bogotá, bajo la dirección de Fausto Cabrera. En 1962 fue nombrado director del grupo teatral de la Universidad Industrial de Santander, en Bucaramanga, donde permaneció hasta finales de 1963.

En 1964, de nuevo en Bogotá, hizo parte del grupo de teatro de la Universidad Nacional, a donde había pasado el equipo del teatro El Búho. Tras el montaje de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, cuyo programa incluía un artículo sobre Oppenheimer y la bomba atómica, las directivas de la uni-

– CARLOS JOSÉ REYES –

Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2013.

versidad, ante la intervención de la embajada americana por la inclusión de ese artículo que mostraba la responsabilidad del científico frente al poder y el uso de sus inventos, solicitaron el retiro del programa y la eliminación del artículo, lo cual produjo la inmediata renuncia del director, Santiago García y de varios de sus colaboradores.

A fines de 1964 fundó el Teatro de Arte Popular, TAP, con el que llevó a escena algunas de sus obras para niños y en 1966, junto con Santiago García y un amplio equipo de actores, directores y otros artistas, se creó la Casa de la Cultura, que ven el año de 1969 se transformó en el Teatro La Candelaria, al adquirir una casona y edificar una sala teatral en el histórico barrio bogotano.

Más tarde, dirigió el teatro de la Universidad Externado de Colombia, entre 1966 y 1970; el teatro El Alacrán, que fundó en 1972 y también abrió su sede en el barrio La Candelaria; y desde 1982 hasta 1992 estableció una alianza con el Teatro Popular de Bogotá, TPB, dirigido por Jorge Alí Triana. En 1992 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de Colombia, cargo que ejerció hasta el año 2002. También había dirigido la Escuela de teatro del Distrito, Luis Enrique Osorio, entre 1973 y 1977, así como el Teatro Cultural del parque Nacional, de 1978 a 1979.

Dramaturgo, guionista de cine y televisión, director de teatro e investigador histórico, en la actualidad hace parte como miembro de número de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia Colombiana de la Lengua.

* * *

– CARLOS JOSÉ REYES –

≈

EL CARNAVAL DE LA MUERTE ALEGRE

(PERIPLO DE BALBOA Y PEDRARIAS)

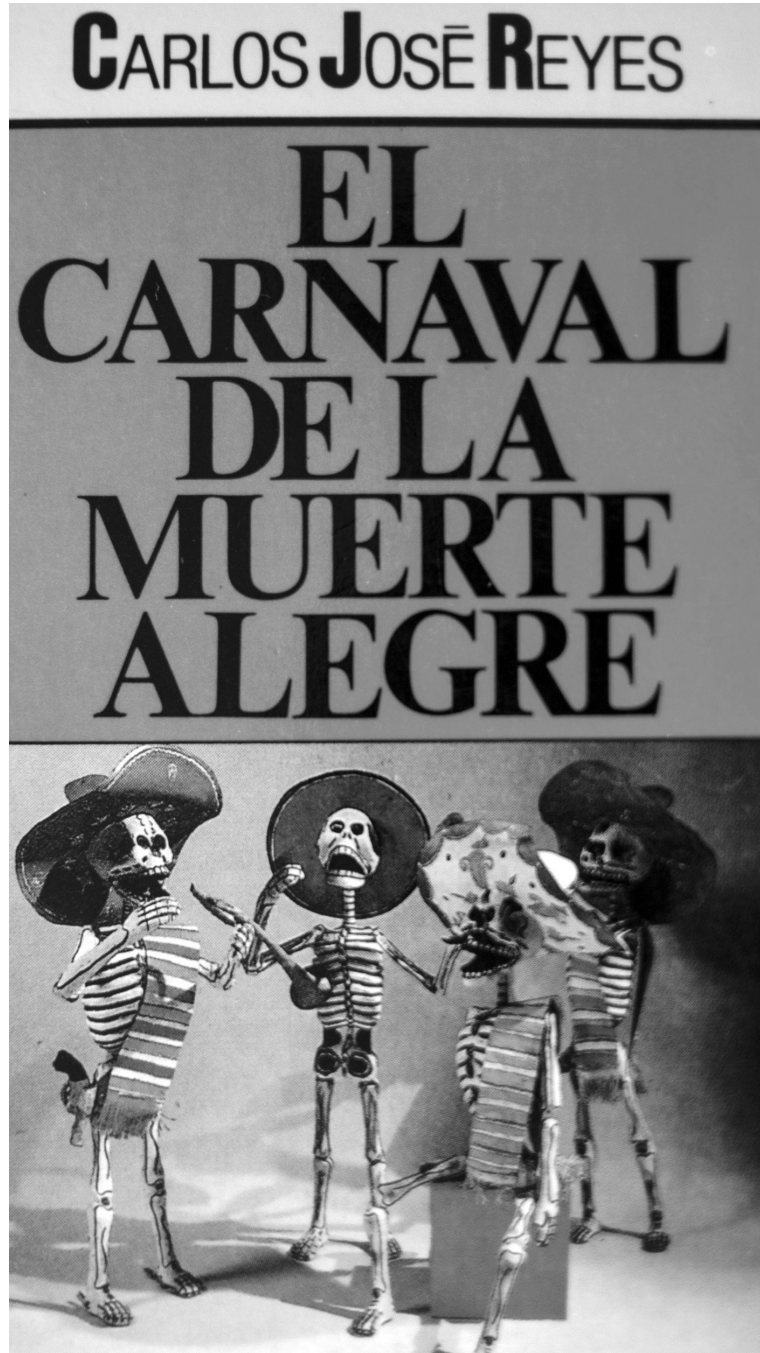
Esta obra fue escrita en una etapa previa a la conmemoración del 5° Centenario del Descubrimiento de América, como parte de un proyecto de escritura de obras teatrales sobre el llamado Acuerdo de San José, por el hecho de haber concebido esta iniciativa en la capital de Costa Rica. En este acuerdo participaron dramaturgos de España, Canadá, México, Venezuela, Costa Rica y Colombia, cuyo objetivo era desarrollar las distintas obras, presentando los proyectos y su desarrollo en encuentros que tuvieron lugar en varios de los países representados, con el propósito de estrenar las obras en los Festivales Iberoamericanos de Teatro de Cádiz, Bogotá y Caracas en 1992.

Varias de estas obras fueron publicadas en separatas de la revista *El Público*, del Centro de Documentación Teatral de España, dirigido por Moisés Pérez Coterillo, en 1992. *El carnaval de la muerte alegre* hizo parte de estas ediciones

y luego fue publicada por la Editorial Panamericana, en Bogotá, en 1996.

La oposición de muerte y carnaval viene desde las representaciones medievales de Carnal y Cuaresma, y en América Latina tiene una especial relevancia desde las fiestas indígenas en tiempos precolombinos, con rituales y danzas en los que la muerte juega un papel crucial. Un caso notable lo constituyen las representaciones de la muerte y su cortejo de calaveras en las fiestas mexicanas, con sus esqueletos de pintorescos diseños artesanales, las calaveras de azúcar, que se distribuyen el 1° de noviembre, día de los difuntos y sus distintas representaciones artísticas, como es el caso de los famosos dibujos de calaveras del mexicano Guadalupe Posada.

La obra se inicia con una procesión fúnebre, con encapuchados que llevan una especie de ataúd, lo que súbitamente se transforma en un juego bur-



EL CARNAVAL DE LA MUERTE ALEGRE, DE CARLOS JOSÉ REYES.
Detalle de Portada. El Público Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992.

lesco con personajes disfrazados en una escena de carnaval titulada *El relajo*. Entre las figuras enmascaradas del jolgorio aparece el personaje de La Muerte, encarnado por una hermosa mujer, en un juego de Eros y Tánatos, muerte y sensualidad, que combina lo tétrico con lo festivo. Esta muerte carnavalesca representa el polo contrario de la muerte real, con la que concluye la vida de los humanos. La muerte del carnaval es una muerte alegre, pues devuelve la vida a los difuntos y trae al tablado, como *Teatro Mundi*, la evocación de figuras desaparecidas, en un juego de evocaciones y vivencias de otros tiempos y otras gentes.

Así como en el *Noh* japonés, en el que el protagonista es el fantasma de un fallecido, una especie de rito de invocación, en esta obra la muerte del carnaval trae la memoria de los tiempos de la conquista, por medio de la evocación de los personajes de Vasco Núñez de Balboa, fundador con Fernández de Enciso de Santa María la Antigua del Darién, y descubridor del océano pacífico, así como la figura de Pedrarias Dávila y otros personajes, españoles o nativos, de la época. Al mismo tiempo, reivindica las máscaras del carnaval y la capacidad evocadora del teatro, para resucitar personajes desaparecidos.

Su gran antagonista es el caballero castellano Pedro Arias Dávila, cuya historia también plantea un extraño encuentro con la muerte, que le valió su nombramiento como gobernador de Castilla del Oro, en una historia o leyenda relatada por su nieto, Francisco Arias de Ávila, conde de Puñonrostro:

Que en Torrejón de Velasco, antes que pasase a las indias, le llevaron por muerto en un ataúd a enterrar al monasterio de Monjas de Nuestra Señora de la Cruz, jurisdicción de la corte, que está a media legua del dicho torrejón, a donde mandó que le enterrasen (...) con tener en la ciudad de Segovia entierro tan honrado, de su casa en el monasterio de la Merced, e Nuestra Señora se lo pagó bien, pues estando en la iglesia de dicho monasterio de La Cruz, cuando le querían poner en la sepultura, abrazándose un criado suyo con el ataúd, sintió que meneaba el cuerpo, e abriendo el ataúd le hallaron resucitado. (...) E desde este día acostumbró Pedrarias a yacer al cabo del año, el mismo día que le sucedió esto, haciendo abrir una sepultura y metiéndose en ella, le decían oficios de réquiem.¹

Esta historia de catalepsia, recordada en las crónicas del Darién, sirvió como base para construir el personaje de Pedrarias Dávila. Su pugna por el poder con Balboa, a quien los habitantes de Santa María la Antigua obedec-

1. Padre Severino de Santa Teresa: *Historia documentada de la iglesia de Urabá y el Darién*. Tomo I, pág. 179. Biblioteca de la Presidencia de Colombia, Bogotá, 1957.

cían, y no al gobernador enviado por el rey, revela una rica situación histórica, planteada como evocación carnavalesca por medio de varios cuadros que van tejiendo la trama en sus episodios más significativos.

Pedrarias intenta primero ganarse a aquel joven impetuoso, ofreciéndole la mano de su hija, en una especie de matrimonio por poder, que se hará efectivo cuando él regresa a España o ella venga a las tierras de Indias. La tensión entre los dos personajes crece, hasta el momento en que Pedrarias juzga y condena a Balboa a ser decapitado.

Entonces la muerte se lleva a sus fantasmas y la escena retorna a nuestro tiempo, durante el carnaval, en el cual el actor que representaba a Vasco Núñez de Balboa es atacado y decapitado en medio de la violencia urbana del presente, haciendo que la representación se convierta en realidad. Aquí la muerte, como personaje, salva su responsabilidad:

LA MUERTE

¿Para qué me pidieron que volvieran los fantasmas de la historia, si enseguida lo iban a olvidar todo? Pero siempre es así, y tal vez sea mejor. Quizá lo único verdadero sea la brevedad del instante. El olor y el sabor del momento que se escurre como agua entre las manos y después de lo cual sólo quedan el olvido y la nostalgia...²

* * *

2. El Carnaval de la Muerte Alegre, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pág. 125.

BEATRIZ CAMARGO



Beatriz Camargo Estrada nació en Bogotá, el 31 de enero de 1946. Licenciada en filología e idiomas, de la Universidad Nacional de Colombia, realizó estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, y en la Escuela de Teatro del Distrito Luis Enrique Osorio. Más tarde se vinculó a los grupos El Alacrán y al Teatro La Candelaria, donde trabajó como actriz en varias de sus obras, bajo la dirección de Santiago García.

Durante ocho años ejerció como profesora en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, así como en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Luego se dirigió a Europa, con el fin de perfeccionar sus estudios teatrales en la escuela de Jacques Lecoq en París, en 1984, y en la Escuela

Internacional de Teatro Antropológico de Eugenio Barba, en Blois, Francia y en Hostelbro, Dinamarca.

En 1983 fundó el Teatro del Sol, en Villa de Leiva, Boyacá, y en 1994 abrió su propio espacio teatral, La Maloca, concebido de acuerdo con el diseño de las viviendas y santuarios indígenas, como el templo de Sogamoso, al cual nos hemos referido en varias de las obras, que fuera incendiado por los propios indígenas en el momento de la llegada de los conquistadores. Esta problemática, las historias y mitos de la región, su paisaje, sus costumbres, sus artesanías en barro y otros aspectos de la creación y memoria colectiva, conducen a Beatriz Camargo y a su grupo a buscar formas de expresión propias, inspirándose en asuntos de las culturas que poblaron el altiplano cundiboyacense en tiempos prehispánicos, así como durante los enfrentamientos entre indígenas y conquistadores que tuvieron lugar en tiempos de la conquista, en las primeras décadas del siglo XVI.

Esta búsqueda de raíces autóctonas, como el barro primigenio para modelar una forma de expresión propia, se proyectó no sólo en la temática y estilo de sus textos dramáticos, sino en la elaboración de los elementos visuales de los espectáculos, escenografías, utilerías, máscaras, diseños de vestuario y demás aspectos tanto visuales como auditivos, para los cuales también se han buscado e investigado instrumentos autóctonos, en un esfuerzo por trascender el folclor y revivir el universo y la cultura de los muiscas de la región, así como de otras culturas oriundas de América, con sus mitos, bailes, ritmos y representaciones nativas.

Entre sus realizaciones se encuentran obras como *Muysua*, que obtuvo en 1994 el Premio del Festival de Teatro de Medellín; *La flor de Amate-Cun*, realizada por medio de una beca de creación del Ministerio de Cultura en 1997 y otras becas y premios de distintas instituciones, como fue la beca de residencia de creación artística en México, otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, y complementada por el Fondo Iberoamericano de ayuda, Iberescena y el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, para la producción de la obra *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*.

El trabajo de Beatriz Camargo y su Teatro del Sol se ha enriquecido con la creación de la Escuela Nacional de Biodrama, aprovechando la experiencia de otras corrientes de búsqueda en América Latina. Así definen en Argentina el concepto de Biodrama:

El género Biodrama propone recuperar la vida personal como experiencia única, singular, enigmática, que resiste a la mediatización y perturba su hegemonía con fuerzas específicas como lo informe, lo

crudo, lo cotidiano y lo insignificante –eso que Boris Vian llamaba “la espuma de los días”–, fuerzas que quizá nunca sean tan intensas como cuando se despliegan en el presente vivo del teatro.¹

Por su parte, la Escuela de Biodrama del Teatro Itinerante del Sol lo define de la siguiente manera:

El Biodrama es una exploración y experimentación, una investigación pedagógico-artística en busca de la creatividad, hacia la celebración de la memoria. (Mnemosyne, madre de las nueve musas) donde todas las artes: la música, la danza, el canto, la palabra, la máscara, la imagen teatral, la literatura oral y escrita, las artes visuales, los oficios, los saberes milenarios, las ciencias humanas y naturales y expresiones del ser puedan conjugarse con miras a plasmar un ser orgánico en relación con su entorno: arte y parte de la naturaleza y el cosmos.²

A esta escuela asisten artistas de diversas ciudades del país e invitados de diversos países del mundo. Otra actividad colectiva de gran importancia, promovida por el Teatro del Sol para Boyacá, fue la Escuela Piloto para la investigación y la experimentación teatral, que tuvo lugar en la sede del Teatro del Sol en Villa de Leiva y en aulas abiertas en Tunja, Duitama y Sogamoso, con asistentes de Sáchica y Chiquinquirá, y que desarrolló una tarea de promoción y motivación en varios campos del teatro: la dramaturgia, la dirección, la voz y la expresión corporal, y nociones generales de poética e historia del teatro. Esta experiencia se desarrolló entre los años 2005 y 2008, con el apoyo del Ministerio de Cultura.

Entre las obras creadas por el grupo, con referencias a la conquista y alusiones a diversos personajes y hechos de la historia, para este estudio hemos escogido dos: *El Siempreabrazo*.

* * *

1. Arturo A. Roig: *Diccionario del pensamiento alternativo*, pág. 69. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2008.

2. Página web del Teatro Itinerante del Sol, sobre la Escuela de Biodrama.

– BEATRIZ CAMARGO –

≈

EL SIEMPREABRAZO

En lo que fue una playa de Zunca, en el Ecuador, hace algunos años fueron descubiertos, en un paraje agreste, los esqueletos de un hombre y una mujer que yacían abrazados, enterrados bajo tierra desde tiempos inmemoriales, proyectando sus amores hacia la eternidad. Más allá de la muerte, la pareja de amantes se convirtió en un paradigma del amor, como lo señala el escritor uruguayo Eduardo Galeano en sus *Memorias del fuego*:

Estos amantes, dormidos en el viento, parecen no haberse enterado de que ellos tienen más misterio y grandeza que las pirámides de Teotihuacán o el Santuario de Machu Pichu o las cataratas de Iguazú.¹

A partir de aquel descubrimiento sobrecogedor, de una pareja que parece enviar un mensaje de profunda verdad humana, desde la noche de los tiempos, Beatriz Camargo y su grupo crearon una obra que tomaba la historia de aquella pareja milenaria para desarrollar una trama dramática sobre los viejos habitantes de América, que desde luego habían descubierto el continente siglos antes de la llegada de los europeos, y habían creado pueblos, construido ciudades, levantado templos, desarrollado nociones de astronomía, trabajado la tierra y elaborado cosmovisiones, ritos, objetos cotidianos y todo lo que se relaciona con la vida, el amor y las ceremonias del nacimiento y la muerte.

El valle que circunda a Villa de Leiva contiene muestras de seres vivos de un pasado muy remoto, que dan cuenta de los cambios que han tenido lugar a lo largo de milenios. Monumentos de culturas desaparecidas, que evocan la sensualidad en forma de grandes falos erectos levantados en piedra, como un homenaje al sexo y al amor, vistos como íconos sagrados. A partir de estas referencias, el Teatro del Sol trabajó el impacto producido por la llegada sorpresiva de los conquistadores, que de pronto llenaron la tierra de

1. Eduardo Galeano: *Memorias del Fuego III. El siglo del viento*. 1984. Punta Santa Elena. pág. 246. Siglo XXI, editores. Madrid, 1986.



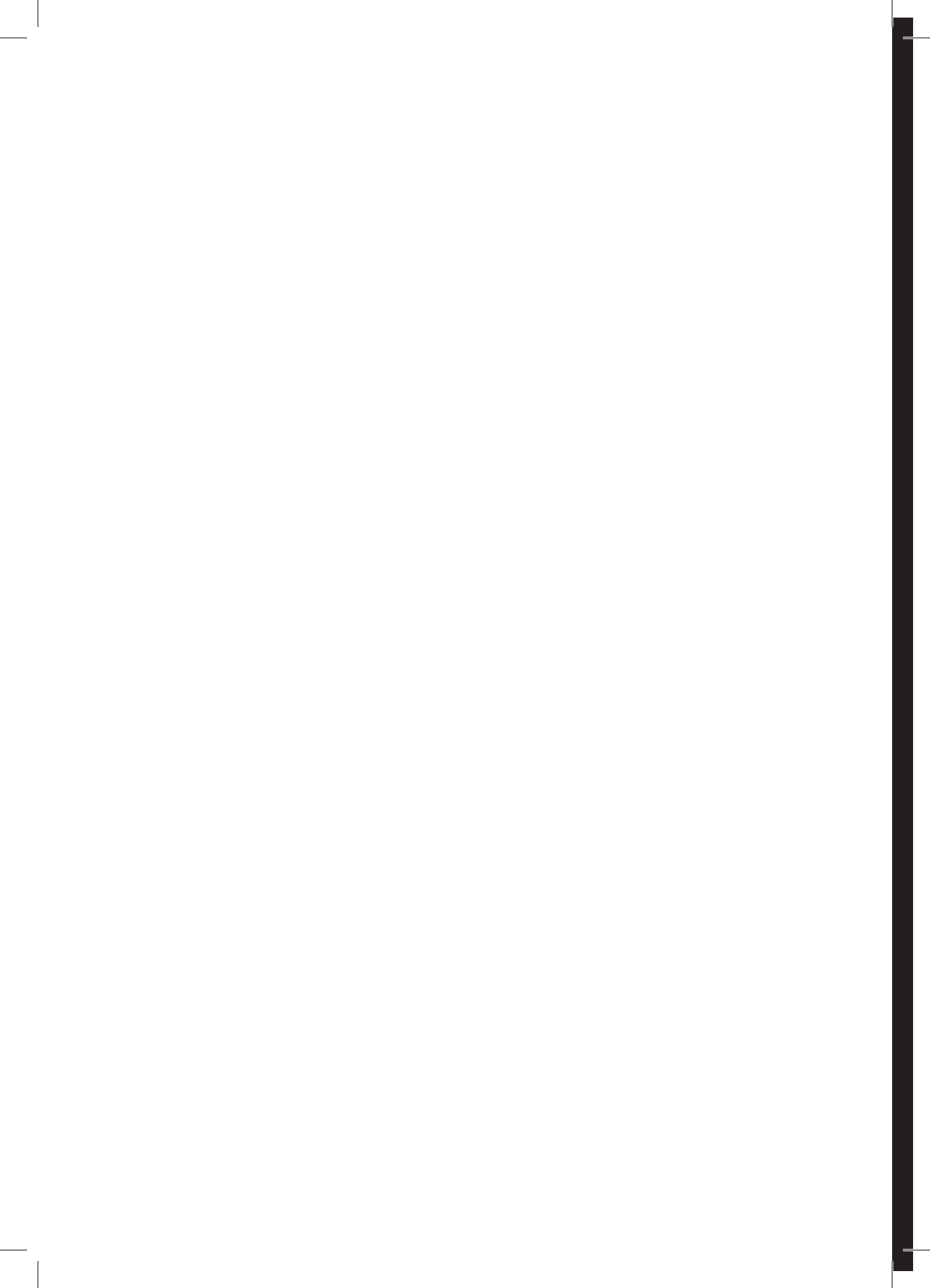
EL SIEMPREABRAZO, de Betaviz Camargo.
Fotografía de Diego Arango, Archivo del Teatro Itinerante del Sol.

sobresalto, destruyendo creencias, hábitos, ceremonias, ritos y todo cuando había dado un sentido de unidad a los pueblos que vivían a lo largo de ese enorme continente, el mundo conocido para ellos y el nuevo mundo para los recién llegados, que a partir de ese momento iniciaban una nueva etapa en la historia de la humanidad, dando por fin cuenta de la totalidad del globo terráqueo. Aquellos esqueletos abrazados vendrían a ser una metáfora de los primeros hombres, los Adán y Eva de las Indias Occidentales.

El Siempreabrazo tiene entonces referencias históricas y antropológicas, pero también un tejido de ritos, costumbres, diseño de trajes, cerámica y otros muchos elementos de la vida y costumbres de los nativos de América, en el momento que los recién llegados toman sus costumbres y creencias como idolatría y barbarie, destruyen sus imágenes sagradas e imponen nuevas creencias, otras lenguas y otros valores.

La fuerza de aquellos restos que han emergido de nuevo hacia la superficie, de aquellos amantes que han regresado a un mundo por completo diferente, tiene el valor de rescatar la memoria de los amores perdidos y poner de presente su vitalidad y su génesis particular, para dar cuenta al mundo de la presencia del otro, de la convivencia entre distintas etnias y culturas, ideas y creencias, que aún parecen un sueño del futuro y que estos enamorados de tiempos remotos nos pusieron de presente en un gesto que nos enaltece y reconcilia.

* * *



CAPÍTULO SEGUNDO

≈

LA COLONIA



LA COLONIA

ENCUENTRO DE CULTURAS

La colonia se desarrolló a lo largo cerca de tres siglos, cuando los conquistadores españoles lograron afirmar su dominio sobre el Nuevo Mundo y fundar ciudades, en muchos casos sobre los asentamientos o poblados indígenas. Es el caso de las mayores civilizaciones de este continente, como los incas, aztecas, toltecas o mayas, quienes habían construido grandes ciudades, algunas con un especial propósito religioso y de culto, como Teotihuacán en México, y otras urbes de gran magnitud, con edificios suntuosos y un trazado urbano admirable, como la gran Tenochtitlán, hoy ciudad de México, o el Cuzco en el Perú, sobre cuyas sólidas edificaciones en piedra, esculpidas y ajustadas como figuras de un gran rompecabezas, se levantaron las viviendas y templos españoles.

Aunque las pautas arquitectónicas, el diseño de calles y plazas y demás aspectos de la construcción de las nuevas ciudades se tomaron directamente de los usos, técnicas y estética española de la época, la presencia de trabajadores y artesanos nativos logró dejar su huella, contribuyendo al desarrollo mestizo de las nuevas naciones sujetas al dominio español.

Aparte de la fundación de ciudades, con sus directrices de planeación urbana y arquitectónica, trazado de plazas y calles, el período colonial significa la creación de nuevas instituciones jurídicas y políticas, para afirmar el poder monárquico español como suprema autoridad, apoyada en la iglesia, la lengua castellana, las leyes de indias y las Nuevas Leyes, dictadas tras la Con-

troversia de Valladolid, que tuvo lugar en el año de 1550 entre fray Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda.

La creación del Consejo de Indias y de los primeros virreinos, así como de las presidencias y capitanías, las reales audiencias y los cabildos municipales fueron estableciendo los poderes -siempre dependiendo de las organizaciones supremas de la monarquía española, en cabeza del rey- de los altos dignatarios, virreyes, oidores, capitanes generales, así como regidores, encomenderos, curas y obispos que establecían las líneas de mando y jerarquías de la organización social de las colonias.

El primer virreinato que se estableció en el Nuevo Mundo fue el de Nueva España (México), creado por Real Cédula de Carlos V el 8 de marzo de 1535, y cuyo primer virrey fue Antonio de Mendoza y Pacheco. Para ejercer su mandato se erigió como capital a la ciudad de México, levantada sobre la gran Tenochtitlán, capital del imperio de los aztecas.

El segundo virreinato también fue constituido durante el mandato de los Austrias, mediante Real Cédula de Carlos V de 1542. Tras la caída del imperio incaico, al finalizar la guerra entre los conquistadores Pizarro y Almagro por el dominio del territorio, el monarca envió a Pedro de la Gasca con la misión de imponer orden: la proclamación del virreinato del Perú. La creación de este virreinato coincide con la proclamación de las Nuevas Leyes de Indias, que generaron las protestas y el rechazo por parte de encomenderos y autoridades españolas en América

Con esto, la nueva sede para la Real Audiencia en la América del Sur fue trasladada de Panamá a Lima, la Ciudad de los Reyes, que había sido fundada por Francisco Pizarro el 18 de enero de 1535. Unos años más tarde, ésta se convirtió en la capital del virreinato del Perú, autoridad suprema para toda Suramérica. El primer virrey designado fue Francisco Álvarez de Toledo, quien se convirtió en el real ordenador y organizador del virreinato. Sin embargo, era muy difícil ejercer una clara y eficaz administración sobre tan vasto territorio, así que en el siglo XVIII, los monarcas españoles de la casa de Borbón, el Consejo de Indias y el rey de España crearon dos nuevos virreinos: el de la Nueva Granada y el de la Plata.

La Real Audiencia de la Nueva Granada había sido instituida en 1548 y su presidente era la autoridad máxima de la provincia, aunque para muchas decisiones, sus poderes debían ser estudiados y autorizado por el virrey del Perú antes de pasar a su estudio por parte de las autoridades españolas y el rey, quien tenía la última palabra. Como era un trámite tan engorroso, se tomó la decisión de cambiar la forma de gobierno de la región y se ordenó la creación del nuevo Virreinato de la Nueva Granada, por Real Cédula del 12 de octubre de 1717. Tras prolongados papeleos se nombró como virrey

a Jorge de Villalonga, segundo conde de la Cueva, quien hasta el momento había ejercido como teniente general del ejército real. Villalonga estuvo al frente del virreinato neogranadino entre el 25 de noviembre de 1719 y el 11 de mayo de 1724, cuando dejó el cargo de virrey envuelto en discutibles operaciones financieras, ante lo cual se ordenó la ejecución inmediata de una investigación o juicio de residencia. Para este juicio fue nombrado el mariscal de campo Antonio Manso Maldonado, quien procedió de inmediato a investigar las ejecutorias del virrey saliente como las actividades de los oidores de la Real Audiencia y demás funcionarios. Durante esta etapa se suspendió al virreinato y Manso Maldonado envió al Consejo de Indias delicados informes acusatorios tanto en contra de Villalonga como de los demás funcionarios implicados en conductas irregulares. Un problema de corrupción administrativa que se ha perpetuado a través de los siglos.

Los presuntos implicados pronto respondieron acusando de graves cargos al juez de residencia. La arremetida en su contra no perdonó, ni siquiera, percances ocurridos a causa de su avanzada edad, como no tener pleno control de esfínteres u orinarse en un acto público. Estas eran acusaciones ofensivas e inhumanas, de las cuales Manso Maldonado no era culpable doloso. En una primera etapa parecía como si toda la tempestad administrativa se hubiera volcado en contra del juez de residencia; de acusador pasó a convertirse en acusado y en una primera instancia se le impuso como pena el pago de cuantiosas sumas, la pérdida de sus derechos y muy probablemente el pasar sus últimos años en una prisión española.

Sin embargo, Manso Maldonado respondió a esto: aportó pruebas en contra de los acusados y presentó argumentos en su defensa. Con esto, no sólo fue librado de los cargos imputados. Sus acusadores fueron acusados por calumnia y faltas a la verdad, a lo que la justicia imponía severas sanciones. Por una vez parece haberse hecho justicia, a pesar de la sagacidad de las triquiñuelas empleadas en su contra y de la distancia y dificultades que se presentaban a los tribunales de justicia en España, para aclarar y resolver un embrollo ocurrido en las Indias.

A lo largo del juicio de residencia habían cesado las funciones del virreinato, pero una vez resueltos estos engorrosos asuntos, fue necesario emitir una nueva Cédula Real para crear de nuevo el Virreinato de la Nueva Granada, cuyo restablecimiento se produjo en 1739, quince años después de la disolución del primero. Para evitar un segundo fracaso, se buscó con gran cuidado la persona que ejercería el cargo de virrey de la Nueva Granada y, tras estudiar varias opciones, fue escogido Sebastián de Eslava, teniente general del ejército español y comandante de la orden de Calatrava. Eslava realizó una pulcra administración, consolidando el virreinato neogranadino que se

sostuvo hasta la ruptura con España en la guerra de Independencia, tras la batalla de Boyacá el 7 de agosto de 1819.

Las últimas décadas de la Colonia en la Nueva Granada se caracterizaron por cambios significativos producidos por la Ilustración neogranadina, promovida desde España por los más destacados asesores de los monarcas borbones Carlos III y su hijo, Carlos IV. La influencia del conde de Aranda, Campomanes y otros destacados miembros del liberalismo español, pronto se hizo sentir en el ámbito de la ciencia, la educación y la cultura.

A finales de 1760 arribó a Cartagena de Indias el 5° virrey de esta nueva etapa, una figura destacada de la nobleza española, don Pedro Messía de la Cerda, Marqués de la Vega de Armijo y teniente general de la Real Armada. Como médico del nuevo Virrey venía en su comitiva el gaditano José Celestino Mutis, quien pronto se convertiría en una de las figuras más destacadas de las ciencias, que hubieran llegado a la Nueva Granada en el ocaso de la Colonia.

La influencia de la Ilustración aportó cambios notables para la ciencia y la cultura. Entre ellos, la creación de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, que planteó una nueva mirada sobre los recursos naturales del centro del país, formó una pléyade de investigadores en el campo de las ciencias naturales e impulsó el arte del dibujo de las plantas, a partir de las muestras botánicas halladas en diversos lugares de la cordillera, desde los páramos cercanos a Santafé de Bogotá hasta las cálidas sabanas que se abrían entre el río Magdalena y la población de Mariquita, donde el sabio Mutis estableció el centro de sus operaciones durante varios años.

Otros sucesos notables tuvieron lugar en aquella época, durante la administración de Messía de la Cerda, como fue la expulsión de la Compañía de Jesús de todos los reinos de España, un acontecimiento inesperado y sorpresivo para las cándidas gentes de la Nueva Granada y de su capital, muchos de cuyos hijos habían estudiado en el colegio de San Bartolomé, regentado por los padres jesuitas. La orden de la expulsión se produjo en el año de 1766, y pronto la comunidad abandonó la capital, remontó el río grande de la Magdalena y emprendió el viaje de regreso a un incierto destino.

Uno de los principales encargados de hacer efectivas las medidas de confiscación de los bienes y extrañamiento de los jesuitas fue el fiscal de la Audiencia, Francisco Antonio Moreno y Escandón, nacido en Mariquita, en el actual departamento del Tolima, hijo de un español y una criolla. Una vez ejecutada la sanción contra la Compañía de Jesús, Moreno y Escandón se planteó qué hacer con los valiosos bienes muebles e inmuebles que aquellos habían dejado. Elaboró varias propuestas; algunas se hicieron efectivas y otras no, por lo menos en los audaces términos planteados por Moreno, pero en esencia dieron un poderoso impulso a las reformas de la Ilustración.

En su proyecto de reforma educativa propuso la creación de una nueva universidad de carácter laico. Para fundamentar su pedido, criticó la educación que ofrecían los religiosos y sostuvo que no manejaban conceptos científicos profundos y modernos. Los dominicos y los miembros de otras órdenes respondieron a las críticas usando todas las armas que tenían a su alcance y la reforma se malogró en gran parte, pero otra de sus propuestas fue aprobada por el virrey Manuel Guirior en 1767: la creación de una Real Biblioteca Pública en uno de los edificios que habían sido expropiados a los jesuitas, y compuesta de una colección de 3.000 ejemplares de libros que tenía la Compañía, tanto en Santafé como en otras ciudades.

En efecto, con el apoyo del virrey Manuel Antonio Flórez, la biblioteca abrió sus puertas en 1777. Después de la Independencia, esta biblioteca se convertiría en la Biblioteca Nacional de Colombia, la más antigua entre las bibliotecas nacionales del continente, a la cual se le había agregado el fondo bibliográfico de José Celestino Mutis y la Expedición Botánica, y otros volúmenes expropiados a los patriotas como Antonio Nariño, entre muchos otros.

Con el virrey José Manuel de Ezpeleta y Galdeano llegó Manuel del Socorro Rodríguez, natural de Bayamo, Cuba. Un ebanista que además era poeta y que ejercía una retórica muy del gusto de la época. Pronto, el virrey lo nombró director de la Real Biblioteca Pública, quizás porque consideró que era hombre de letras y entendía de libros, pero además, porque como carpintero podía construir los anaqueles que hicieran falta para los nuevos volúmenes que ingresarán a la institución.

Don Manuel del Socorro no se quedó con los brazos cruzados. Además de las tareas que se le habían asignado al frente de la biblioteca, aprovechó los servicios de la imprenta de Bruno Espinosa de los Monteros y publicó el primer periódico estable, de carácter semanal: *El Papel Periódico de Santa Fe*, que circuló entre el miércoles 9 de febrero de 1791 y el viernes 6 de enero de 1797. Aunque en 1785 ya había salido a la circulación un primer periódico, el *Aviso del terremoto*, éste sólo había contado con dos ejemplares, para narrar la noticia del movimiento telúrico. Por eso, puede decirse que el periódico de Manuel del Socorro Rodríguez fue el iniciador de la prensa en la Nueva Granada y, por lo tanto, en la historia de Colombia.

Otra institución que abrió sus puertas en la última década del siglo XVIII fue el Coliseo de Comedias, levantado por el oficial del regimiento fijo y comerciante santafereño José Tomás Ramírez. Éste fue el segundo edificio levantado para el teatro en la Nueva Granada, después del Coliseo de Comedias de Cartagena de Indias, que fue edificado para recaudar fondos para la alimentación de los leprosos más pobres que hacían parte del hospital de San Lázaro de esa ciudad.

Pero la ilustración trajo otros beneficios. Con la Expedición Botánica se tomó conciencia de las riquezas botánicas y zoológicas, así como de los recursos mineros, que el propio Mutis estudió como parte de sus actividades. También se creó el Observatorio Astronómico, semejante al que Mutis había conocido a sus 21 años en Cádiz, el Real Observatorio de la Armada, construido en 1753.

Estos avances en la educación, la cultura y las ciencias, permitieron que un destacado sector de los criollos comenzaran a pensar en manejar ellos mismos los recursos que ofrecía el país, para lo cual, poco a poco fue germinando en tertulias y salones, en las aulas de universidades y colegios mayores, el sueño de la independencia.

* * *





IMÁGENES
–
OBRAS
RELACIONADAS



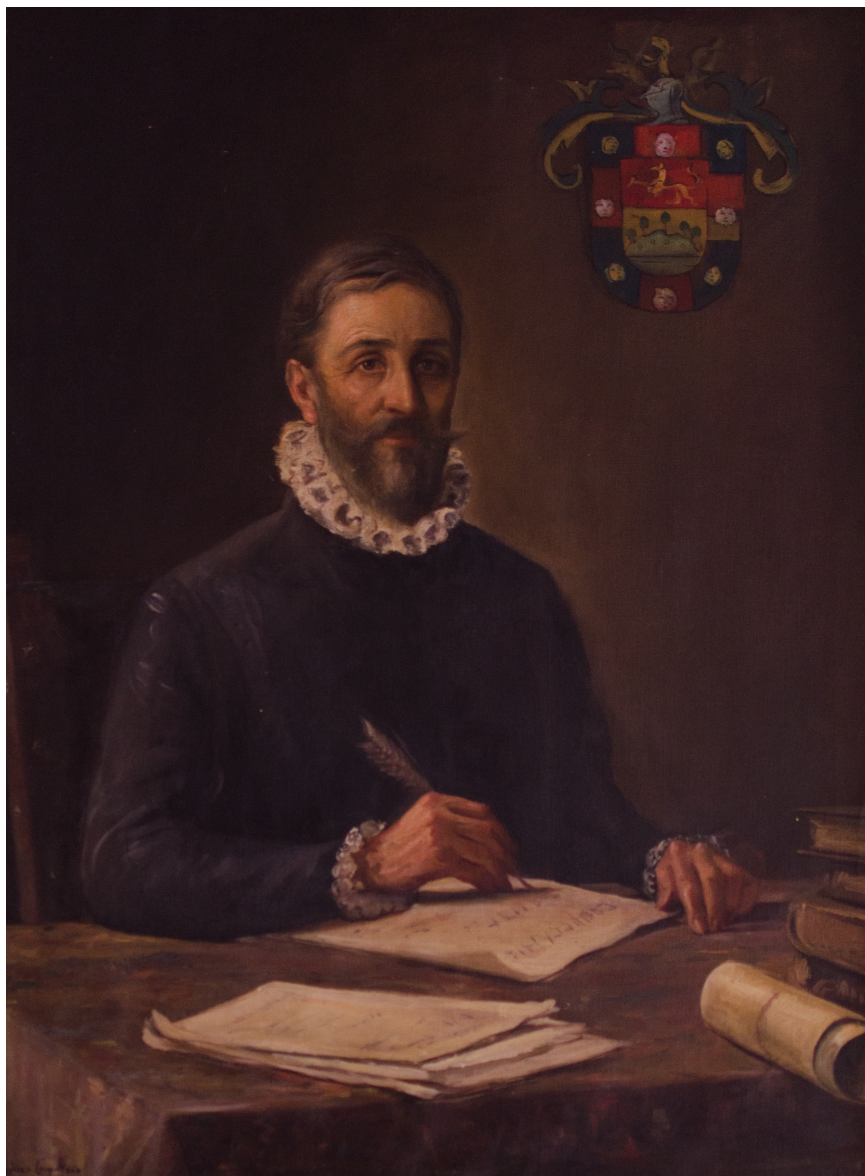
El Almirante Don Cristóbal Colón

Ignacio Castillo Cervantes. Óleo sobre lienzo. 118 x 83 cm.
Academia Colombiana de Historia.



Fray Bartolomé de las Casas

Coriolano Leudo. Óleo sobre lienzo. 124,5 x 95 cm.
Academia Colombiana de Historia.



Gonzalo Jiménez de Quesada

Ricardo Gómez Campuzano. Óleo sobre lienzo. 125 x 90 cm.
Academia Colombiana de Historia.



Retrato de Manuelita Sáenz

Salas, Marco. Ca. 1960. S. XIX. Pintura (Óleo/Tela), 77 x 57 cm.
Colección Casa Museo Quinta de Bolívar.



Fundación de Bogotá



Pedro Alcántara Quijano. Óleo sobre lienzo. 110 x 160 cm.
Academia Colombiana de Historia



Policarpa Salavarrieta

José María Espinosa Prieto (1796/1883). Pintura (Óleo/Tela) 34 x 24,3 cm.
Número de Registro: 2094, Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



Antonio Nariño

Constancio Franco Vargas (1842/1917) / José Eugenio Montoya (1860/1922) / Julián Rubiano (1855/1925. 1886. Pintura (Óleo / Tela). 65 x 51,5 cm.

Número de Registro: 389. Colección Museo Nacional de Colombia

Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura



Ricaurte en San Mateo



Pedro Alcántara Quijano Montero (1878/1953). 1920. Pintura (Óleo / Tela). 191 cm x 318 cm.
Número registro: 2102. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Óscar Monsalve.



Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio

Anónimo. Ca. 1825. Pintura (Óleo / Tela). 74,7 x 93,5 cm.
Número registro: 555. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



José Antonio Galán

Domingo Moreno Otero (1882/1948). Pintura (Óleo / Tela). 68 x 58 cm.
Número registro: 332. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



El patíbulo del 5 de octubre de 1816

Pedro Alcántara Quijano. Óleo sobre lienzo. 1,64 x 1,34.
Academia Colombiana de Historia.



Comuneros en la horca

Sergio Trujillo Magnenat. Óleo sobre lienzo. 244 x 190 cm.
Academia Colombiana de Historia



Simón Bolívar, el libertador

Pablo Sansegundo Castañeda. Óleo sobre lienzo. 223 x 156,5 cm.
Academia Colombiana de Historia.





ELADIO VERGARA Y VERGARA



Nacido en Bogotá en 1821 y muerto en la misma ciudad en 1888, Eladio Vergara es el hermano mayor del célebre José María Vergara y Vergara, autor de la primera *Historia de la Literatura en la Nueva Granada*, que estudia el desarrollo de las letras -narrativa, poesía y teatro-, durante el período colonial.

Eladio Vergara fue en muchos casos la contraparte de su hermano, especialmente en temas de política y religión. Fue autor de la primera novela escrita en la sabana de Bogotá, titulada *El mudo, o secretos de Bogotá*, de 1848, que según Jorge Orlando Melo parece seguir los pasos de Eugenio Sué, es-

– No hemos encontrado imagen del autor –

critor de folletines en boga a mediados del siglo XIX, y cuyas obras se publicaban por capítulos en los periódicos. Como autor de teatro, Eladio Vergara escribió *El Oidor de Santa Fe*, en 1857; *Roland o el bandido de San Lotario*, en 1859; *El Misionero*, en 1851; y el juguete cómico *¿Cuál gobierno?*

* * *

– ELADIO VERGARA Y VERGARA –

≈

EL MISIONERO

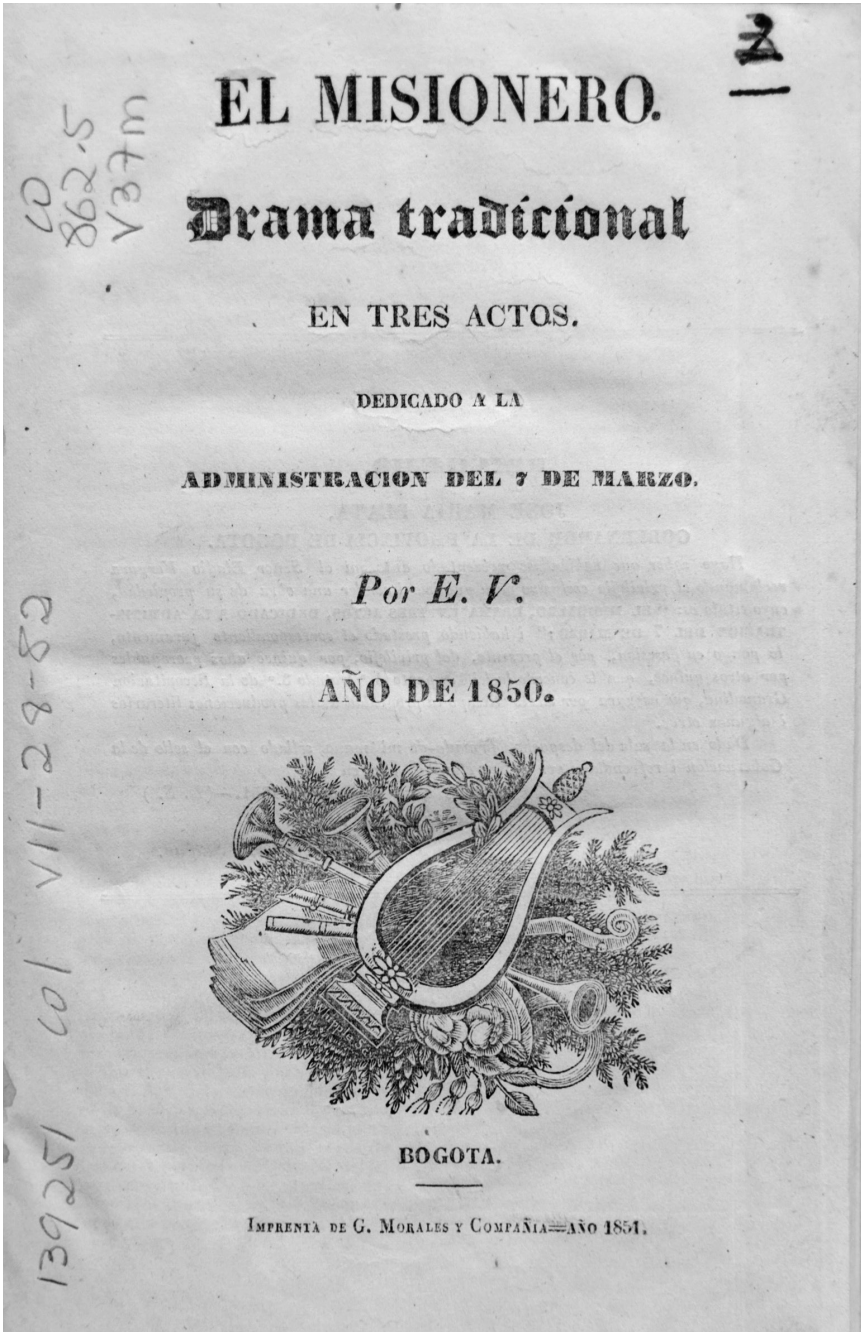
La comunidad de los jesuitas fue expulsada de España y sus dominios de América y Filipinas por una real pragmática de Carlos III, el 2 de abril de 1767. Desde tiempo atrás venían desarrollándose diferencias y conflictos entre la corte española y la orden jesuita, así como serias divergencias de la Compañía con el papado, lo que motivó al rey de España a tomar las medidas relacionadas con la expulsión.

Un Consejo Extraordinario compuesto por un grupo de ilustrados asesores del monarca, presidido por el conde de Aranda, Pedro Abarca de Bolea, y por el conde de Campomanes Pedro Rodríguez, recomendó al rey la expulsión de los jesuitas, considerados “enemigos declarados de los reyes”. Se habló de un complot contra Carlos III y la familia real, y los rumores se extendieron por la corte y los diversos sectores de la ilustración española. En anteriores acusaciones, se tildaba a la Compañía de Jesús de promover la creación de comunidades indígenas independientes de la corona, como fue el caso de las Misiones Guaraníes en el Paraguay. La disolución de las llamadas Repúblicas Guaraníes, un novedoso experimento social de propiedad compartida, significó el fin de una utopía.

El conde de Campomanes expuso en el Consejo sus argumentos para tomar medidas en contra de la Compañía:

Los jesuitas son un cuerpo religioso que no cesa de inspirar aversión general al gobierno y a las saludables máximas que contribuyen a reformar los abusos, por lo cual convendría iluminar al pueblo para que no fuera juguete de la credulidad tan nociva, y desarmar a ese cuerpo peligroso que intenta en todas partes sojuzgar al trono, y que todo lo cree lícito para alcanzar sus fines.¹

1. Argumentación del conde de Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, en el Consejo Extraordinario del 11 de septiembre de 1766.



Portada de la obra *El Misionero*, de Eladio Vergara y Vergara.
Imprenta de G. Morales, 1851. Bogotá.

Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

Las instrucciones para la expulsión se dictaron, en una primera instancia, para los virreinos de Nueva España, el Perú y la Nueva Granada. En la instrucción inicial se dice que:

Se debe reunir la tropa necesaria “disimuladamente”. Procediendo con presencia de ánimo y precaución, los ejecutores tenían que rodear previamente las casas de los jesuitas, con el objeto de: “Impedir que nadie entre o salga sin su conocimiento y noticia.”²

Cien años más tarde, en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, José María Vergara y Vergara, hermano de Eladio Vergara, describe la forma como se efectuó la notificación:

Diose lectura por el escribano a la Real Cédula que extrañaba perpetuamente de los dominios españoles a la orden de la Compañía de Jesús, que fue oída en apacible silencio. Terminada la lectura, ordenó el virrey al padre provincial que se hincara y descubriera la cabeza para besar la real orden. El jesuita, llevando la mano al solideo, contestó: “¡Sólo a Dios!”, y se denegó a arrodillarse. A la madrugada salieron todos... para el destierro.”³

Los conflictos religiosos se recrudecieron después de la Independencia. En el origen de los partidos políticos tradicionales colombianos, Conservador y Liberal, el tema religioso aparece como uno de los principales focos de controversia. Los conservadores se apoyaron en la iglesia y los liberales en la masonería, en una confrontación que no sólo se desarrolló en Colombia, sino que se extendió por toda América Latina, con características especiales en cada una de las nuevas repúblicas.

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, se produjeron muchos cambios en las relaciones entre la iglesia y el estado, que en los últimos tiempos coloniales habían sido promovidos por el conde de Aranda y que influyeron sobre todo en los programas e instituciones educativas, que en buena parte manejaba la Compañía, como era el caso del colegio de San Bartolomé en Santa Fe de Bogotá.

Tras la consolidación de la independencia y en la etapa final del gobierno de José Ignacio de Márquez, se produjo una de las primeras guerras civiles de la vida republicana, cuya chispa de arranque estalló por motivos religiosos.

2. Javier Baptista Morales: “Expulsión de los jesuitas de los virreinos de México, Perú y Nuevo Reino de Granada.” Blog de historia de la Compañía de Jesús en América Latina. /Javierbautista.blogspot.com

3. José María Vergara y Vergara: *Historia de la literatura en Nueva Granada*, pág. 225. Imprenta Echavarría Hermanos, Bogotá, 1867.

La causa o pretexto para lo que vino más tarde fue una medida tomada por el presidente Márquez, que buscaba cerrar aquellos conventos que contasen con menos de ocho sacerdotes.

La protesta se inició en los conventos de Pasto, encabezada por el padre Francisco de la Villota y Barrera, superior de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, de Pasto, la cual fue respaldada por el pueblo. Pronto, esta situación fue aprovechada por los caudillos opuestos al gobierno de Márquez, más cercanos al ideario del general Santander, de estirpe liberal y democrática. Entre ellos José María Obando, quien se declaró como Supremo Director de la Guerra, lo cual dio nombre al conflicto, conocido como la Guerra de los Supremos. Esta guerra tuvo una duración de tres años y abarcó la etapa final del gobierno de Márquez y el inicio del mandato del general Pedro Alcántara Herrán.

Cuando la protesta rebasó el ámbito monacal y entró a una fase de *Causus Belí*, el presidente Márquez dio la orden al general Pedro Alcántara Herrán para que se dirigiera a Pasto y sofocara el levantamiento. Al llegar allí, Herrán ofreció una amnistía a los sublevados e intentó arreglar las cosas por una vía pacífica, pero los sublevados no aceptaron el indulto propuesto y se proclamaron en rebelión, con el propósito de independizarse de Bogotá y proclamar la creación de un estado federal. Al ver que no habían resultado las gestiones de Herrán, el presidente Márquez envió a Tomás Cipriano de Mosquera para que enfrentara a los rebeldes. En los años siguientes, ambos delegados jugaron un papel protagónico en la vida política de la nación, pues ambos ocuparon la presidencia de la república en orden sucesivo: Pedro Alcántara Herrán entre 1841 y 1845; Tomás Cipriano de Mosquera entre 1845 y 1849, cuando en una tempestuosa confrontación, fue elegido el general José Hilario López como el primer presidente liberal. Este último encabezó varias e importantes reformas durante su mandato, que tienen directa relación con nuestro tema, como veremos a continuación.

El 23 de abril de 1842, durante la primera etapa del gobierno de Pedro Alcántara Herrán, Mariano Ospina Rodríguez, uno de los fundadores del Partido Conservador, trajo de nuevo a los jesuitas para que se ocuparan de las misiones en los territorios nacionales del sur y el norte del país. Ospina Rodríguez, como secretario del interior y de relaciones exteriores de la República de la Nueva Granada, firmó el decreto por medio del cual se contrató la venida de 18 jesuitas para que se encargasen de las misiones, y de la reducción de salvajes en Casanare, San Martín, Mocoa, Guajira y Veraguas.

De ahí en adelante, la Compañía de Jesús buscó instalarse de nuevo en el país, intentando recobrar sus antiguos dominios no sólo en las regiones apartadas y en los resguardos indígenas, sino ante todo en las

principales ciudades y entre ellas la capital, donde antes habían tenido iglesias, conventos, colegios y universidades. Cuando José Hilario López llegó al poder, asumiendo el programa liberal expuesto por don Ezequiel Rojas, tomó la determinación de expulsarlos de nuevo, al considerarlos un instrumento político del Partido Conservador.

En la creación de los partidos políticos tradicionales colombianos se destacaron esas dos figuras en pugna: Ospina Rodríguez, como ideólogo conservador, defensor de la iglesia y de la Compañía de Jesús, así como crítico acervo de las teorías de Bentham, que habían generado fuertes disputas ideológicas desde el gobierno del general Santander; y el abogado Ezequiel Rojas, como antagonista y creador de la primera formulación programática del Partido Liberal, quien apoyó la elección de José Hilario López e hizo parte de su gobierno.

Las divergencias de carácter ideológico, político y religioso se proyectaron en un amplio espectro social de diversos campos políticos, profesionales, intelectuales y periodísticos. Las controversias se desarrollaron en el congreso, en los círculos políticos y las reuniones sociales, pero también en los periódicos, que pronto se alinearon en una u otra corriente, y desde luego, en el arte y la literatura como expresiones sensibles del acontecer humano.

Es en este punto cuando encontramos divergencias de criterio y posiciones antagónicas, incluso al interior de una misma familia, como aconteció con los hermanos Vergara y Vergara. José María, el estudioso de la historia de la literatura en la época colonial, creador de la tertulia y la revista *El Mosaico*, destacado narrador costumbrista, de estirpe conservadora y hondas creencias religiosas; y su hermano, Eladio Vergara y Vergara, crítico y polémico en relación con el pensamiento tradicional y sobre todo, enemigo declarado de la comunidad jesuita y defensor de las reformas expuestas durante la administración de José Hilario López.

Su obra *El Misionero*, escrita en 1850 y publicada al año siguiente por la imprenta de G. Morales y Compañía, está dedicada a la administración del 7 de marzo, es decir, al gobierno de José Hilario López. Antes de ser editada o presentada en el coliseo, la obra fue sometida a la censura, de la cual se encargó Próspero Pereira Gamba, abogado, político, escritor y periodista, quien dio un concepto favorable en líneas generales, aunque guardó reservas, sobre todo en la escena IV del acto II que, según su dictamen, “revela un hecho demasiado escandaloso cometido por el padre Lorenzo”. Aunque Vergara hubiera modificado en parte la trama, respetando la observación de Pereira, la obra conserva la esencia del alegato, que el propio censor valora en forma positiva:

Deseando el censor que la pieza se represente, tanto porque ataca de frente las perniciosas doctrinas del jesuitismo, y toda clase de fanáticos antisociales absurdos, cuando porque es una bella producción nacional y debe estimularse en ingenio, es de opinión que se devuelva al autor para que en un breve término corrija como le sea posible el defecto mencionado.⁴

Eladio Vergara aceptó la crítica, pues provenía de un criterio benévolo y liberal. Si el censor hubiera sido conservador, del grupo de Ospina Rodríguez, con seguridad la obra no hubiera pasado el examen y hubiera sido rechazada en su totalidad. En este caso, aunque Vergara defiende sus argumentos, acepta hacer la modificación sugerida:

Dócil a las observaciones del ilustrado censor, he suprimido la pintura del hecho tachado, sustituyéndolo por el cuadro de un perjurio cometido por el mismo padre: pues aunque el perjurio es un crimen que no le va en zaga al censurado, el público está más habituado a verlo cometerse, particularmente en esta época, pues delito semejante entre el jesuitismo tampoco es meramente una idea, sino una práctica, y verá, sin escandalizarse, a mi “misionero” producir un perjurio para salvarse de la pena a que precisamente se hiciera acreedor por un crimen anterior.⁵

En cuanto a su estructura literaria y su construcción dramática, sin duda la pieza adolece de un buen número de defectos, más allá de las anotaciones de Pereira Gamba sobre las “palabras impropias” o sobre la escena considerada inmoral, pues su escritura resulta por completo dominada por la intención ideológica y los personajes responden a este criterio para ilustrar las ideas del autor, sin que el público pueda juzgar los hechos por sí mismo, ya que los juicios sobre el comportamiento del padre misionero no sólo están expuestos por el personaje de don Pablo, que aparece como un *alter ego* del autor, sino que desde las primeras escenas, antes de que hayan ocurrido los hechos, emite un dictamen condenatorio, no sólo del padre Lorenzo, como caso particular, sino de la Compañía de Jesús en su totalidad, aportando así, su propia opinión a la política del momento, que concluyó un poco más tarde con la medida de expulsión de los padres jesuitas, a la que nos hemos referido.

4. Como prólogo del libro se incluyen el dictado del censor, Pereira Gamba, y la respuesta del autor, Eladio Vergara.

5. Respuesta del autor (fragmento).

El argumento de la pieza puede sintetizarse de este modo: Amalia y Julián son dos primos que se preparan para contraer matrimonio. Julián es el hijo de un hermano de don Pablo, a quien éste aceptó criar y proteger como si fuese un hijo propio. Cuando Julián llegó a la mayoría de edad, se enamoró de su prima y le propuso matrimonio, con la complacencia y aprobación de los padres de la joven, don Blas y doña Juana. Antes de que la ceremonia tenga lugar, regresa el otro hermano de don Blas, don Pablo, quien ha vivido varios años en la corte, durante el reinado de Carlos III. Esto ocurre durante el período más activo de la Ilustración española, justamente cuando Campomanes y el conde de Arana promovían ante el rey la idea de la expulsión de los jesuitas, que en efecto fue adoptada a comienzos de 1767.

En largos diálogos descriptivos entre los dos hermanos, tras una mención del padre Lorenzo como confesor y consejero espiritual de la familia, don Pablo lanza sus primeras arengas en contra de los jesuitas, lo que destruye de antemano la eficacia dramática de los hechos deshonestos del sacerdote, pues resultan anunciados y previsibles. Entre otras cosas, don Pablo le advierte a su hermano:

*Pero sí quiero que sepas
Que, al doméstico recinto
Dándole entrada a un jesuita
Te cavas un hondo abismo
En que tú, tú y tus allegados
Van a verse sumergidos,
Porque el jesuita arrebata
La confianza en el marido,
El amor en la mujer,
En respeto en los hijos;
Pone en riñas a las gentes
Y divide a los amigos;
En suma, él pone por obra
Todo cuando han sugerido
La ambición y la avaricia,
Los deseos los más inicuos,
Pues para él reinar, destruir
Es su axioma favorito
Y por frutos malhadados
De sus obras son, repito,
Las desgracias de los pueblos,
Destrucción, llanto y delitos.⁶*

6. *El Misionero*. Escena I.

Éste es apenas un breve fragmento de los largos parlamentos en verso en los cuales Eladio Vergara, en boca de su personaje de don Pablo, sataniza no sólo al personaje del padre Lorenzo, sino a toda la comunidad jesuita. Por otra parte, y ya desde un punto de vista específicamente teatral, adelanta el juicio sobre la acción mucho antes de que ocurra, ya que según su visión jesuita, por el solo hecho de serlo, está llamado a cometer tales delitos, que hacen parte de su infame condición.

Aquí encontramos una actitud que se repite en las obras que intentan utilizar el arte escénico para efectuar una demostración ideológica, sentar una tesis o defender un postulado político. En este caso, se busca que los actos humanos y los procesos de desarrollo de los conflictos se acomoden a la ideología, cualquiera que ella sea, impidiendo que el público juzgue los hechos y saque conclusiones por sí mismo.

Si no se anunciara de un modo tan simplista, la trama de la obra podría contener elementos sorprendidos de un fuerte impacto. Por sugerencia del padre Lorenzo, y sin una clara justificación, la boda de los primos se aplaza. Dado que para la familia la palabra de su consejero espiritual es sagrada, obedecen la propuesta como un mandato ineludible. Pero la razón se descubrirá bien pronto. En una escena, bajo el pretexto de que el padre Lorenzo va a confesar a Amalia, la joven prometida, se encuentran estos dos a solas. Lo que en realidad ocurre es que el confesor se confiesa, declarándole su amor pasional y defendiendo su arrebatado emotivo y sus intenciones lascivas con un discurso que enreda a la joven como si la hubiera sometido a un trance hipnótico.

Amalia cae en la trampa, pues la capacidad verbal del sacerdote y los argumentos sofisticados de su declaración la llevan a un estado de total entrega. Su palabra aparece como la verdad misma y no puede ser desoída o rechazada si no quiere ser una infiel y traidora a la obediencia y afecto que demanda el sacerdote. Así, la joven queda obnubilada ante la exaltada declaración de amor del religioso, y termina entregándose a él como una víctima propiciatoria en un rito sagrado.

A partir de allí, se desbarata el noviazgo y el matrimonio entre los primos, pues Amalia resulta embarazada. Aunque en un comienzo la joven no se atreve a decir quién es el culpable, tras la insistencia de sus padres confiesa que se trata del padre Lorenzo. Esto significa un verdadero cataclismo para la familia, pues no sólo la joven, sino también don Blas y doña Juana tenían al sacerdote por un santo que sólo buscaba el bien de la familia. En medio del dolor y la vergüenza, se presentan ante el superior de la orden haciendo el reclamo correspondiente, pero el superior rechaza la acusación, considerando que es imposible que el padre Lorenzo haya incurrido en infamia semejante.

Con esto, trata de volcar toda la culpa sobre Amalia, afirmando que la joven miente, y la amenaza con el infierno, pues una mentira de esa magnitud es un pecado mortal.

El padre Lorenzo ha sido enviado a las misiones, en tierras selváticas, pero el padre superior manda a buscarlo, con la orden de que se presente de inmediato a responder por tamaña acusación. Cuando el misionero regresa, no sólo niega las afirmaciones de Amalia, sino que la acusa en los peores términos, planteándole a sus atribulados padres que su hija ha caído muy bajo en los abismos del pecado, y no contenta con ser autora de una depravada lujuria, también ha incurrido en blasfemia, por el irrespeto hacia un miembro de la iglesia, y que por lo tanto, debe pagar las consecuencias de tan horribles pecados y cumplir una penitencia del tamaño de su culpa si quiere salvar su alma.

Ante tan apocalíptico discurso, don Blas cae también en la trampa envolvente del discurso del fraile. Su hija le ha sido arrebatada por el demonio y el único camino para salvarla es poner su destino en manos del padre Lorenzo. Éste conoce a la familia como la palma de su mano, pues ha sido su confesor y no sólo está enterado hasta de sus pensamientos más íntimos, sino de las debilidades y temperamentos de cada uno. Por eso le dice a don Blas que no debe comentarle nada de eso a su mujer, ya que ella puede dejarse llevar por sus emociones y perder el sentido de piedad y respeto que debe tener ante la iglesia y sus representantes.

Cuando don Blas pregunta cuál puede ser la penitencia que pueda salvar su alma, el padre Lorenzo le dice que una culpa tan grande sólo se puede pagar con su propia vida, y es en este punto donde propone una atroz solución que, según él, hará que Dios la perdone, confiando, además, en sus oraciones: para evitar sospechas hay que simular que agobiada por sus culpas, ha tenido una muerte súbita. Basta con traer un ataúd y simular la ceremonia del entierro. Entre tanto, la joven, adormilada con una pócima, será encerrada en un nicho que hay tras una alacena, en el salón de la casa. De inmediato se procederá a levantar un muro, dejándola allí emparedada, sin aire ni comida.

Pese a lo siniestro de los planteamientos del sacerdote, su actitud, de un aparente arrobamiento místico, y la vehemencia de sus palabras, pronunciadas como un sermón, convencen al agobiado y crédulo padre, quien no duda por un instante que esa es la única forma como su hija puede salvar su alma de las llamas del infierno.

Por los días en que Eladio Vergara escribía su pieza teatral, ocurrió en Santa Fe de Bogotá un hecho que estremeció a sus habitantes, cuando se conoció que una joven sirvienta había sido emparedada por su ama, después de desfigurarle el rostro. Esto ocurrió porque era una muchacha muy bonita y el novio de la dueña de casa se había interesado en ella. Este episodio de crónica

policial fue recogido en las *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*, por José María Cordovez Moure, con el título de *Custodia la emparedada*, y de ahí debió tomar Vergara la idea para construir la venganza del jesuita.

Mientras se desarrollaba aquella conjura, Julián, el primo y novio desesperado, había ido a buscar al virrey del Nuevo Reino de Granada, don Pedro Messía de la Cerda, que Eladio Vergara puso como el propio virrey que en la realidad histórica tuvo a su cargo la expulsión de los jesuitas. ¿Con esto quiso dar una señal de verosimilitud a los hechos, como si de verdad hubieran sucedido en la Santa Fe de finales del siglo XVIII?

Mientras se desarrollaban estos hechos terribles, Messía de la Cerda estaba invitado a cenar en casa de don Blas y su familia. Por otra parte, don Pablo, el hermano del ingenuo don Blas, había escuchado su diálogo con el padre Lorenzo y estaba enterado de sus siniestros planes. Aquí se produce otro error en la construcción dramática, pues el público sabe que don Pablo va a intervenir en algún momento y Amalia se va a salvar del crimen que el cura va a cometer con ella. Amalia se salva, pero no Julián, su prometido, a quien el cura logra envenenar con una pócima, como se acostumbraba en los grandes dramas sobre intrigas palaciegas en el Renacimiento.

El joven muere y todos piensan que la desgracia ocurrió ante el dolor por la intempestiva muerte de su amada. Un drama romántico que cautiva la atención de los crédulos santafereños y evita cualquier maliciosa sospecha sobre otra posible causa de las supuestas muertes. Lo malo de la forma de desarrollar tales intrigas es que los espectadores ya lo saben todo antes de que ocurra y sólo los personajes más ingenuos son víctimas de la artimaña.

La misma noche del emparedamiento, don Pablo remueve los ladrillos y saca a su sobrina de la tumba que le han preparado. Luego vuelve a levantar el muro, tal como lo habían dejado, y esconde a Amalia en su habitación, cerrando la puerta con llave para hacerla aparecer en el momento oportuno. Reúne otras pruebas contra el padre Lorenzo, como una carta en la que pensaba acusarlo a él ante la Inquisición con los cargos de depravado y hereje, enemigo de la iglesia y otras falacias de igual naturaleza. Justo en el momento que el sacerdote está terminando de redactar tales infundios, don Pablo aparece a sus espaldas en forma sigilosa, lee lo que el cura escribía y le arrebató el papel. Poco después llegan don Blas y doña Juana, así como el virrey Messía de la Cerda, personajes propicios para descubrir la verdad de los hechos, deshacer las tramas siniestras y señalar al verdadero culpable. Don Pablo abre la puerta de su habitación y permite que salga Amalia, a quien tanto su madre como el virrey creían muerta, y todas las dudas se desvanecen. Ante la autoridad y frente a la contundencia de las pruebas, la astucia y la locuacidad del misionero se desvanecen en el aire y es justo en ese momento cuando el virrey

recibe la Real Pragmática con la orden de la expulsión de los jesuitas y en vez de pensar en algún tipo de castigo para el padre Lorenzo, al virrey se le sirve en bandeja la solución al desterrar tanto al cura como a sus culpas, junto con su comunidad. Queda, frente a la autoridad, la culpa de don Blas, al haberse convertido en cómplice del intento de asesinato de su propia hija, pero Amalia, en un gesto dramático y emotivo, pide el perdón para su padre, pues dice que fue tan víctima de las intrigas del cura como ella.

La obra de Eladio Vergara toma el hecho histórico de la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, para armar un tenebroso melodrama y construir una argumentación contra los jesuitas, para apoyar la iniciativa del gobierno de José Hilario López de extraditarlos de nuevo. De hecho, el drama se convirtió en un elemento propagandístico, para conseguir el apoyo del público y de la sociedad colombiana en contra de los jesuitas y a favor de las propuestas liberales. Como obra de agitación y propaganda, su efecto dramático se anula, ya que en una pieza bien construida los conflictos deben resolverse mediante la acción dramática, de tal modo que el espectador vaya descubriendo las tramas e intrigas que deben producirse en forma sorpresiva.

El debate sobre temas religiosos e ideas políticas se desarrolló durante todo el siglo XIX, tanto en las polémicas planteadas en los periódicos de uno u otro partido, como en los distintos espacios de confrontación pública, entre los cuales el teatro no fue una excepción.

Eladio Vergara también trató uno de los casos más sonados de la historia colonial, cuyo texto se halla refundido en alguna publicación periódica de mediados del siglo XIX: el crimen del oidor Cortés de Mesa.

* * *



Ilustración de la obra *El Misionero*, de Eladio Vergara y Vergara.
Imprenta de G. Morales, 1851. Bogotá.
Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

– ELADIO VERGARA Y VERGARA –

≈

EL OIDOR DE SANTA FE

Se trató de un caso criminal muy sonado, acaecido hacia finales del siglo XVI en Santa Fe, la capital del Nuevo Reino de Granada. Según la crónica de *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, se trataba del oidor Andrés Cortés de Mesa, aunque en los documentos de la época estudiados por Juan Friede, aparece como Luis Cortés de Mesa. Así aparece en una relación de 9 de febrero de 1577, enviada al rey de España, en la que se dice “a la sazón son oidores de la Audiencia el licenciado Cetina y el doctor Luis Cortés de Mesa”, y no Andrés Cortés de Mesa, como anota Rodríguez Freyle. Sin embargo, en el mismo capítulo de *El Carnero* donde se relatan los hechos, el cronista habla de un hermano del oidor (que nada tuvo que ver con los hechos que adelante expondremos), llamado Luis de Mesa. Esta confusión de nombre se va a proyectar sobre los diferentes relatos, obras teatrales y narraciones sobre los acontecimientos que rodean al oidor Cortés de Mesa, como veremos más adelante.

Según el relato de *El Carnero*, Cortés de Mesa había sido educado en Sevilla y por alguna travesura que cometió en Madrid, el rey lo había enviado como oidor de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada, cuando era presidente de la audiencia Lope de Armendáriz.

Cortés de Mesa se casó en Cartagena con una dama de sociedad, doña Ana de Heredia, según el cronista “hermosa, honrada y principal”. Una hermana natural de ella se había casado con Juan de los Ríos, criado del oidor. Vivían juntos, en la misma casa, y Juan de los Ríos le había pedido al oidor algunos beneficios, dada su alta posición en la audiencia y su amistad con las autoridades peninsulares. Pasaron los días sin que Cortés de Mesa cumpliera lo prometido, por lo que se agriaron las relaciones entre ellos, y Juan de los Ríos tuvo que mudarse de allí con su mujer.

Por aquellas fechas aparecieron en la capital algunos libelos infamatorios, en contra de los miembros de la Real Audiencia, y tras encontrar a un joven como presunto culpable, a Cortés de Mesa le fue encomendado su castigo. Cortés de Mesa decidió no aplicar el castigo ordenado, pues el reo lo

amenazó con vengarse desde el otro mundo si llegaba a morir. Finalmente el muchacho fue liberado, al constatar que se trataba de un inocente, pero ante el misterio no resuelto la situación de los oidores quedó hasta cierto punto en entredicho.

Poco después, algo raro ocurrió, porque el oidor Cortés de Mesa fue suspendido del cargo y arrestado, pagando su prisión en las casas del cabildo, hasta que llegó el licenciado Juan Bautista Monzón, visitador de la Real Audiencia, y lo puso en libertad, al no encontrar méritos para tenerlo preso. Entretanto, había llegado a Santa Fe otro joven, Andrés de Escobedo, deseoso de alcanzar alguna posición. Una de las primeras casas que visitó fue la del oidor Cortés de Mesa, a quien ofreció prestarle sus servicios para lo que hubiere lugar. En estas visitas se enamoró de doña Ana, la esposa del oidor, y a la primera oportunidad intentó seducirla, pero ella le dijo que eso no estaba bien con una dama de su condición, y le dio la espalda. Más adelante, ante su rechazo a que Escobedo subiera a las habitaciones, el oidor le preguntó la razón, y ante su insistencia, ella le relató lo sucedido. Cortés de Mesa, sin embargo, le dijo que no convenía pelear con él, que convenía manejar las cosas con prudencia, sobre todo después de los oscuros manejos que se habían tejido en su contra y que habían puesto en duda su honestidad. Un escándalo de esa naturaleza acabaría por desprestigiarlo.

Convencido de la culpabilidad de Juan de los Ríos en aquellos manejos, decidió vengarse, y hablando con Escobedo le manifestó sus sospechas y su intención de acabar con la vida de aquel miserable, que se la pasaba los días y las noches en las casas de juego, tramando la forma de hacerle daño. Al mismo tiempo le manifestó que no contaba con un buen amigo que lo ayudase en tal percalce. Tratando de ganarse la voluntad de Cortés de Mesa, Escobedo se ofreció a llevar a de los Ríos a un sitio donde pudieran darle muerte sin levantar sospechas. Marchó entonces Escobedo a la casa de juego y apoyó a Juan de los Ríos, que luego de ganar algunas partidas con su ayuda, se convirtió en su amigo. Después de contar con toda la confianza del jugador, una noche lo invitó a caminar, con la disculpa de que lo esperaban unas mujeres y que debía ir acompañado; Ríos aceptó gustoso y Escobedo lo llevó hasta una huerta aledaña del convento de San Francisco, donde había un pozo hondo, tal como lo habían acordado en el plan. Allí los esperaba el oidor Cortés de Mesa y como dice el cronista: “salió el doctor mesa y con la aguja que llevaba atravesó al Juan de los Ríos cosiéndolo en el suelo”. Para rematarlo, el propio Escobedo le dio tres o cuatro estocadas, y agonizante, comenzó a dar gritos. Cortés de Mesa quiso arrancarle la lengua para castigarlo como hablador, y en el forcejeo Ríos logró atravesarle un dedo con los dientes. Una vez muerto, lo mutilaron. Le sacaron el corazón, le cortaron narices, orejas y los miembros genitales, y lo echaron todo en un pañuelo. Luego ocultaron el cadáver entre

los matorrales. La truculencia llegó aún más lejos, porque Escobedo le llevó como presente a doña Ana los genitales y demás miembros mutilados.

En su descripción de los hechos, Juan Rodríguez Freyle relata cómo se produjo el reconocimiento del cadáver y la acusación contra Cortés de Mesa:

Fue el oidor a la posada de Juan de los Ríos, halló a la mujer sentada labrando, preguntole por su marido y respondiolo: “Ocho o nueve días ha, señor, que salió una noche de aquí con Escobedo, y no ha vuelto”. Díjole el oidor: “Pues que tanto falta vuestro marido de casa, ¿y no hacéis diligencia para saber de él?”. Respondiolo la mujer: “Señor: a mi marido los quince y veinte días y el mes entero se le pasa por esas tablas de juego, sin volver a casa. En ellas lo hallarán”. Díjole el oidor: “Y si vuestro marido es muerto, ¿conocerle héis?”. Respondió: “Si es muerto, yo lo conoceré y diré quién lo mató”. Pues ven conmigo, dijo el juez. Ella, sin tomar manto, sino con la ropilla, como estaba, se fue con el oidor. Entretanto en el hospital, se fue a donde estaba el muerto, alzole un brazo, tenía debajo de él un lunar tan grande como la uña del dedo pulgar. Dijo: “Éste es Juan de los Ríos, mi marido, y el doctor Mesa lo ha muerto.”¹

Según la historieta de Rodríguez Freyle, Cortés de Mesa aceptó los cargos y a la vez, señaló la complicidad de Andrés de Escobedo, que de inmediato fue arrestado. Condenados los culpables, Cortés de Mesa fue degollado en el cadalso, su hermano condenado al destierro y Escobedo, condenado a la horca después de haber sido arrastrado por unos caballos.

Antes de morir, el presidente, el arzobispo y los oidores pidieron a Cortés de Mesa que apelara la sentencia, pero éste no quiso hacerlo, y antes confesó que la noche de la muerte de Ríos había intentado también matar a Escobedo, pero éste no le dio su espada. La negativa a presentar apelación se debió a que el oidor alegó que habiendo perdido su honra, como caballero que era, ya no tenía sentido seguir viviendo.

Esta es la historia general contada por Rodríguez Freyle, testigo presencial de los hechos, cuando tenía quince años de edad. Sobre esta historia se dieron diversas versiones, la primera de las cuales fue la de Eladio Vergara, y luego relatos, romances y otra obra de teatro, original de Germán Gutiérrez de Piñeres.

* * *

1. Juan Rodríguez Freyle: *El Carnero (Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, que comprende hasta el año de 1638)*. Op. Cit. Capítulo XII, pág. 162.

GERMÁN GUTIERREZ DE PIÑERES



Germán Gutiérrez de Piñeres pertenecía a la familia de ilustres momposinos que apoyaron a Simón Bolívar en la campaña del río Magdalena, al inicio de la gesta libertadora, en el año de 1813. Hijo de Germán Gutiérrez de Piñeres y Cárcamo, nació en Puerto Príncipe, Haití, a fines de 1616, en forma que puede considerarse accidental. Sus padres habían tenido que salir de Cartagena de manera apresurada ante la inminente llegada del pacificador Pablo Morillo a la Nueva Granada, y se dirigieron junto con Simón Bolívar

– GERMÁN GUTIERREZ DE PIÑERES –

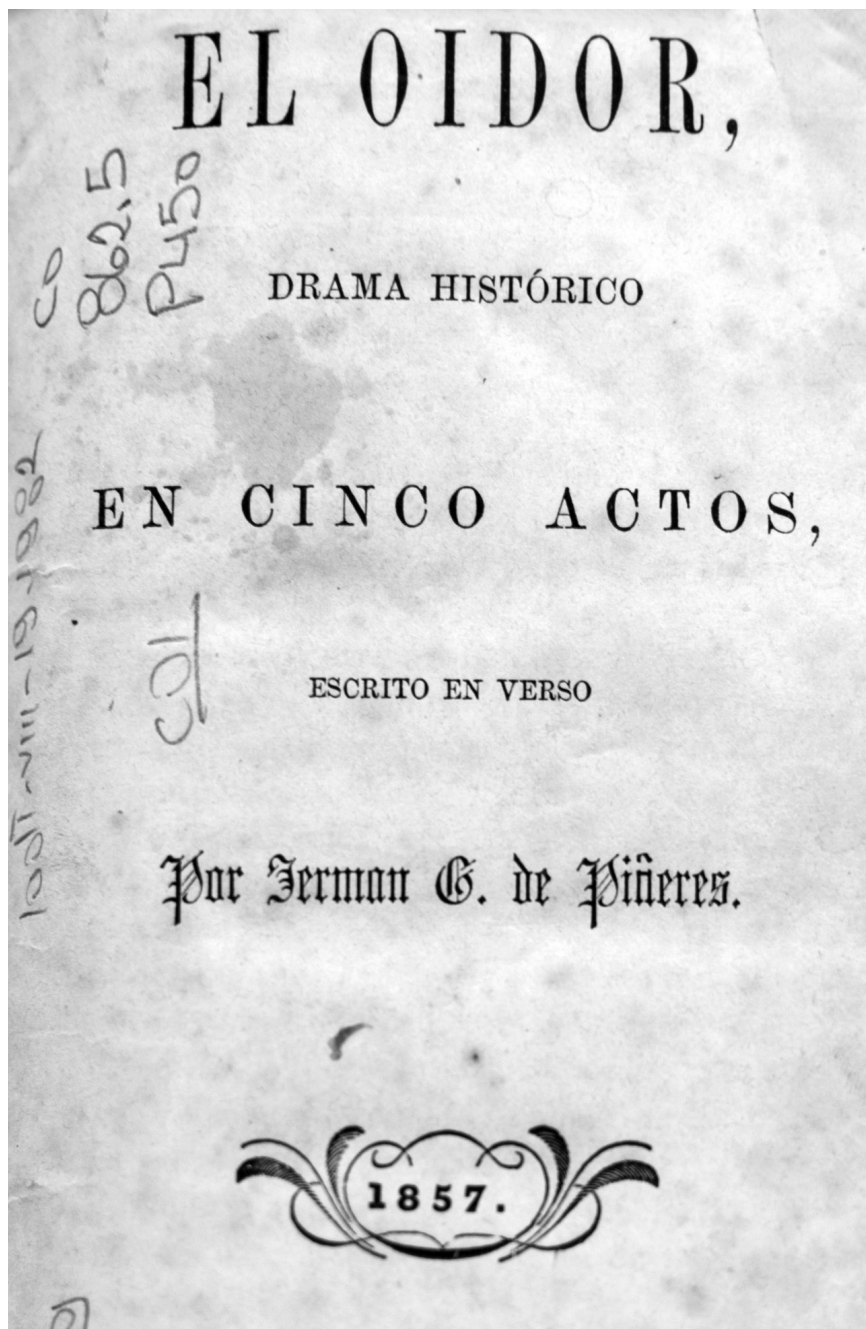
Colección de Retratos del señor José Joaquín Pérez.
Galería de notabilidades colombianas, Biblioteca Luis Ángel Arango.

y otros patriotas a la antigua isla de La Española, a la zona correspondiente al nuevo estado de Haití, creado durante la revolución de Toussaint-Louverture a finales del siglo XVIII, en busca de la ayuda del presidente Alejandro Petión. Pero Gutiérrez de Piñeres regresó aún niño y realizó sus estudios escolares en Cartagena de Indias. En aquella ciudad, se casó muy joven con Dolores Calvo.

En Bogotá, en 1848 fundó en compañía de Joaquín Pablo Posada el polémico y mordaz periódico *El Alacrán*, en el cual se publicaban violentas sátiras contra comerciantes y propietarios de cierto renombre en la capital, por cuyas denuncias fueron encarcelados y el periódico suspendido, durante el primer gobierno del general Tomás Cipriano de Mosquera. Los dos hombres permanecieron en la cárcel hasta que José Hilario López llegó a ocupar la presidencia.

En 1857, Gutiérrez de Piñeres publicó un volumen con sus poesías, y ese mismo año estrenó el drama histórico *El Oidor*, en el coliseo de la capital. Murió en Bogotá el 12 de noviembre de 1876.

* * *



Portada de la obra *El oidor*, de Germán Gutierrez de Piñeres.

Imprenta de de Echeverría hnos, 1857. Bogotá.

Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

– GERMÁN GUTIERREZ DE PIÑERES –

≈

EL OIDOR

El tema sobre el crimen del oidor Cortés de Mesa, uno de los casos más sonados en todo el período colonial, tuvo numerosas versiones e interpretaciones en la narrativa, la poesía y el teatro. La obra que sobre tal suceso escribió Germán Gutiérrez de Piñeres, concebida como un drama histórico en cinco actos, fue estrenada en el Coliseo en 1857, como hemos dicho, pero sólo fue publicada en 1865 por la imprenta de Echavarría Hermanos.

Si nos basamos en el recuento de los hechos registrado en una de las llamadas historietas por Juan Rodríguez Freyle, tendríamos que decir que en este caso se trata más de una ficción que de un drama histórico, pues los hechos y personajes han sido modificados, hasta el punto de convertir al oidor Cortés de Mesa en un héroe romántico, en vez del asesino despiadado que nos muestra *El Carnero*.

Como en el relato de Rodríguez Freyle, también aquí el oidor se llama Andrés, pero tal vez éste es el único aspecto en el que Gutiérrez de Piñeres acoge lo afirmado por el cronista santafereño. La trama de la pieza teatral cambia los hechos desde el inicio, donde se plantea la rivalidad entre el señor Luis de Ocando y el oidor Andrés Cortés de Meza. En medio de la pugna entre Ocando –quien pretende obtener un cargo en la Real Audiencia– y Cortés, el licenciado Juan Bautista Monzón aparece como el autor de las intrigas que van a ocasionar la caída y muerte del oidor.

Monzón es el visitador de la Audiencia y el encargado de la presidencia, tras haber destituido y arrestado a Lope Díez Auz de Armendáriz, sobre quien adelantó un juicio de residencia, como efectivamente ocurrió por los días del asunto del oidor Cortés de Mesa. En la obra aparece Monzón como un enamorado de María, la hija del señor Ocando, a la que pretende don Andrés. Ambos hechos hacen parte de la trama urdida por Gutiérrez de Piñeres y no tienen ningún soporte histórico, pues de una parte Cortés de Mesa ya estaba casado en Cartagena, como hemos dicho, y Monzón no entró en conflicto

de amoríos en competencia con el oidor. La trama de la obra se construye a partir de la intriga entre Monzón y el padre de María, a la que ama Cortés de Mesa y pretende casarse con ella con la ayuda del arzobispo.

En efecto, el arzobispo Luis Zapata Cárdenas había llegado a Santa Fe de Bogotá en 1573 y según las investigaciones del historiador Juan Friede, el arzobispo envió al rey Felipe II una carta en la cual agradece al rey “por haber enviado como oidor suyo a Cortés de Mesa, el mejor de cuantos han venido desde que las indias fueron descubiertas, por su prudencia, espíritu de conciliación y buen tono en gobernar, a pesar de sus años mozos”¹. Ésta es una imagen contraria a la que plantea en *El Carnero* Rodríguez Freyle, y que en cambio, se acerca a la del personaje injustamente condenado de la obra de Gutiérrez de Piñeres.

En esta versión, el visitador Monzón recibe una orden con el nombramiento de Cortés de Mesa, que éste declina en forma sorpresiva. Más tarde se explica que Cortés ha renunciado pues la junta del Real Consejo de Indias prohíbe a los funcionarios casarse en América y castiga con altas multas y penas a quien lo haga. La renuncia se debe a su amor por María. Pese a la oposición de su padre y para superar ese obstáculo, el arzobispo Zapata Cárdenas le ha ofrecido hablar con él en su favor.

El visitador Monzón busca por todos los medios convencer a Ocando de que Cortés de Mesa es la causa de sus desgracias, e inventa que ese hombre es tan pérfido, que está buscando raptar a su hija, aprovechando las horas de la noche. Ocando dice que no lo va a permitir y que usará las armas, si es necesario, para impedirselo. Cuando llega a su casa, le advierte a María que el oidor Cortés de Mesa es su gran enemigo y el causante de su ruina. Ella trata de defenderlo, diciéndole que le han dado falsas informaciones, y no puede negar su amor por él.

En la noche, Andrés Cortés de Mesa va a visitar a María, acompañado por Andrés Escobedo, quien se ha ofrecido a ayudarlo en lo que haga falta. Al respecto, hay que recordar que, en la versión de Rodríguez Freyle, Escobedo intentó seducir a la mujer del oidor, y al final, tras la muerte de Juan de los Ríos, éste pensó en darle muerte. Aquí, en cambio, es su amigo leal, aunque en forma inesperada y casi accidental termine por convertirse en la causa de su tragedia.

En efecto, la noche de la visita, el señor Ocando, junto con su criado Juan de los Ríos (que en la otra versión era el criado de Cortés de Mesa), embozados en sus capas, se preparan para tender una celada al oidor y evitar el presunto secuestro de su hija. Cuando salen Cortés de Mesa y Andrés Es-

1. Juan Friede: *Fuentes documentales para la historia del Nuevo Reino de Granada. Tomo VII (1576-1580)*. pág. 160. Carta N° 1.076, dirigida al Rey por el arzobispo Luis Zapata Cárdenas, el 1° de febrero de 1577.

cobedo, Ocando ataca al oidor, pero Escobedo actúa con rapidez y hiere de muerte al agresor, sin saber de quién se trata. Por su parte, Juan de los Ríos huye en carrera, dejando solo a su patrón. Cuando Cortés de Mesa se acerca, descubre que se trata del padre de María y ya nada pueden hacer, porque el hombre está muerto. En el primer ataque de Ocando, logró tumbar un dedo al oidor, que Juan de los Ríos recoge apenas ellos se han alejado, pues fue testigo de la escena, escondido en algún portal entre las sombras de la noche.

Cuando se descubre el cadáver, al día siguiente, Juan de los Ríos se apresura a pescar en río revuelto, corre a donde el visitador y le narra lo sucedido, entregándole el dedo de Cortés de Mesa. Monzón le ofrece una buena retribución si da su testimonio, declarando a su rival como autor de la muerte del señor Ocando.

Cuando la Audiencia se reúne, Monzón acusa a Cortés de Mesa del asesinato. Éste lo niega, el visitador le pregunta por qué se ha puesto guantes en la mano y le pide que se quite el guante, mostrando el dedo hallado en el lugar del crimen. El oidor insiste en proclamar su inocencia, pero con esa prueba, los miembros de la Audiencia se reúnen, declaran culpable a Cortés de Mesa y lo condenan a la pena capital.

Entre tanto, Escobedo había ido a refugiarse en la casa del Arzobispo, relatándole en detalle la forma como ocurrieron los hechos. Zapata Cárdenas va entonces a la prisión y le dice a Cortés de Mesa que puede apelar la sentencia, pues hay argumentos en su favor y él cree en su inocencia. El oidor le dice que con lo sucedido, ha perdido el amor de María, y está determinado a morir. El arzobispo le dice que Escobedo le contó todo y también se ocupó de llevar a María a un convento, para protegerla. Cortés de Mesa le pregunta que si las cosas se aclararan y el saliera libre, aún podría aspirar a casarse con María. El arzobispo le dice que renuncie a ese sueño para siempre, pues ella se prepara para hacer los votos sagrados; el oscuro fallo del tribunal ha levantado ese muro infranqueable entre ellos. Cortés le dice que sin ella la vida no vale nada para él, y prefiere morir.

Más adelante la propia María lo visita en la cárcel y le ruega que firme el papel con la apelación que le llevó el arzobispo. El oidor vuelve a preguntar de nuevo si en el caso de salir libre, ella aún estaría dispuesta a casarse con él. Ella le dice que ese amor es imposible y que ella ya no puede renunciar a sus votos. La sombra del padre muerto se interpone entre los dos. Ante esta negativa, ya no hay nada que hacer.

También el visitador Monzón le ofrece perdonar su vida y enviarlo de inmediato de regreso a España con su familia, si renuncia al amor de María y le escribe una carta confesándole ser el autor de la muerte de su padre. Cortés de Mesa se pone iracundo y le pide que salga de allí.

Al día siguiente un oficial entra al palacio de gobierno y le dice a Monzón que la sentencia se ha cumplido y que el oidor Cortés de Mesa está muerto. Por otra parte, el oficial le informa que el Arzobispo habló ante la multitud, diciendo que aquella muerte era injusta. El visitador pide entonces que hagan venir de inmediato al arzobispo frente a su presencia y cuando llega Zapata Cárdenas, Monzón le reclama, acusándolo de haber pasado el límite del sagrado ministerio que representa, al afirmar que fue injusta la sentencia que se dio a nombre del rey Felipe. El arzobispo le responde que no profane el nombre del soberano, y que él espera que al fin el verdadero culpable sea castigado. Repite que el oidor Cortés de Meza murió inocente, y que si es un crimen decirlo, que lo acuse también a él ante la Audiencia. Monzón se asusta ante la firme actitud del Arzobispo, le dice que no va a acusarlo y que lo mejor será que se vaya para su casa.

En este punto tenemos otro tipo de conflicto, que si no llegó a darse en la realidad entre el arzobispo Zapata Cárdenas y el visitador Monzón, sí era un tema de constantes conflictos en la época en que fue escrita la obra, a mediados del siglo XIX: los choques ideológicos que llevaron a la separación entre la iglesia y el estado, con diferentes medidas, como la nueva expulsión de los jesuitas, en 1850, la suspensión del fuero eclesiástico, la abolición de los diezmos y el apoyo a una educación laica, entre otras, que ocasionaron la protesta de los conservadores y conatos de rebelión en el Cauca, justo el departamento de donde era oriundo el presidente.

Las escenas finales de la obra de Gutiérrez de Piñeres responden aún menos a los tiempos históricos e intentan, más bien, atar los cabos sueltos que han quedado en la trama. Como no ha podido salvar la vida del personaje que ha ganado su simpatía, pues en realidad el oidor Cortés de Mesa fue ejecutado en la plaza mayor de Santa Fe, inventa un giro para castigar al culpable que ha creado en su obra, el visitador Juan Bautista Monzón. Éste se reúne con su asistente Tobar y le comenta que todo lo sucedido sería infructuoso si al final el no obtiene a María, y con la ayuda de Juan de los Ríos (que en esta obra salva milagrosamente su vida), planea entrar al convento y sacar de allí a la hija del difunto Ocando.

María se encuentra rezando en la iglesia, lamentando la muerte de su amado, cuando entran Monzón y Tobar embozados. Monzón se descubre y le dice que la ama. Trata de abrazarla, pero ella huye y grita, pidiendo ayuda, y aquí viene el *Deux ex machina* usado por el autor para resolver los problemas de la trama: entra el arzobispo, y descubre las pérfidas intenciones de los visitantes, y cuando Monzón intenta huir, aparece Escobedo y lo apuñala, vengando de este modo a Cortés de Meza. Un drama romántico de capa y espada con crimen y castigo incorporados.

En este punto cabe preguntar, cuando se trata de personajes y acontecimientos históricos, hasta dónde pueden llegar las licencias poéticas y la libertad de creación, cuando los hechos ya sucedidos en la historia real no se pueden modificar. En este caso, la pieza debe ser vista entonces como una obra de ficción y tal vez hubiera sido conveniente bautizar a los personajes con otros nombres, con el fin de no alimentar el equívoco.

* * *

FERNANDO PEÑUELA



Fernando Peñuela Ortiz (Bogotá, 1952-2011). Actor y dramaturgo, miembro del grupo de teatro La Candelaria de Bogotá, donde participó como actor en varias creaciones colectivas, así como en piezas escritas por Santiago García, Patricia Ariza y otros miembros del grupo. Desde 1983 hizo parte del Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro, CCT. Fue uno de los autores del libro *Investigación y praxis teatral* en Colombia, junto con Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada. Escribió un buen número de obras teatrales, muchas de las cuales permanecen inéditas. Entre ellas: *La consagración de la nada*; *Un día en la vida de un trabajador*; *Esto*

– FERNANDO PEÑUELA –
Archivo del Teatro La Candelaria

lo arregla don Manuel; Aniversario en el sótano; Carta de recomendación; Vivo de la muerte; Asunto de honor; y La tras-escena.

* * *



La tras-escena, de Fernando Peñuela.
Fotografías de Luis Cruz. 1984.

– FERNANDO PEÑUELA –

≈

LA TRAS-ESCENA

*La Tras-escena*¹, de Fernando Peñuela, fue estrenada en mayo de 1984 por el grupo de teatro La Candelaria, bajo la dirección del autor, con una breve dedicatoria:

A la carcajada abierta y la alegría cotidiana de nuestra América.

A diferencia de las obras que hemos estudiado hasta el presente, en este caso la acción se sitúa en el presente, durante la representación de la obra escrita por Lope de Vega: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, durante un acto cultural financiado por la presidencia de la república tras un hipotético golpe de estado.

Esta obra muestra los sucesos, contradicciones, temores y rivalidades que se presentan en la tras-escena de un teatro, antes de la función de estreno de la obra de Lope de Vega. Se muestra lo que ocurre entre bambalinas y que no ve el público: además de los últimos ensayos y ajustes técnicos para la función, se dibuja el entorno social, los problemas que se viven en ese momento en la ciudad y las relaciones y compromisos de los actores del grupo con ellos.

Aquí Peñuela parte de lo que pudiéramos llamar una “dramaturgia del actor”, utilizando como materia prima sus propias experiencias en el teatro La Candelaria de Bogotá. Los problemas del oficio, las relaciones entre el actor y el personaje, entre el teatro y la vida, han sido planteadas por autores como Luigi Pirandello (*Seis personajes en busca de autor* o *Esta noche se improvisa*), William Shakespeare (*Hamlet*) o Terence Rattigan (*Arlequinada*), entre otros. Sin embargo, Peñuela plantea sus preocupaciones sociales y políticas frente a una sociedad de conflictos constantes, pero también frente a cómo estos conflictos no sólo afectan al público y a los actores como personas, sino que también inciden en la propia elaboración estética, generando un permanente

1. Fernando Peñuela: “La Tras-escena”. En *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. págs. 117-258.

conflicto entre la creación y la libertad artística. Para la creación se necesita financiación, se necesita buscar recursos. Esto plantea una contradicción en el ejercicio mismo de la libertad, al intentar ejercer una función crítica con recursos y aportes oficiales, sobre todo cuando se trata de una dictadura y un gobierno represivo.

En el caso expuesto por esta obra, el grupo ha aceptado montar un clásico como el de Lope de Vega para conmemorar el llamado “Día de la raza”, el 12 de Octubre, dentro de las políticas culturales de un gobierno con el que la mayoría de los actores no están de acuerdo. Pese a ello, han aceptado trabajar a regañadientes y este compromiso suscita divergencias constantes entre el grupo, los promotores y el gobierno que apoya con un auxilio.

La obra, escrita por el propio Lope de Vega entre las muchísimas que salieron de su pluma, también fue concebida en el marco de la conmemoración de la fiesta nacional del 12 de octubre, y como dice Lope en algunas estrofas de *El arte nuevo de hacer comedias*:

*Porque las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.²*

Mientras se ajustan los últimos detalles para el estreno, durante los ensayos aparecen algunos de los más álgidos problemas sociales del momento. No se sabe si habrá público, pues para las próximas horas se ha anunciado un paro de transporte y el ejército tiene tomada la ciudad para evitar desórdenes. Aún no se han firmado los contratos para la presentación, así que los ánimos están caldeados. Se producen discusiones, llamadas de atención y, en general, una actitud agresiva de los unos contra los otros, pues además de actuar para cumplir con un acto oficial, han resuelto adelantar la función, a raíz del golpe de estado militar, pues el nuevo gobierno intenta utilizar la presentación como un medio para calmar los ánimos. La escenografía no se ha terminado de construir y la solución de emergencia que han tomado es la de mostrar sólo la mitad del barco, y en las siguientes funciones mostrarlo completo. La actriz principal, que hace el papel de la reina Isabel, llega con retardo, alegando los problemas de transporte. El ambiente general es de un completo caos.

A todo esto se suma el problema que ha hecho que incluyamos esta obra en el presente capítulo: la presencia de los indios como actores y personajes. Para darle autenticidad a la función se ha contratado a un grupo de verdaderos indígenas que ni siquiera hablan castellano y, por eso, requieren del apoyo de un intérprete. Representar a Colón y a los marinos españoles en

2. Félix Lope de Vega: *El arte nuevo de hacer comedias*. Obras Poéticas. pág. 257. Editorial Planeta, S. A. Barcelona, 1983.

verso del Siglo de Oro no parece tan difícil, pero representar a los indios, y sobre todo lidiar con ellos, implica la mayor de las dificultades. Lo más grave de todo es que a menos de dos horas de abrir el telón para dar inicio a la función, los indios aún no se han hecho presentes en el teatro.

En medio de la preocupación general, otro asunto se va enredando en la trama conflictiva de la obra: algunos actores, vinculados con grupos políticos de izquierda, han metido al teatro una caja con hojas volantes con propaganda a favor del paro nacional, y además, la novia del protagonista que representa a Colón, que también es actriz, es buscada y acusada de actividades subversivas.

El tiempo sigue corriendo; el presidente de facto no puede asistir a la función pero en su lugar, manda a su hija. La joven entra al escenario y quiere dar las gracias al grupo por su colaboración con el gobierno, lo que molesta a varios de los actores, incluso al protagonista, que no quiere salir de su camerino. Luego, ella se acerca al barco y elogia la escenografía, mientras el director se disculpa porque no está completa. Los otros se preocupan, pues allí está escondida la caja con los volantes de agitación política y sería muy grave si se descubriera que es gente del grupo la que los está distribuyendo.

La función está a punto de empezar y aún no han llegado los indios, y sin indios, los actores que hacen los papeles de conquistadores dicen que no van a salir a escena. En este punto la obra que se prepara en la tras-escena está a punto de irse a pique.

Los distintos problemas expuestos han llegado a su punto más álgido: Martha, la actriz acusada de subversiva, acepta viajar al exterior; la presión del público obliga a los actores a comenzar la función, aunque no hayan llegado los indios. De cualquier modo, aún queda algún tiempo, con la partida y el viaje de Colón, para llegar a tierra. La obra avanza, va llegando al punto de entrada de los nativos y estos no aparecen. Colón tiene que repetir dos veces su monólogo y el director de orquesta repite a su vez varios temas musicales tratando de agregar algunos minutos más al tiempo de espera. Desde el barco dan el famoso grito de “¡Tierra, tierra!” pero no hay indios a la vista. Los españoles se preparan a bajar del barco y desde la tramoya se baja un telón de naturaleza tropical, como fondo para la aparición de los tan esperados indios.

Finalmente llegan los indios, pero no tienen dónde ubicarlos, pues todos los camerinos están ocupados. El director dice que los metan a la bodega y que entren a escena por debajo. Los indios mandan decir con el intérprete que no están dispuestos a subir al escenario si no se les paga por adelantado, afirmando que no hay garantías. La desconfianza, sin duda, viene antecedida por años de historia durante los cuales la situación de los indígenas, el reco-

nocimiento de su cultura y sus derechos sobre las tierras donde han vivido desde tiempos inmemoriales, ha dado lugar a burlas e irrespetos, promesas incumplidas y en muchos casos, incomprensión de las tradiciones y modos de ser de las comunidades nativas, sobre las cuales pesa el estigma de la diferencia.

Entre tanto la acción avanza, se acerca el momento en que las naves tocan tierra y los indios deben aparecer en escena. Ellos insisten en que se les pague primero o no van a actuar. Mientras tanto, siguen encerrados en la bodega y no dejan entrar a nadie. Ellos no quieren palabras, sino hechos: el dinero contante y sonante. El director y los productores dicen que primero deben hacer el trabajo y después se les pagará, como ocurre en el mundo entero, pero no hay palabra que valga: los indios siguen aferrados a su posición. En el escenario y la tras-escena la situación ha llegado al desespero. Entre las soluciones (provisionales y momentáneas) se sugiere producir un apagón y hacerle creer al público que ha sido un accidente técnico. Los actores han agotado las posibilidades de la improvisación y fingen que los indios se han escondido. Desesperado, el director dice que hay un contrato firmado y que si no lo cumplen, los va a denunciar y todos van a terminar en la cárcel. La última propuesta es la que finalmente se adopta: inventar un intermedio forzado, a ver si con las amenazas consiguen convencerlos. Las autoridades están inquietas. Exigen que la función siga de inmediato, ante lo cual el director responde:

¿Y qué quiere que yo haga, maestro? ¿Se nos rebelaron los indios!³

Los representantes del gobierno manifiestan que con los indios hay que tener mano dura y obligarlos por la fuerza, mientras otros insisten en que por ahí no se consigue nada, sólo empeorar las cosas, y que siempre es mejor intentar un arreglo por la vía del diálogo. En este punto la obra logra alcanzar una eficaz actualidad, no sólo en relación con la problemática indígena, sino con la divergencia de posiciones sobre el conflicto armado que vive Colombia desde hace medio siglo.

Durante el intermedio, los indios finalmente aceptan trabajar con un adelanto. Sin embargo, pese al acuerdo las cosas aún no se han solucionado: los indios no quieren recibir el cheque. Tampoco aceptan el maquillaje que quiere el director, pues ellos ya traen dibujados sus rostros con rayas y figuras geométricas. Pasados cinco siglos desde la Conquista y dos desde la Independencia, las incomprensiones y diferencias culturales aún se sostienen de parte y parte.

3. *La Tras-escena*. Escena VII. Acto I. pág. 212.



La tras-escena, de Fernando Peñuela.
Fotografía Monika Herran. 1984.

El director decide entonces entregarles el dinero de la taquilla, pues si no se cede en parte se va a perder todo. Entretanto, el paro de transporte va a comenzar y un sector del público comienza a salir de la sala. Sin embargo, la gran mayoría permanece esperando el final, pues están encantados, pensando que los problemas que han surgido y los remiendos buscados con improvisaciones son parte del montaje, un recurso muy original en la representación de los clásicos.

En medio de los problemas de la obra y la solución lograda con tanto esfuerzo, hay un corte directo a la realidad política: la escena se traslada al aeropuerto, donde Martha presenta los papeles para abordar el avión hacia Europa con nombre y documentos falsos, para evadir el asedio de los agentes secretos. Debe responder una serie de preguntas capciosas, que ella logra sortear con su habilidad de actriz, aunque sobre ella aún pesan las sospechas y el funcionario encargado de sellar los pasaportes le advierte a un agente que no la pierda de vista.

En el teatro, cuando todo se supone arreglado y está a punto de levantarse el telón tras un intermedio que ha durado más de la cuenta, el intérprete indígena vuelve sobre el tema, señalando que aún se les queda debiendo una parte. En forma simultánea, en voz baja se produce una nueva discusión entre los actores políticamente comprometidos, sobre la repartición de los volantes. Al final resuelven que debe hacerse en el momento en que termina la obra y se inician los aplausos del público.

Con grabadora en mano, el intérprete le pregunta al director cómo, cuándo y dónde les van a pagar el dinero que hace falta. Insisten en ese punto con una completa obstinación. El director explica que se les iba a pagar todo con un cheque que ellos no quisieron aceptar, y que ahora tendrán que ir a la presidencia de la república, a la ventanilla de la sección de asuntos culturales, para que les entreguen el dinero.

Al final, después de todos aquellos tropiezos y pese al angustioso drama que se ha vivido entre bambalinas, la función resulta todo un éxito. Los periodistas buscan a los actores para entrevistarlos, en especial al protagonista, quien interpretó al personaje de Cristóbal Colón y que además es el novio de la actriz obligada a salir del país en forma apresurada, sin que sepamos si finalmente pudo hacerlo o no. El actor queda de último, después de la partida de todos los demás. Dos detectives lo abordan y le dicen que por su seguridad, tienen la orden de la presidencia de acompañarlo hasta su casa. Estos problemas de la realidad política quedan en el aire, para que el público imagine lo que pudo haber sucedido.

La obra de Fernando Peñuela consigue armar un interesante tejido con las relaciones entre el teatro y la realidad, la historia y la ficción. Si todo lo

visto es en realidad o una ficción, quedan en el aire las alusiones, referencias, denuncias, ironías y testimonios latentes del momento histórico actual, sumado a la problemática de los indígenas, que a pesar del mestizaje y el devenir histórico, aún permanece como un incómodo problema que no se ha podido resolver.

* * *

PATRICIA ARIZA



Patricia Ariza nació en Vélez, Santander, en 1946. En 1948 llegó a Bogotá con su familia, huyendo de la violencia que comenzaba a extenderse por el campo. Tras su etapa escolar, realizó estudios de Bellas Artes en la Universidad Nacional. Con Santiago García, fue una de las fundadoras de la Casa de la Cultura en 1966, que al obtener su propia sede en 1969 se convirtió en el Teatro La Candelaria de Bogotá. En este grupo ha trabajado como actriz y co-autora de diversas obras de creación colectiva, una de las formas de trabajo más eficaces del grupo en la búsqueda de una dramaturgia nacional. Patricia

– PATRICIA ARIZA –

Fotografía de Juan Domingo Guzmán. Archivo del Teatro La Candelaria

Ariza también se ha desempeñado como directora, tanto en varios montajes de La Candelaria como en el grupo Rapsoda Teatro, creado por ella, y en colaboración con otros elencos de teatro popular, como La Máscara de Cali, integrado sólo por mujeres. Al tiempo con sus tareas escénicas ha tenido una constante actividad política y social, estableciendo una clara diferencia entre la práctica artística y la práctica política.

Durante un largo período ha dirigido la Corporación Colombiana de Teatro, CCT, así como el Festival de teatro alternativo y el Festival de mujeres en escena, eventos que han logrado una amplia cobertura nacional. Como escritora, tanto de poesía como de teatro, Patricia Ariza ha conseguido plasmar una sutil atmósfera poética en sus obras. Sus trabajos sobre grandes poetas como Jacques Prévert o Emily Dickinson hacen parte de esta vocación. Entre sus obras teatrales se encuentran: *El viento y la ceniza*, *Tres mujeres y Prévert*, *Luna Menguante*, *Medea Húngara*, *Antígona*, *Proyecto Emily*, *Mi parche*, *Mujeres en trance de viaje*, *Ópera Rap* y *Los nadaistas*, entre otras.

* * *



EL VIENTO Y LA CENIZA, de Patricia Ariza.
Fotografías de Carlos Mario Lema. 1986.

– PATRICIA ARIZA –

≈

EL VIENTO Y LA CENIZA

En esta obra, Patricia Ariza propone una visión por completo diferente del tema de la Conquista española, desde una mirada poética que refleja cierta similitud con el esperpento valleinclanesco.

Los personajes emergen del pasado en un ambiente fantasmal; la primera acotación del texto nos ilustra sobre el tipo de atmósfera enrarecida que busca la autora:

Del silencio de la escena surge una música, especie de réquiem, con alusiones a España del siglo XVI. Se escuchan voces como de seres resucitados. Poco a poco invaden la escena los viejos personajes, mezcla de conquistadores-mendigos.¹

El personaje conquistador es una especie de fusión entre don Quijote de la Mancha y Gonzalo Jiménez de Quesada. El conquistador escribe sus memorias, como Jiménez de Quesada con sus *Tardes de Suesca*, hoy desaparecidas. Sus recuerdos se agolpan como voces que llegan de diversos ámbitos. Allí están sus padres incitándolo a emprender el viaje. El sueño de El Dorado impulsaba a las gentes a emprender osadas aventuras: “hacer las Américas” era ir por un tesoro, y no se podía regresar de las indias con las manos vacías, por temor al desprecio y burla de parientes y amigos.

Próximo a la muerte, ya que él mismo parece la visión de un espectro, en sus ensoñaciones, el conquistador recuerda a un indiano, español en indias o hijo de español:

Mezcla de criollo, negro, mestizo y zahorí.²

1. *El viento y la ceniza*. pág. 336.

2. *Ibíd.*, pág. 338.

Las ilusiones de un súbito enriquecimiento se desvanecen y una dura realidad las remplaza:

*Esta era España. Escuchad a los marañones. Viejos conquistadores
reducidos a cenizas, regresaron sin gloria, descastados.*³

El regreso a España, al pueblo natal, después de “viajar a Indias”, “hacer las Américas” o “regresar del exilio”, según las épocas y circunstancias, ha sido tema de novelas, relatos, testimonios, películas, zarzuelas como *Los Gavilanes*, y también obras de teatro. En esta misma problemática podemos citar el caso del joven que se va para siempre, dejando a una novia esperándolo toda la vida, como ocurre en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca. En estas distintas obras se respira un aire de nostalgia, una ‘saudade’, como dicen los portugueses.

Muchos regresan con las manos vacías, pero no pierden la esperanza de un reconocimiento:

*Esperan la gratificación de sus hazañas mientras mueren.*⁴

El viejo marañón (y con esta expresión se alude a otro mítico y rebelde conquistador, Lope de Aguirre), rencuentra a su antigua novia, que canta en lenguas regionales, distintas al castellano: tal vez gallego o euskera. También ella es un recuerdo: un fantasma de la nostalgia, una visión que flota sin peso corporal.

Es significativa la forma como Patria Ariza esboza los rasgos de la diversidad: los conquistadores, o si se quiere, los españoles tanto de ayer como de hoy, no son seres homogéneos, como se pintan en ciertas caricaturas de sainete. Existe una amplia diversidad de rasgos, modos de ser, lenguas, tradiciones, que en la España del presente se expresan a través de las autonomías. Es la posibilidad de ser los mismos y a la vez diferentes, el uno y el otro, como fue la España del medioevo, donde convivían cristianos, musulmanes y judíos. Un momento estelar de la humanidad, cuando en una ciudad como Toledo podían convivir los diversos credos y culturas.

La novia del conquistador no coincide con su recuerdo, como Aldonza Lorenzo con Dulcinea; en este caso, aquel amor se ha transformado en una anciana solterona, poseída por la locura a quien el hidalgo, que también ha envejecido, le cuesta reconocer.

3. *Ibíd.*, pág. 338.

4. *Ibíd.*, pág. 340.

Cuando se produce el esperado regreso del aquel viajero de Indias a su pueblo, el padre le pregunta si ha traído algunas pepitas de oro, y el viejo conquistador, con un aire arrogante le responde que no tiene nada: sólo sus memorias. ¿Qué quedó de la vida y milagros de Bernal Díaz del Castillo? ¿De Gonzalo Fernández de Oviedo, de Vasco de Quiroga, de fray Pedro Simón? Si tuvieron tierras, encomiendas, oro o perlas, todo aquello se borró, se disolvió en el aire: sólo quedan sus recuerdos, demostrando que las palabras pueden ser más perdurables que muchos bienes materiales.

La obra se desarrolla como un ir y venir, un viaje continuo de uno al otro lado del océano, pero también un recorrido en el tiempo de los recuerdos, que permite estar en las dos partes a la vez. Los ancianos gritan y festejan el regreso del hijo. Son ahora unos decrepitos ancianos, reducidos a la miserable condición de mendigos o pobres de solemnidad. El padre se ha convertido en un alcohólico y la madre lo agrede a golpes:

Tú, viejo sarnoso, ocupa la cabecera, como debe ser, deja esa garrafa y límpiate la jeta.⁵

En este ambiente se observan influencias no sólo de Valle Inclán o del cine de Luis Buñuel, sino también de algunas obras de Enrique Buenaventura, como *La Orgía*, que bebe de las mismas fuentes.

El conquistador, su familia y sus viejos amigos brindan, recordando la grandeza de lo que antes fueron, en los tiempos en que nunca se ponía el sol en sus dominios.

De pronto, en forma sorprendente, llega la reina a la posada donde se reúnen los ancianos con sus recuerdos: su figura es espantable, parece una momia resucitada. ¿Es una realidad? ¿Un deseo? ¿Un sueño? ¿Una pesadilla? parecerían ser jirones de todo ello. La reina tampoco se encuentra en un estado de bienestar y grandeza. También ella aparece como una ruina: sus glorias estaban al otro lado del mar, en minas de oro y plata. Pero todo se perdió. Los cortesanos, el juez y el esbirro que rodean a la soberana preguntan por las riquezas que esperaban del Nuevo Mundo. Aquellas riquezas se esfumaron, y al viejo conquistador que acaba de regresar sólo le queda el sabor amargo de la experiencia fallida. Las palabras de la reina no pueden ocultar un aire de actualidad:

Cuando era joven, entregué a estas hienas mis joyas, y el oro que mandasteis se fue gastando, y como prometíais más tesoros, nos fuimos endeudando, hasta el punto de decretar austeridad en el palacio.⁶

5. *Ibíd.*, pág. 351.

6. *Ibíd.*, pág. 365.

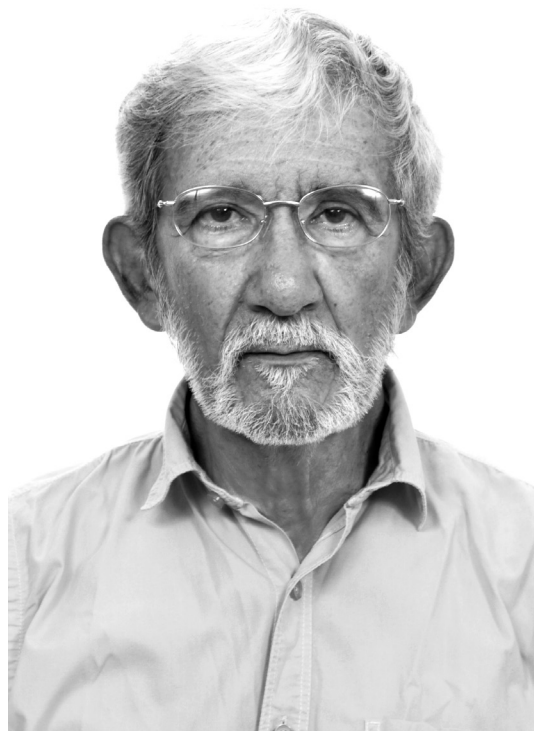
Al conquistador se le cobran las deudas (una enorme deuda histórica) y se le condena no sólo a pagarlas, para lo cual debe embarcarse en una nueva expedición, sino también a recibir un castigo de doscientos azotes, que por poco lo lleva a la tumba y trae el recuerdo de las palizas que recibió el caballero de la triste figura. Los expedicionarios de este nuevo intento están viejos y enfermos, sin muchas esperanzas de llegar con vida al otro lado del océano. Aquí ya no se habla de la evocación de seres reales, de carne y hueso, en un intento de reconstrucción histórica, sino más bien la evocación fantasmal de una historia perdida entre el polvo de viejos papeles, de viento y ceniza. Ya no hay aventuras ni héroes: sólo existe el fracaso. El Nuevo Mundo ha roto las cadenas que lo ataban a la corona y se ha convertido en un mundo libre; los ancianos viajan ahora a las nuevas repúblicas no como conquistadores, sino como embajadores. En aquel viaje de ida y vuelta ha corrido la historia. El pasado se desvanece con los últimos estertores del viejo conquistador, que es apenas una sombra que se despide y muere, en medio de fúnebres campanadas.

De sus memorias sólo quedan el viento y la ceniza.

Algo de todo ello queda en la España de hoy y en las sucesivas etapas que se sucedieron después del Siglo de Oro y de las glorias del imperio de Carlos V y Felipe II. Una nostalgia de aquel pasado de descubrimiento y conquista, que llegó a su mayor esplendor en la corte de los Austrias. Lo que vino después fue una larga decadencia, con esperanzas de redención en los intentos republicanos, y con un doloroso derrumbe generado por la guerra civil y la dictadura franquista. El retorno de la democracia, por medio de la nueva monarquía constitucional, que recogió elementos de la carta de Cádiz de 1812, planteó un renacer del optimismo sobre el surgimiento de una nueva época, que en el presente se ha visto otra vez amenazada por la crisis económica, el paro y la tendencia a la separación por parte de algunas autonomías, que dan cuenta de ese sube y baja, de la tortuosa ciclotimia política, económica y cultural que ha vivido España a través de su historia.

* * *

DANILO TENORIO



Danilo Tenorio Crispino nació en Cali, en 1940. Actor, director y dramaturgo, miembro de varios grupos teatrales y maestro de artes escénicas con una larga trayectoria, perteneció al TEC de Cali, donde representó varios papeles como actor y dirigió algunos de los montajes más destacados del grupo en su época dorada, como *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura, conjunto de piezas en un acto sobre la violencia en Colombia. A lo largo de varias décadas de constante actividad en las artes escénicas, ha creado y dirigido varios grupos de teatro universitario e independientes, como el Teatro de

– DANILO TENORIO –
Archivo fotográfico familiar. 2013.

la Universidad Santiago de Cali, Teusaca, el Grupo de Teatro Experimental Latinoamericano Grutela y en época más reciente, el Teatro Imaginario, con los cuales ha dirigido un buen número de obras, varias de su autoría.

Con el Grutela, en 1970 llevó a escena una obra de creación colectiva, con dramaturgia y dirección suyas, sobre la rebelión, captura y muerte de Tupac Amaro II, titulada *Tupamaros 1780*.

* * *

– DANILO TENORIO –

≈

TUPAMAROS 1780

La escritura de esta obra, después de un cuidadoso trabajo de investigación histórica, fue terminada y estrenada en 1970, en un período de especial agitación política, tanto por parte del movimiento teatral universitario como de los grupos independientes. Esto explica el título de *Tupamaros* para referirse al levantamiento de Tupac Amaru y establecer una relación o alusión con el movimiento Tupamaro de Uruguay, un llamado Movimiento de Liberación Nacional que tuvo una etapa beligerante como guerrilla armada de izquierda, en la época de las dictaduras militares del cono sur, durante los años 60 y principios de los 70. Luego, en 1989 el movimiento Tupamaro entró en la coalición política del Frente Amplio, dejando las armas y adoptando la lucha política legal. El actual presidente de Uruguay, José Mujica, fue un dirigente de los Tupamaros.

Aunque para subrayar su visión contemporánea la obra maneje algunos anacronismos deliberados, su exposición y desarrollo se ciñen a los hechos históricos del levantamiento de José Gabriel Condorcanqui -quien adoptó el nombre de Tupac Amaru II-, las razones de la insurrección y su proceso de desarrollo, así como la prisión, juicio y muerte del caudillo indígena, cuyo movimiento puede considerarse como el antecedente inmediato de la revolución de los Comuneros en Colombia, y un preludio a la guerra de independencia de la América española, que tuvo lugar entre la segunda y la tercera década del siglo XIX.

El levantamiento de Tupac Amaru II surgió como una protesta frente a los nuevos impuestos planteados por la corona española durante el reinado de Carlos III, como el llamado Gracioso Donativo, un tributo obligatorio establecido para obtener recursos de financiación para la guerra contra los ingleses, que se libraba entonces en el océano Atlántico. Con naves piratas, los ingleses atacaban al comercio español de Indias y amenazaban con inva-

dir puertos en el Caribe y en tierra firme. El otro impuesto que afectaba a la población indígena era el de la Mita, que se pagaba con trabajo. Consistía en una orden para que de cada comunidad de nativos se aportara un determinado número de trabajadores para la corona, durante varios meses al año. Para ello, se buscaba que fuese el corregidor del lugar quien hiciese la repartición. Los propietarios de encomiendas deducían de los jornales la cantidad que los comprometidos debían pagar por concepto de tributos, incluidos los nuevos impuestos de guerra, y el resto, una suma exigua, se les entregaba como salario.

La obra de Danilo Tenorio desarrolla un juego de tiempos y espacios que se inicia con Tupac Amaru en prisión, con esposas y grilletes, mientras es interrogado por el oidor de la Real Audiencia de Lima Benito de La Mata Linares. Esta escena se prolonga a lo largo de la obra, y a medida que se hacen preguntas o referencias sobre momentos de la vida de José Gabriel Condorcanqui o sobre etapas y aspectos de su rebelión, se van insertando las escenas respectivas. La primera de ellas tiene que ver con los nombres de sus cómplices en la rebelión, y éste responde que el único culpable es el visitador José Antonio de Areche. De inmediato tiene lugar un corte y aparece la escena de Areche, en lo que en términos del discurso cinematográfico se conoce como un *flash-back*. Tras la escena de la llegada a Lima de Areche, el visitador-regente enviado por Carlos III al Perú, con la misión de ponerse al frente de la recaudación de los nuevos impuestos, prosigue el interrogatorio.

El oidor de La Mata acusa a Tupac Amaru de “usar con fines subversivos” los Comentarios Reales del inca Garcilaso de la Vega. En realidad, Tupac Amaru ha buscado el apoyo de su ancestro inca, y todas las razones de los indígenas para protestar por el tratamiento que reciben por parte de curas, regidores y encomenderos, y defiende esa posición apoyándose en los valores de su pasado y su cultura, expuestos en una rica prosa castellana por el inca Garcilaso, cuya obra fue publicada entre 1609 y 1617 y que José Gabriel había leído con la expresa intención de afirmar su identidad incaica.

Cuando el oidor lo acusa de haberse hecho reconocer por la Real Audiencia como descendiente directo del último inca, la escena se traslada unos años atrás, a ese momento. Tiene lugar un irónico y ágil diálogo, en realidad un nuevo interrogatorio, con el mismo oidor De la Mata, donde éste lo pone a prueba en su fe católica y su lealtad al rey de España, así como sobre el respeto a las autoridades virreinales. Tupac Amaru participa de una procesión y el interrogatorio prosigue con preguntas sobre la biblia y otros temas, buscando la forma de hacerlo caer en un error, pero José Gabriel se ha preparado muy bien para este examen y el oidor no tiene más remedio que reconocer que ha pasado todas las pruebas de manera inmejorable.

Luego viene una escena crítica y divertida. Tupac Amaru le pide al oidor que firme el documento y éste comienza a evadirlo hablando de otros temas, dando órdenes a personajes que no se ven en escena o contestando un teléfono, en un efecto de deliberado anacronismo, que aparece como un *gag* un tanto insólito.

Todos estos recursos escénicos, rupturas en el tiempo y el espacio, reconstrucción de sucesos pasados y retorno a un presente donde se produce el interrogatorio, van revelando las etapas, triunfos y derrota final de la rebelión de Tupac Amaru, la mayor insurrección indígena en la América del Sur ocurrida a finales del siglo XVIII. En esta representación se emplea a un número reducido de personajes, sin escenografía ni objetos de utilería, sin efectos de tramoya, con una total economía de medios y usando tan sólo los recursos del cuerpo y la voz de los actores, con una evidente influencia del llamado Teatro Pobre, del director polaco Jerzy Grotowski, que estaba en boga en Colombia a comienzos de los años 70.

Entre las estampas que se suceden en forma rápida representando los saltos de tiempo mencionados, con cambios en las posiciones y actitudes corporales de los actores, hay dos escenas muy expresivas que describen el inicio de la rebelión de Tupac Amaru: una se desarrolla en el salón de sesiones de la Real Audiencia. Se escuchan las voces de los oidores sesionando y hablan de decretos, impuestos, multas y sanciones. En medio de esta vertiginosa retahíla, aparece Tupac Amaru pidiendo que se libere a los nativos del cumplimiento de la Mita que se tenía en Potosí, alegando la arbitrariedad y el maltrato a los indios. El oidor rechaza la solicitud, alegando que no cumple los requisitos fijados por la ley.

En el otro corte, la escena se traslada al palacio del virrey Guirior. Tupac Amaru se presenta ante el virrey y le expone sus argumentos sobre la dura condición de vida de los indígenas e insiste ante él en su petición para que se suprima la medida de trabajo obligatorio de la Mita. Dice que se trabaja en condiciones inhumanas en la Mita de Potosí. Al terminar su exposición, el virrey permanece mudo y tras esperar unos segundos, Tupac Amaru se retira, con la certeza de no esperar nada de las autoridades virreinales. De allí se pasa a la captura y muerte del corregidor Arriaga, que aparece como la chispa que prende el incendio de la revolución.

El visitador ofrece una recompensa por la captura y entrega de Tupac Amaru, vivo o muerto. Cuando este proceso avanza, en una nueva escena en la prisión, el oidor De la Mata le pide a Tupac Amaru II la reconciliación con Dios y el rey, y el arrepentimiento por sus actos rebeldes, para que pueda morir en paz y salvar su alma, pero éste responde con arrogancia:

El estado de opresión en que viven los indios sólo les ha permitido enriquecer con su trabajo a los curas y corregidores. He averiguado personalmente la vida espiritual de estos vasallos y encuentro que no tienen ninguna luz evangélica, sino hambre y necesidades.¹

Cuando la rebelión llega a su clímax, el arzobispo de Lima, Juan Manuel Moscoso y Peralta, excomulga a Tupac Amaru por incendiario de iglesias y perturbador del orden público; a su vez, el visitador regente José Antonio de Areche concentra sus esfuerzos en unir a los criollos propietarios, comerciantes y pequeños empresarios, dueños de tierras, sacerdotes y gentes del común, en contra del motín, ofreciendo un aumento significativo de la recompensa por entregar al caudillo rebelde. Se invita a los indígenas a deponer las armas, a cambio de rebajas en los impuestos y un perdón general, pues sólo se seguirá juicio a los cabecillas.

Capturados Tupac Amaru, su mujer, Micaela Bastidas, su hijo y sus parientes más cercanos, se dictan sus sentencias de muerte: para unos la horca; para otros, como la mujer de Tupac Amaru, la pena del garrote vil, después de cortarle la lengua en presencia de su esposo; a él, como principal instigador de la rebelión, se le corta la lengua, luego brazos y piernas son atados a cuatro caballos, que son arreados en direcciones opuestas hasta descuartizarlo. Después se le corta la cabeza, brazos y piernas, para ser exhibidos en diferentes pueblos (como ocurrió luego con José Antonio Galán) y finalmente, los troncos son quemados en la hoguera, en la plaza principal.

A la postre, los castigos usados como escarmiento y vergüenza pública se vuelven contra sus autores y terminan por convertirse en símbolos de la lucha contra la colonización. La defensa de los mártires patriotas y la crítica frontal a sus verdugos, se convirtió en una justificación de las razones y motivos de la lucha por la independencia y, con el paso de los años, en un argumento contra la colonización y por la defensa de la soberanía nacional de las nuevas repúblicas. La violencia y las medidas extremas para contener la rebelión y sostener un *statu quo* cada vez más repudiado por los criollos o mestizos americanos, los indios, los mulatos, los llamados pardos y gran parte del pueblo en general, más adelante se volvieron contra los españoles, pues todos se unieron para vencer la dominación y lograr la independencia. Pero el proceso de construir naciones ha distado mucho de ser pacífico e integrador, especialmente en Colombia donde la violencia, la represión y la lucha armada se han impuesto sobre las vías legales y acuerdos pacíficos para resolver los problemas. Las rivalidades entre partidos, etnias y clases sociales, así como los intereses enfrentados sobre la propiedad de la tierra y sus frutos, han manteni-

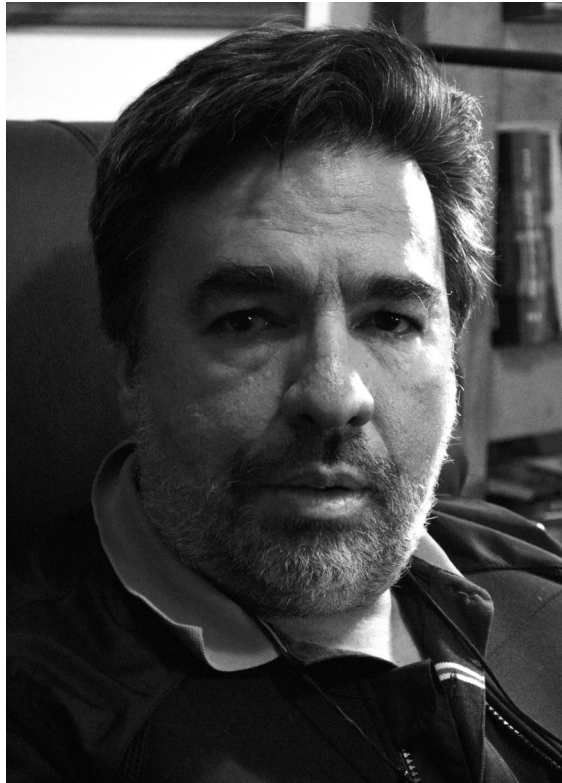
1. *Sobre teatro, cuadernillo del Grupo de Teatro Experimental Latinoamericano, Grutela*. Cali, agosto 1° de 1975.

do una constante situación de violencia, con curvas altas y bajas en el gráfico de los 200 años de historia desde la Independencia.

Por ser un antecedente directo, y por las mismas razones del movimiento comunero de la Nueva Granada, la rebelión y muerte de Tupac Amaru II tiene una estrecha relación con nuestra propia historia. La historia de una región como la del actual departamento de Santander, tiene mucho que ver tanto con la insurrección popular a causa de los impuestos, como con la resistencia contra las tropas realistas en la guerra de independencia, que contribuyó de manera decisiva a evitar la llegada de refuerzos al coronel Barreiro y así, el triunfo de Bolívar y Santander en la batalla de Boyacá, que dio la independencia definitiva a Colombia.

* * *

JOSÉ ASSAD



José Assad Cuellar nació en Bogotá, en 1958. Realizó estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, y posteriormente estudios de dirección escénica en la Real Escuela de Arte Dramático y Danza, RESAD, de Madrid, España. Fue uno de los fundadores del Centro Cultural Gabriel García Márquez, una sala de teatro experimental, donde ha realizado trabajos como autor y director. También es profesor de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB, en el área de teatro. Cuenta también con una maestría en Escrituras Creativas, en la línea de dramaturgia, en la Universidad Nacional de Colombia.

– JOSÉ ASSAD –
Fotografía de María Camila Assad Marín.

Como autor ha escrito un buen número de obras, varias de las cuales han sido llevadas a escena o publicadas. Entre estas se encuentran: *Biófilo Panclasta*, inspirada en crónicas de José Antonio Osorio Lizarazo; *Un pecado muy original*, *Los juegos de la luna*, *Ascensor para tres*, *Ventana al vacío* y *Cruce Peligroso*, entre otras.

Para este capítulo hemos seleccionado la obra *Cenizas sobre el mar*, escrita en 1989 en Madrid, y con la cual se inauguró el Centro Cultural García Márquez en 1991.

* * *

– JOSÉ ASSAD –

≈

CENIZAS SOBRE EL MAR

Al estilo de teatro del absurdo, Assad plantea el viaje de un insólito grupo de personajes a tierra firme, que como lo señala Fernando Duque Mesa en sus notas sobre la obra, recuerda la pieza *En alta mar*, del polaco Slawomir Mrozek, donde también los personajes flotan a la deriva en una rústica embarcación.

Aunque la pieza no aborda de manera directa el tema de la Colonia, al que está dedicado este capítulo, plantea varias alusiones y la evocación de un personaje legendario, Lope de Aguirre, visto a través de su cabeza cortada, que habla desde su época y critica en forma acerva los usos y costumbres de la nuestra. El grito de “¡Tierra, tierra a la vista!” que se repite en varias oportunidades, sin duda alude al primer viaje de Cristóbal Colón y al anuncio de Rodrigo de Triana de haber visto tierra. En esta obra, sin embargo, el viaje de un pequeño barco a la deriva representa más bien un tiempo de incertidumbre. Se trata del viaje de un grupo de muertos, idea que se ratifica en la acotación final de la obra. Sin embargo, cuando se aborda el tema en el diálogo, la afirmación resulta ambigua y contradictoria. El personaje de Amalia, definida en el reparto como “la madre de todas las desgracias”, afirma:

No me preocupa morir de hambre o de lo que sea, al fin y al cabo la muerte es una sola y nosotros ya pasamos por ella.

Y Octavio, el explorador, le replica:

¿Quién te ha dicho, mujer, que estamos muertos?

AMALIA

Nadie. Pero tampoco nos han dicho que estemos vivos.

PEDRO

Es que los náufragos permanecemos muertos hasta tanto no nos hallen con vida.¹

Este extraño viaje parece moverse por todas las épocas, con referencias a temas muy diversos. La incertidumbre viene a ser el rasgo esencial, y cuando alguno afirma que se encuentran extraviados, otro pregunta de qué ruta se encuentran extraviados, y Pedro, el militar, responde:

De la ruta de la civilización.²

En ese mar de lo imaginario flotan deshechos de varios objetos y materias orgánicas. De allí extraen un libro y luego una cabeza humana, que resulta ser la del conquistador vasco Lope de Aguirre, quien se denominaba a sí mismo traidor. Aguirre se dedicó a ejecutar actos de extrema crueldad, asesinando capitanes españoles que pudieran competirle en el poder y en el mando -como ocurrió con Pedro de Ursúa-, hasta llegar a degollar a su propia hija cuando se vio perdido, para evitar que se convirtiera en la barragana de sus enemigos.

Cuando aquellos perdidos navegantes sacan la cabeza de las aguas, no saben qué hacer con ella; piensan en arrojarla de nuevo al mar, pero haciendo una ceremonia ritual, pues por los rasgos estiman que se trata de la cabeza de un cristiano. La sorpresa que llega al estupor se produce cuando aquella cabeza abre los ojos y luego habla, en un gestus surrealista análogo al de la obra de Henry Díaz ya citada, *Después de la ejecución*, que muestra la cabeza cortada del mariscal Jorge Robledo hablando con el cadáver de su verdugo, Sebastián de Belalcázar. Un juego verbal de sinécdoque en que una parte, la cabeza, encarna al todo, la figura del conquistador, denunciando la muerte violenta que sufrió al ser decapitado.

Desde luego, en este caso las referencias históricas están trabajadas con entera libertad y desparpajo; la cabeza de Aguirre conserva rasgos de su personalidad violenta, así como de su predisposición a encarnar una posición libertaria, independiente de cualquier sujeción a la corona española. Cuando ve el comportamiento de aquellos náufragos, peleando por la comida que el cura intentaba esconder, exclama:

¡Coño! ¡En quinientos años no habéis cambiado un carajo!³

1. José Assad: "Cenizas sobre el mar". En Fernando Duque Mesa: *Antología del Teatro Experimental en Bogotá, Tomo I*, pág. 188. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1995.

2. *Cenizas sobre el mar*, pág. 195.

3. *Ibíd.*, pág. 227.

Ahora Lope de Aguirre pide que le traigan vino. La cabeza del conquistador aún conserva las apetencias del cuerpo entero:

*La última vez que comí y bebí algo fue hace cuatrocientos veinticinco años, hacia el mediodía. (Eructa).*⁴

Cuando ve el caos en el que se encuentran, al no saber qué ruta tomar en aquel viaje sin destino, pide a gritos que se dirijan a la tierra de las Amazonas, el espacio de su gesta con los marañones, para alejarse de las órdenes reales:

*¡Hideputas que soñáis con volver a sentir en el cuello el oprobioso yugo del rey!*⁵

La referencia a la muerte vuelve a darse, por parte del mismo Lope, quien ya cuenta con una amplia experiencia en ella:

*Enfrentad con valor la muerte, para que al menos se relate de vosotros que a pesar de vuestra condición de gusanos, a la hora de la verdad obrasteis con dignidad de humanos.*⁶

Los recursos insólitos y del absurdo vuelven con los gritos de Amalia, quien se encuentra en trabajo de parto, y en medio de ese viaje sin rumbo fijo, da luz a un pequeño ratón blanco, que Lope de Aguirre festeja, en medio de su humor pantagruélico.

La barca se pierde en ese mar de incertidumbre, en medio de una espesa niebla, como dice la acotación final, que al dispersarse:

*Permite descubrir que el lugar habitual de los personajes está ocupado por sus propios esqueletos, cuya piel son jirones de sus vestiduras en vida, evocando aquella imagen patética que atisba Arturo Gordon Pym en la novela de Poe, quien, equivocado, cree divisar un barco tripulado por viajeros sonrientes, cuando en realidad se trata de cadáveres, cuyos labios habían sido devorados por aves marinas.*⁷

Las referencias a un mundo perdido, a un pasado desvanecido y a unos personajes deshechos y fúnebres se repite en varias obras, como es el caso de *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza, *Más allá de la ejecución*, de Henry Díaz

4. *Ibíd.*, pág. 228.

5. *Ibíd.*, pág. 229.

6. *Ibíd.*, págs. 229-230.

7. *Ibíd.*, pág. 231.

y esta obra de José Assad. Una imagen análoga aparece en la película *La edad de Oro*, de Luis Buñuel, cuyo guión fue escrito en compañía de Salvador Dalí e inspirado en el marqués de Sade, cuando aparecen los esqueletos de unos arzobispos en un acantilado, aún con sus atuendos hechos jirones y portando mitras y báculos en la soledad de su putrefacción.

La visión histórica se transforma en una metáfora poética, que permite sublimar, metamorfosear y aquietar las imágenes angustiosas de los hechos violentos, con un sistema de mutaciones y disfraces que usa la mente humana en la representación de los sueños, para evadir la angustia y el temor a la muerte.

* * *

– BEATRIZ CAMARGO –

≈

EL TESTIGO

La obra *El Testigo*, del Teatro del Sol, está inspirada en el libro de William Ospina *Las auroras de la sangre*¹, que estudia la vida y obra de Juan de Castellanos, autor de las *Elegías de varones ilustres de Indias*.²

Juan de Castellanos, hijo de una familia de campesinos andaluces, nació en Alanís, un pueblo cercano a Sevilla, en 1522, y llegó a las costas de la Nueva Granada entre 1544 y 1545, radicándose durante algún tiempo en Santa Marta y luego en Cartagena. En 1550 fundó la villa de Valledupar, junto con el conquistador Hernando de Santana, tomando el nombre del valle donde tuvo sus dominios el cacique Upar, gran jefe del país de los Chimilas.

En 1562 fue nombrado cura de la ciudad de Tunja y más tarde resultó beneficiado de esa misma villa por mandato del rey Felipe II. En Tunja tuvo la tranquilidad que necesitaba para escribir la mayor parte de sus *Elegías*. Se arraigó en aquella ciudad andina, la antigua Hunza de los muiscas, donde levantó casa y vivió hasta su muerte, acaecida el 27 de noviembre de 1607.

El título de *El Testigo* fue tomado de uno de los capítulos de la obra de William Ospina, justamente en la época en que Castellanos, residente en Tunja, obtiene la gracia como beneficiado, que le permite recibir algunas rentas con las que puede vivir dignamente en su capellanía, con tranquilidad y tiempo para dedicarse a la lectura y escritura, sin mayores sobresaltos. Por eso, en sus versos hace el elogio de la tierra que le tocó en suerte para vivir:

*Tierra de bendición, clara y serena,
Tierra que pone fin a nuestra pena.*³

1. William Ospina: *Las auroras de la sangre*. Ministerio de Cultura y Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998.

2. Juan de Castellanos: *Elegías de varones ilustres de Indias*. La primera edición data de 1589. La 2ª edición fue publicada en la Biblioteca de Autores Españoles, en la imprenta de D. M. Rivadeneira, Madrid, 1850.

3. *Ibíd.*, pág. 60.

La obsesión por la búsqueda del Dorado arrastraba de un lado al otro a los ilusos conquistadores quienes, en un viaje sin sosiego tras las soñadas riquezas de los pueblos indígenas (la plata, las perlas, las esmeraldas, pero sobre todo el dorado metal), muchas veces veían sus ilusiones esfumarse, tras haber hecho correr la sangre, impuesto la tortura, rogado y amenazado para conseguirlos. Juan de Castellanos no persiguió ese fantasma. Veía aquellas nuevas tierras y a sus gentes; se convirtió en un testigo de los hechos y decidió escribir sobre ellos, como dice Ospina:

Veamos cómo Juan de Castellanos, símbolo de ese humanismo, abandonó la vida de soldado, y sin ser alguien especialmente ascético y piadoso, después de buscar retiro sosegado en un rincón del reino nuevo, sintió que él podía hacer algo con todo lo que había visto, amado y recordado, y decidió emprender el relato de los episodios que abarrotaron su memoria.⁴

Algo análogo ha realizado Beatriz Camargo con su maloca y su Teatro del Sol, luego de hacer parte de escuelas y grupos teatrales de Bogotá, y de recorrer Europa en busca de herramientas para su ejercicio dramático. En aquella colina de Villa de Leiva ha encontrado su escenario, y en su barro primigenio, en las representaciones creadas por los artesanos con este barro, en las totumas, en los ameros de mazorcas, en los diseños de vasijas, platos y demás objetos, realizados por los muisca, ha elaborado una estética propia para rescatar del olvido las historias de la región, como hizo en su tiempo Juan de Castellanos.

En la pieza *El Testigo o libro de los prodigios* se produce una poderosa simbiosis de personajes que se reúnen en escena, como a través de un crisol mágico: algunos conocidos personalmente en sus andanzas por Juan de Castellanos y otros convocados, por la magia del teatro, a un encuentro imaginario, del cual hace parte el propio Castellanos como testigo de la época, junto con Pedro de Heredia o Jiménez de Quesada, y algunos personajes indígenas como Anacaona, vista en la isla de la Española junto con Caonabo, o el cacique Turmequé, a quien conoció en la que había sido la ciudad del reino de los zaques, o Huitaca, diosa de la mitología muisca, de origen lunar.

También aparece el rey Felipe II, bajo cuyo mandato fue beneficiado con el curato de Tunja; Atahualpa, el monarca de los incas durante la Conquista; Lope de Aguirre, el vasco que se rebeló contra el rey, acompañado por su hija Elvira; el gitano Melquíades que salta de la narrativa mágica de García Márquez a la Maloca del Teatro del Sol; y el que resulta aún más asom-

4. *Ibíd.*, págs. 62 y 63.



EL TESTIGO, de Beatriz Camargo.
Teatro Itinerante del Sol.
Fotografía de Najle Silva.

broso, don Quijote de la Mancha, que realiza en este universo del imaginario posible el viaje que no pudo hacer Cervantes al Nuevo Mundo, como lo solicitó al Consejo de Indias a finales del siglo XVI, aunque su petición fue denegada.

Para completar este concierto de voces de diversa procedencia y condición, también entran a escena la Papisa Juana, Jesucristo y sor Josefa del Castillo, y por el lado de las aventuras picantes y paganas, doña Inés de Hinojosa y su amante, Pedro Bravo de Rivera y otro grupo de personajes que enriquecen los matices cromáticos de la representación, como gitanos, cargueros, mujeres del común y vendedores. Y para complementar esta miscelánea también hacen parte del reparto el judío errante y un fraile sin cabeza.

No se trata de una acumulación arbitraria de personajes, sino de un conjunto de significativos referentes de las ideas, los mitos, los hechos históricos o las producciones de la ficción que entraron en juego con la llegada de Europa al Nuevo Mundo, produciéndose un mutuo descubrimiento de seres humanos que no habían tenido noticia los unos de los otros.

Las representaciones escenográficas también aluden a diversos lugares de España y del Nuevo Mundo: el palacio del Escorial, la gran obra del renacimiento español durante el mandato de Felipe II, el barco que cruza el océano y los caseríos de las ciudades recién fundadas, hasta llegar a la Tunja que Castellanos adopta como su segunda patria.

Figuras ceremoniosas fundidas y acuñadas para llenar el tonel sin fondo de lo que se adeuda a los banqueros de la Europa, los Függer, los Doria, los Welser.⁵

Juan de Castellanos, como Gonzalo Jiménez de Quesada, se distinguía de la mayor parte de conquistadores y viajeros de Indias, la mayoría iletrados o analfabetas. Había leído libros de diversa naturaleza, incluso algunos prohibidos por la inquisición, cuya cita se encuentra en sus propias referencias autobiográficas:

Después de salir de mi tierra, Alanís, llegué a Sevilla, y bajo la orientación de Miguel de Heredia empecé a leer a Tolomeo, Aristóteles, Copérnico, y al filósofo árabe Abul Walid Muhammad Ibn Rusd, llamado Averroes, cuyos libros habían sido puestos en el Índice por la Santa Inquisición.⁶

5. *El Testigo*. pág. 4.

6. Ídem.

Las palabras del testigo al llegar a las tierras de Hunza, son repetidas por el coro, tomadas de las *Elegías* de Castellanos:

*Tierra de oro, tierra abastecida,
Tierra para hacer perpetua casa,
Tierra con abundancia de comida,
Tierra de grandes pueblos, tierra rasa,
Tierra donde se ve gente vestida
Y a sus tiempos nos sabe más la brasa;
Tierra de bendición, clara y serena,
¡Tierra que pone fin a nuestra pena!*⁷

La trama recoge retazos de las narraciones de Castellanos, que se remiten a lugares distantes, como la isla de La Española, la costa Caribe de la Nueva Granada o un rincón de la cordillera de los Andes que enmarca el altiplano cundiboyacense. Cuando tras una azarosa travesía el fraile llega a Tunja, una monja describe la villa:

*En este año de 1562 Tunja es ciudad colonial, ciudad de mantas, de encomiendas, de trigo; es la ciudad más rica del reino.*⁸

Se canta a las riquezas naturales, a los frutos y animales que abundan en la región, muchos de ellos desconocidos por los europeos antes de llegar al nuevo mundo, como caimitos, guanábanas, anones, guayabas, papayas, micos, curíes, tinajos, manatíes y demás especies que suscitan el asombro de los recién llegados.

Con los versos de Juan de Castellanos se entrelazan también las historias de *El Carnero*, de Rodríguez Freyle, como las ya mencionadas travesuras de Inés de Hinojosa, Jorge Voto y Pedro Bravo de Rivera.

Pero no todo es celebración o picaresca; también se suma a este crisol aleatorio el drama de los indígenas, sus caseríos y templos destruidos, sus jefes muertos y muchos pueblos masacrados. Las denuncias se reparten en dúo, que no tiene forma de diálogo, sino de retahíla monologante:

*-Pues a cualquiera parte donde fueres
Hallarás por los campos consumidos-
- Hambrientos los maridos sin mujeres,
- Las mujeres hambrientas sin maridos.
- Los hijos sin regalos, sin placeres.
- Del paternal regazo despedidos,*

7. *Ibíd.*, págs. 5-6.

8. *Ibíd.*, pág. 12.

- *Chupados, consumidos y de suerte*
- *Que eran propio retrato de la muerte.*⁹

Prosiguen las denuncias, en un desfile en el cual participan don Quijote de la Mancha y el Melquíades de Macondo. El retablo de las maravillas se complementa con la aparición del judío errante y otros prodigios. El movimiento continuo de la escena parece interrumpir a cada instante la escritura de las *Elegías* de Juan de Castellanos:

*Un camino tan largo y trabajoso,
Yo me hallo cansado y sin aliento,
Quiero tomar un poco de reposo
Para que pueda con recogimiento
Poner en orden el futuro canto
Que ya no será canto sino llanto.*¹⁰

A la suma de denuncias de uno y otro lado, a las múltiples referencias de distintos tiempos y personajes, se suma la voz crítica de Marcelino Meléndez y Pelayo cuando escribe en contra de las *Elegías* de Juan de Castellanos:

El arte de ser tedioso es decirlo todo. (...) Se da muchas libertades con la rima y está lleno de inexactitudes cronológicas.

A partir de tales aseveraciones se arma todo un debate sobre el papel de la literatura, sobre su valor como testimonio y su capacidad de salvar tantos hechos del olvido. Como testigo, Castellanos defiende la tarea que ha emprendido:

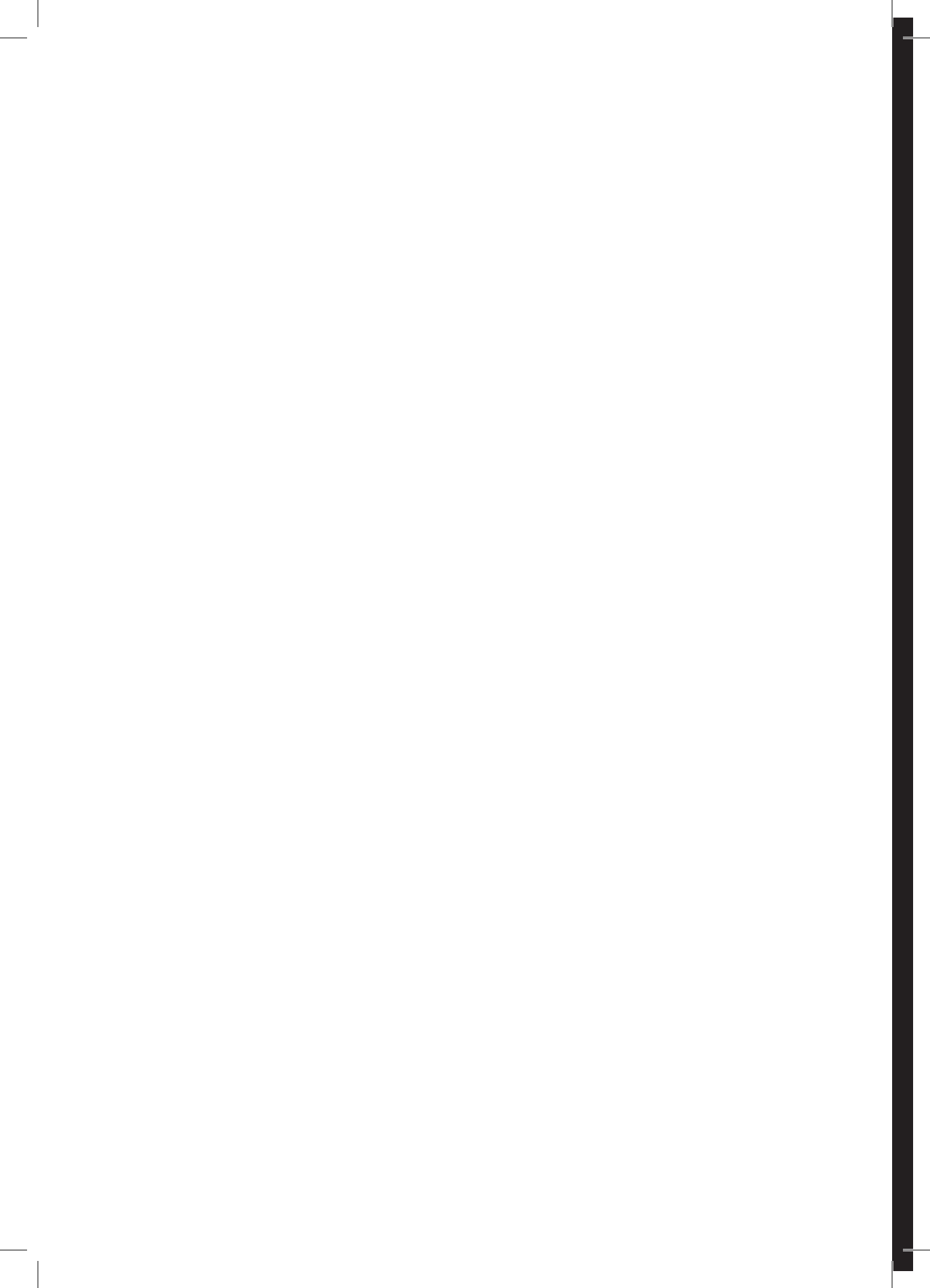
*Me acusan por vivir en los huesos, la sangre y el alma, la conquista.
El hecho que después del nacimiento de Cristo, es el más importante
de esta historia. Me acusan por ser testigo y escribir la zozobra de los
pueblos, sus rostros y sus dioses, mientras los soldados pasaban de prisa
por los campos, con la mirada fija en un invisible confín lleno de oro.
Me acusan porque en medio de esta tragedia, vi la levedad de una
tierra buena, que ponía fin a nuestra pena.*¹¹

* * *

9. *Ibíd.*, págs. 15-16.

10. *Ibíd.*, pág. 18.

11. *Ibíd.*, pág. 22.



CAPÍTULO TERCERO

≈

**EL
LEVANTAMIENTO
DE LOS
COMUNEROS
DE 1781**



LAS CAUSAS DEL LEVANTAMIENTO COMUNERO

Los gobiernos borbones llevaron la Ilustración, con sus adelantos y nuevas políticas en materia de educación e investigación científica, a España y sus dominios en América, donde se crearon equipos de geógrafos, botánicos, cartógrafos, naturalistas y dibujantes en varias expediciones, y muy especialmente en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, dirigida por José Celestino Mutis. En algunos círculos también se proyectó un nuevo humanismo basado en el predominio de la razón, con mayor libertad de pensamiento. Intelectuales españoles ilustrados, como fray Benito Jerónimo Feijóo, el Conde de Aranda, Campomanes o Melchor Gaspar de Jovellanos, entre otros, buscaron la forma de contener los excesos de la inquisición, y modernizaron las relaciones entre la iglesia y el Estado.

Por otra parte, tanto Carlos III como su hijo Carlos IV tuvieron que enfrentar serios problemas políticos, militares y económicos, a causa de los ataques a sus flotas navieras, realizados por piratas y corsarios ingleses, apoyados sin mayor disimulo por la corona británica. Estos asaltos en alta mar, así como la amenaza de asedios y tomas de ciudades portuarias, entre las cuales se encontraba Cartagena de Indias, habían generado cuantiosas pérdidas en el comercio, que afectaban el desenvolvimiento general de la economía española.

Poner en práctica una adecuada política de seguridad, que proveyera tanto a los barcos como a las ciudades de un armamento adecuado para contener las invasiones y maniobras de saqueo, implicaba un costo desmesurado. Después de estudiar las distintas posibilidades con el Consejo de Indias y sus asesores más capaces, Carlos III se vio obligado a adoptar medidas impopulares, al crear nuevos impuestos que se agregaban al conocido Impuesto de Barlovento -como el llamado eufemísticamente Gracioso Donativo-, que agobiaron a los habitantes de los pueblos de la América española con cargas mayores de las que estaban obligados a llevar desde que las comunidades nativas fueron doblegadas durante la Conquista.

Los pueblos sometidos al vasallaje no resistieron la presión ejercida por las nuevas cargas tributarias e iniciaron movimientos de protesta que pusieron en peligro la seguridad de los llamados Reinos de Ultramar, los virreinos, presidencias y capitanías constituidas a lo largo de la América española. La corona se vio obligada a enviar visitadores preparados para apoyar a los virreyes, gobernadores y capitanes generales en la adopción forzosa de las nuevas medidas.

Voces de protesta se escucharon del uno al otro confín. Los indígenas reivindicaban su memoria atávica y sus valores ancestrales, en contra del yugo que se les imponía en forma cada vez más agobiante. La rebelión de los pueblos indígenas se hizo escuchar a lo largo de la cordillera de los Andes, promovida por diversos caudillos. En Lima, capital del virreinato del Perú, se produjo un levantamiento indígena en 1750, uno de los antecedentes más claros de la Independencia que se fraguaría sesenta años más tarde. Las autoridades virreinales lograron sofocar el intento separatista, sus caudillos fueron capturados y condenados a “ser arrastrados, ahorcados y descuartizados, poniendo las cabezas en tres sitios diferentes”¹. Muchas voces inconformes se dejaron oír como protesta frente a los impuestos al aguardiente, que culminaron con el asalto a los estancos.

En la ciudad de La Paz, en el alto Perú, se produjo un alzamiento el 12 de marzo de 1780. En Arequipa, Perú, tuvo lugar un levantamiento general en contra del visitador José Antonio de Areche. Pese a que la mayor parte de estas tentativas habían sido contenidas y sus gestores condenados a muertes atroces, con fines ejemplarizantes, los actos de protesta no paraban, dejando al descubierto un malestar general que a la larga se transformó en la revolución de Independencia y la ruptura definitiva con España.

Entre todas estas rebeliones o expresiones de protesta, el levantamiento indígena más importante, que tuvo hondas repercusiones sobre lo que vendría más tarde, fue el encabezado por José Manuel Condorcanqui, conocido

1. Boleslao Lewin: *La rebelión de Tupac Amaru*. Tomo I. *La frustrada revolución limeña de 1750*, pág. 125. Editorial de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro. La Habana, 1973.

como Tupac Amaru II, acompañado por su mujer, Micaela Bastidas, y por una multitud de miles de indígenas de las cumbres andinas, sobre el cual se escribieron numerosas obras teatrales en varios países de América del sur.

El 15 de mayo de 1781 fue sentenciado a muerte Tupac Amaru, el mismo año del levantamiento comunero de la Nueva Granada. La ejecución tuvo lugar tres días después, el 18 de mayo. Se trató de un acto de extrema crueldad, que luego se repetiría en el caso de José Antonio Galán y sus principales capitanes, todos ellos surgidos a partir del movimiento del común en contra de los impuestos.

Al virreinato neogranadino también había sido enviado un visitador regente, Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres, quien arribó en 1777 y de inmediato se convirtió en la punta de lanza de la política tributaria dictada por la corona.

Tras un gesto de carácter heroico, de una humilde mujer llamada Manuela Beltrán, quien desafió a las autoridades en la plaza de El Socorro (actual departamento de Santander) arrancó los edictos donde se ordenaba el pago de los nuevos impuestos, el 16 de marzo de 1781 -antes de que Tupac Amaru fuera capturado-. Ésta se convirtió en la chispa de un levantamiento general al que se unieron fuerzas de muchos pueblos y veredas como Simacota, San Gil, Charalá, Oiba y Mogotes, en una cantidad superior a veinte mil participantes, quienes emprendieron una gran marcha hacia Santafé de Bogotá, la capital del virreinato, para presentar sus justos reclamos ante las autoridades. El Virrey Flores se hallaba en Cartagena y el visitador regente Gutiérrez de Piñeres había asumido la dirección del virreinato, citando con carácter urgente a la Real Audiencia, cuando llegaron las primeras noticias del alzamiento popular.

Se han escrito un buen número de obras de teatro sobre las jornadas del movimiento comunero. También se han escrito muchos poemas, estudios históricos y recopilación de fuentes documentales, que han servido como base y materia prima para la elaboración de las obras. Es muy interesante efectuar un estudio comparativo de estas distintas obras sobre el mismo tema, por cuanto aportan visiones y puntos de vista singulares, que enriquecen el conocimiento y la comprensión de un capítulo tan importante de nuestra historia. El primer autor que abordó el tema desde la escritura teatral fue Constancio Franco Vargas, a finales del siglo XIX.

* * *

CONSTANCIO FRANCO VARGAS



Nació en el pueblo de Vélez, en el actual departamento de Santander, en 1842, cuando ya habían terminado las jornadas de la Independencia y muerto sus principales gestores, el libertador Simón Bolívar y el vicepresidente Francisco de Paula Santander.

– CONSTANCIO FRANCO VARGAS –
Fotografía de Demetrio Paredes, Ca. 1860.
Fondo Daniel Samper Ortega, Gimnasio Moderno, Bogotá.

Constancio Franco Vargas fue un hombre inquieto. Quiso abarcar muchos campos, escribió un enorme número de obras de diverso género y calidad, desde estudios históricos, novelas y piezas teatrales, campo en el cual puede considerarse el autor colombiano más prolífico del siglo XIX. Además de sus trabajos históricos y piezas teatrales, dramas y comedias, muchas de las cuales asumen un papel didáctico y moralista, realizó un buen número de retratos al óleo de próceres y figuras destacadas de la vida nacional, que vendió al gobierno y en la actualidad hacen parte de la pinacoteca del Museo Nacional.

Como historiador, escribió numerosos trabajos, libros y artículos en periódicos y revistas, entre los cuales se destacan: *Rezagos biográficos sobre los próceres y mártires de la Independencia*; *Compendio de historia de la revolución en Colombia* (para uso de las escuelas); *Apuntamientos para la historia de la guerra de 1876-1877*, entre otros muchos trabajos de carácter historiográfico. También fue autor de las novelas *Galán el comunero*, publicada en 1891 y *Policarpa Salavarrieta*. Pero el área de mayor fecundidad en su producción fue la escritura teatral, dramas y comedias de diverso carácter, entre los cuales se encuentran algunas piezas históricas, que resultan lo mejor de su producción en el conjunto polifónico de su obra. En el caso de las piezas basadas en hechos y personajes históricos, escribió las obras: *Boves*, *Sámano o la independencia de la Nueva Granada*, *Los próceres del 20 de julio*, *El visitador Montaña* y *Los comuneros*.

Las mejores obras teatrales de Franco Vargas son, sin duda, las que tratan temas históricos, sobre los cuales desarrolla un planteamiento personal, basado en un estudio cuidadoso de la época y las situaciones, en el que valora a unos personajes y juzga a otros con una crítica acerva. En los distintos casos trata el tema de la violencia con un espíritu crítico, que revela tanto las circunstancias del momento como el carácter, posición y sentimientos de los personajes. Es interesante al respecto ver sobre cuáles de ellos caen las principales responsabilidades, juicios y aciertos y a cuáles omite en el desarrollo, dejándolos como una referencia pero sin involucrarlos en la escena, por las dificultades ideológicas de su tratamiento. Estos aspectos se podrán ver en detalle en el estudio de cada una de las obras. En cuanto a la expresión literaria, sus diálogos, por lo general, adolecen de un recargo de argumentaciones y expresiones retóricas características de la época. Los excesos de exposición textual tanto de ideas como de información colateral a los conflictos centrales, tienden a dificultar el ejercicio de la representación, haciéndola farragosa, a menos que se haga una poda de muchos segmentos que sobran, de modo que se obtenga una mayor agilidad y ritmo para la representación escénica.

* * *

– CONSTANCIO FRANCO VARGAS –

≈

LOS COMUNEROS

Este drama histórico en cuatro actos fue publicado en la Imprenta de Vapor de Zalamea hermanos de Bogotá, en 1888, y fue dedicado por su autor a su maestro y amigo Manuel María Madieto. Cada uno de los actos de esta obra corresponde a un cierto ámbito de personajes y acontecimientos. Se inicia en Santafé, en la casa de don Jorge Lozano de Peralta, marqués de San Jorge; sigue en la plaza del Socorro (población donde se inició en movimiento comunero, situada en el actual departamento de Santander); el tercer acto se desarrolla en el campamento comunero, en la tolda de campaña de Berbeo; en el cuarto acto la obra culmina de nuevo en casa del marqués de San Jorge, en Bogotá. El hecho de iniciar y terminar la obra en la casa de Lozano de Peralta, destacado miembro de la aristocracia criolla, hasta donde pudo haber aristocracia en nuestro medio, revela la actitud de Constancio Franco al mostrar el papel jugado por algunos notables de Santafé de Bogotá, en el propósito de colaborar o influir en el movimiento de protesta comunero, con miras a dar un paso adelante en la Independencia.

Esta no estalló de un momento a otro, sino que venía fraguándose en un largo proceso, desde mediados del siglo XVIII, tanto en los movimientos populares de protesta como en las divergencias entre los cabildos y la Real Audiencia, que equivalían a un choque de intereses entre los oidores peninsulares y los criollos americanos. El elemento que sirvió de piedra de choque de tales antagonismos fue el alza de los impuestos y la creación de otros nuevos, una política que tuvo que asumir Carlos III como respuesta a las constantes agresiones de los navíos británicos en las rutas atlánticas.

En el primer acto de la obra aparecen don Jorge Lozano de Peralta y su esposa, doña María Tadea González, conocidos como los marqueses de San Jorge. Ella le reclama al marqués por su actitud en contra de las medidas oficiales ordenadas por el rey Carlos III y puestas en práctica por el visitador regente Francisco Gutiérrez de Piñeres, llegado a Santa Fe poco tiempo antes. En este punto encontramos un primer error histórico de parte de Franco Vargas: la señora María Tadea González Manrique había nacido en el puerto

de Santa María, en la provincia de Cádiz, en 1736. Alrededor de 1740 la familia viajó al Nuevo Reino de Granada, donde su padre fue elegido como presidente de la Real Audiencia. Allí María Tadea conoció a Jorge Lozano de Peralta, miembro de una de las familias más ilustres de la capital, al poco tiempo iniciaron un romance y contrajeron matrimonio en 1755, cuando el joven Lozano tenía 24 años de edad y la novia 19. De ese matrimonio nacieron nueve hijos: dos hombres y siete mujeres. El mayor, José María, heredó el mayorazgo de El Novillero, y Jorge Tadeo, un destacado patriota, se dedicó a las ciencias naturales, el periodismo y la política. Muy joven, se casó con su prima hermana María Tadea Lozano Isazi, hija de José María, de tal modo que su hermano mayor se convirtió en su suegro y todo quedó en familia.

Doña María Tadea debió fallecer entre 1776 y 1877, pues don Jorge Lozano de Peralta se volvió a casar en el año de 1778, tres años antes del levantamiento de los comuneros, con María Magdalena Cabrera y Obergozo, quien era su esposa cuando el marqués intervino, aunque en forma clandestina, en la revolución de la gente del común. En la pieza teatral aparece como marquesa doña María Tadea, quizás por hallarse su retrato y el de su esposo juntos, como los marqueses de san Jorge, pintados por Joaquín Gutiérrez en 1775, y así debió verlos Franco Vargas, pues halló tan hermosa a doña María Tadea que planteó en su obra una oscura pasión hacia ella de parte del visitador Francisco Gutiérrez de Piñeres, quien en realidad no la conoció nunca, pues ella falleció antes de que el recaudador de impuestos llegara a Santa Fe.

Otro aspecto que es necesario ajustar en relación con los hechos es el tipo de participación que pudo tener don Jorge Lozano en la revolución de los comuneros, por lo cual es conveniente precisar quién era en realidad el marqués y qué papel jugaba en el desarrollo de los acontecimientos.

Don Jorge Miguel Lozano de Peralta y Varaes Maldonado de Mendoza y Olaya era el octavo poseedor del mayorazgo de ese nombre. Había nacido en Santa Fe, el 13 de diciembre de 1731. Realizó estudios en el colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, aunque no logró terminar una carrera ni obtener título profesional. Quizás pensó que no lo necesitaba y que bastaba con exhibir su linaje para ser alguien destacado en el virreinato. Desde el punto de vista económico, y en su posición social, esto era cierto, pues había recibido una cuantiosa herencia de sus antepasados. Pasada la adolescencia, se dedicó a vender “géneros”, abrió almacenes y poco a poco fue incrementando su capital. Vendía ropas, telas, los llamados géneros de Cartilla, hilos y demás implementos de sastrería.

Por parte de su abuelo, que tenía su mismo nombre y los primeros apellidos, recibió como herencia una gran hacienda en la dehesa de Bogotá.

Él tomó el control de la hacienda en 1758 y se dedicó a comprar ganado, surtiendo de carne a numerosas famas de la ciudad y usando las demás piezas del ganado, los cueros, cuernos y pezuñas, para fabricar peinetas, tapetes o sillas de montar, sin desperdiciar nada que pudiera ser de utilidad. También poseía minas de carbón en el Chocó, y a las tierras de la dehesa de Bogotá se unió el trapiche de tierra caliente, adquirido en el valle de Máxima, en cercanías de Anolaima. Las distintas obras emprendidas por don Jorge Lozano conformaron un complejo modelo agrícola-minero-mercantil.¹

Por otra parte, en relación con el marquesado, también conviene puntualizar algunos aspectos: don Jorge Lozano de Peralta había solicitado un título o una distinción especial, poniendo de presente la calidad de su linaje. Sin embargo, su pedido fue archivado por el Consejo de Indias sin brindarle respuesta alguna. Con ocasión de algún nacimiento en la familia real, Carlos III quiso otorgar una gracia a alguno de sus reinos de ultramar, y con tal propósito envió al virrey del Nuevo Reino de Granada una resolución en blanco, para que Messía de la Cerda escogiera un candidato con un buen pasado familiar y una alta situación económica, que le permitiera destacarse en el medio y extender el ámbito nobiliario hacia las llamadas Provincias de Ultramar, como se llamaba a las colonias de la América española.

El título le fue concedido a don Jorge Miguel Lozano de Peralta, quien comenzó a pagar las primeras cuotas exigidas para recibir las prebendas, título y escudo de armas que dieran fe de su condición nobiliaria. Sin embargo, algo sucedió que dio al traste con la gracia otorgada por el monarca:

Pero, inexplicablemente, y a pesar de que en su solicitud de título de Castilla de 1767 ofrecía explícitamente pagar los derechos de Lanzas y Media Anata, inherentes a los títulos de nobleza, cuando finalmente uno de estos le fue otorgado de manera un tanto inesperada, se negó a cancelar dichos tributos, so pretexto de que se trataba de una merced real no solicitada, y por consiguiente, gratuita.²

Pese a que una junta, encargada de los títulos nobiliarios, lo conminó a pagar las cuotas vencidas, so pena de suspenderle los honores, don Jorge apeló, sin cancelar un centavo, y el proceso se remitió al Consejo de Indias, el cual, pasados varios años dio un dictamen respaldando a la junta y en descrédito del señor Lozano, quien perdió su título y su familia debió quitar el escudo de armas de la puerta de su casa. ¿Orgullo? ¿Tacañería? ¿De qué lado? Don Jorge estaba ocupado en otros temas más graves, cuando recibió la

1. Jairo Gutiérrez Ramos: *El mayorazgo de Bogotá y el marquesado de San Jorge. Riqueza y honor en Santa Fe, 1538-1824*. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Bogotá, 1998.

2. *Ibíd.*, pág. 125.

notificación del fallo y ya no podía hacer nada para trepar de nuevo a la alta posición de donde había caído.

Estos aspectos no aparecen mencionados ni siquiera como una referencia colateral en la pieza teatral de don Constancio Franco, quien quería destacar la lucha patriótica del marqués y su apoyo a los desposeídos, elaborando la imagen de un personaje positivo y heroico, sin las contradicciones ni avatares que don Jorge tuvo que sortear en la realidad, utilizando argucias, actitudes solapadas y una doble personalidad maquiavélica con el propósito de sacar adelante los objetivos propuestos. ¿Hasta dónde intervino Lozano de Peralta en el alzamiento, y por qué razones?

En la obra de teatro, la esposa del marqués insiste en que debido a su alta posición social le viene mal el papel de revolucionario.

JORGE

Cuando la providencia nos destina a representar algún papel de importancia en la escena del mundo, reserva para sí el cuidado de dirigirnos.

MARÍA

Nobleza obliga, marqués.

JORGE

Lo mismo digo yo, marquesa. (...) Esta hidalguía me compromete a ser generoso con el desvalido y humanitario para con todos.³

El marqués de San Jorge se opone a las medidas del visitador regente, según la obra teatral, por razones humanitarias e idealistas:

JORGE

Pesa actualmente, no sólo sobre la desgraciada raza indígena, sino también sobre los mestizos y blancos, una esclavitud tan pesada e insoportable, como la que impusieron a los aborígenes, a excepción de Colón, Balboa, Quesada, Venero de Leiva, Guirior y muy pocos otros conquistadores y colonizadores, los demás señores que se apoderaron del nuevo mundo.⁴

¿Habría en esos términos el señor Lozano y Peralta, que poseía un buen número de esclavos en su casa y haciendas? El desacuerdo del marqués con los impuestos y la actitud inflexible del visitador regente no se debía, se-

3. *Los comuneros*, pág. 7.

4. *Ibíd.*, pág. 8.

guramente, sólo a un gesto de solidaridad con los sectores menos favorecidos por la fortuna, sino sobre todo por ver que su fortuna e intereses personales y familiares podrían resultar perjudicados con las nuevas políticas tributarias.

El marqués de San Jorge no entró de lleno en el apoyo a los comuneros, como lo pinta don Constancio Franco en su obra, sino que jugó a la vez en los dos bandos. Simuló apoyar a la Audiencia y en ningún caso la atacó de frente, como muestra la obra. En una ocasión, la Real Audiencia envió un contingente a Puente Real que, bajo el mando del oidor Osorio, buscaba contener el avance de los comuneros. El contingente fue derrotado, cercado por una multitud muy superior en número al destacamento realista, y el oidor Osorio fue hecho prisionero. Entonces, el Marqués de San Jorge se movió de inmediato en Santa Fe y ofreció su cooperación a la Real Audiencia, conformando un batallón con la servidumbre de su casa y hacienda, más un grupo de jóvenes voluntarios de la capital: Entre ellos se encontraba Antonio Nariño, quien entonces apenas comenzaba a salir de la adolescencia. El grupo tenía el pomposo nombre de Caballeros Corazas y su misión era contener el avance de los comuneros y hacerlos regresar a sus casas.

Pero en la realidad, el marqués habló con Berbeo y los capitanes del común, y les planteó la necesidad de elaborar por escrito sus exigencias y reivindicaciones. De este modo fueron redactadas las capitulaciones del común. Una vez firmadas, las gentes vitorearon al marqués de San Jorge por su ayuda y regresaron a sus casas. Se habían logrado supuestamente los objetivos de lado y lado: para la Audiencia y las autoridades virreinales se había cumplido el objetivo anunciado por el marqués; para los comuneros, con las capitulaciones se habían logrado los objetivos del alzamiento. Un golpe maestro en el que todos parecían vencedores, desde la mirada maquiavélica de Lozano y Peralta. Sin embargo, ni el visitador regente ni los oidores de la Audiencia se comieron el cuento, como veremos más adelante.

En este primer acto también se muestran las relaciones del marqués con un personaje pintoresco, un fraile rebelde y visionario que jugó un papel muy especial en la revolución de los comuneros: fray Ciriaco de Archila, considerado como precursor de la Independencia de Colombia, así como con el señor Manuel García Olano, quien entonces era el administrador de correos del reino, y desde ese cargo ayudó a divulgar en la Nueva Granada las noticias de la rebelión de Tupac Amaru en el Perú, a la vez que apoyó un activo correo clandestino entre la provincia del Socorro y los demás pueblos comuneros, con la capital del virreinato. Las escenas relacionadas con estos personajes tienen una buena base histórica. Las relaciones de Lozano de Peralta con estos dos personajes, considerados más tarde por las autoridades como conspiradores subversivos, contribuyeron no sólo a la causa de los sublevados, sino también al derrumbe del marqués de San Jorge como el personaje más poderoso del Nuevo Reino.

El visitador Gutiérrez de Piñeres irrumpe sorpresivamente en casa del marqués (lo seguimos tratando en esa condición, pues así aparece en la escena teatral). No es extraño que algo así hubiera podido suceder en más de una oportunidad, pues la casa del Marqués de San Jorge era un punto de encuentro y de intensa vida social en la ciudad. Sus fiestas y tertulias habían sido celebradas tanto por las clases altas de la ciudad como por las autoridades virreinales, por lo cual Lozano de Peralta llegó a pensar que se encontraba en una posición inexpugnable y privilegiada, desde la cual podía moverse en una u otra dirección sin despertar sospechas. Lo que ocurrió en realidad fue que los acontecimientos rebasaron sus cálculos, y los resultados esperados tras las jornadas populares dieron un viraje inesperado.

En la obra, el visitador se sorprende al encontrar aquellos visitantes en casa del marqués; sin embargo, se hace ver a fray Ciriaco como un asesor espiritual y confesor de la familia, y a Manuel García como un funcionario público de visita a un ilustre patricio. Aquí el autor inventa una trama que jamás existió, la pasión amorosa que le suscitó la marquesa de San Jorge – doña María Tadea-, que como ya hemos visto había fallecido antes de que Gutiérrez de Piñeres llegara a la ciudad. La ocurrencia de este rapto amoroso inconveniente y rechazado con energía por la dama, en su calidad de mujer casada y enamorada de su esposo, le sirvió al autor para su juego dramático, al intensificar la rivalidad entre el marqués y el visitador en un estadio emocional, muy diferente a las frías y calculadas divergencias por razones financieras y tributarias, como ocurrió en la realidad.

En casa del marqués, los presentes le dicen algunas verdades incómodas al visitador, algo que nunca hubiera ocurrido en la realidad, pues el regente era un personaje temible y podría tomar serias medidas contra ellos, ya que el Virrey Flores se encontraba en Cartagena y por tanto, él estaba ejerciendo las funciones de gobierno. El visitador responde a las críticas, defendiendo el pago de los tributos como un deber de los súbditos del monarca:

Los pueblos tienen el deber de pagar al soberano las sumas que éste necesita para llenar los fines de su cometido, de que depende la felicidad pública.⁵

Ante las indirectas y reclamos de los presentes, el visitador les notifica que impondrá su plan fiscal por encima de todo, y que hará que las poblaciones que se han insurreccionado vuelvan a la obediencia, castigando severamente a los cabecillas. Lo que en esta escena parece un acto de arrogancia, se va a cumplir de manera inexorable en la realidad histórica, como un destino trágico. Cuando sale el visitador regente, fray Ciriaco de Archila dice que el

5. *Los comuneros*, pág. 27.

movimiento que va a empezar en el Socorro debe terminar en Santa Fe, que es donde resulta necesario aplastar la cabeza de la víbora.

El acto segundo tiene lugar en la plaza del Socorro, el propio sitio donde arrancó la revolución de los comuneros. Si el primer acto se desarrolló en casa del marqués de San Jorge en la capital del Nuevo Reino, esto se debe a la intención del autor de demostrar o dar a entender la dirección secreta del movimiento en cabeza del marqués de San Jorge, presentando los hechos como un paso consciente de un proceso histórico en busca de la independencia y la ruptura definitiva con España. ¿Esto fue así? ¿Estaba en la cabeza de aquellos hombres dar ese paso trascendental para impulsar la creación de una república libre y soberana? Es posible que algunos de ellos aspirasen a vivir en una república independiente, con plena libertad de pensamiento y libertad de empresa, sin tener que pagar anatas ni armadas de Barlovento, ni menos dineros y servicios a un monarca que habitaba al otro lado del océano y nunca había intentado siquiera hacer una visita a sus colonias.

A don Jorge Lozano de Peralta, como hombre de empresa, propietario de haciendas, empresario y minero, no se le podía escapar la visión de un futuro en el que pudiera desarrollar sus iniciativas financieras con plena libertad. Otro caso lo constituye la participación de fray Ciriaco de Archila en estos acontecimientos. No era propietario ni trabajador que se viera afectado por las medidas tributarias que agobiaban a los medianos y pequeños propietarios y al pueblo raso. Como otros clérigos que colaboraron con la causa de la Independencia, fray Ciriaco era partidario de luchar por una ruptura definitiva del dominio español.

En este acto, Constancio Franco incluye unas poesías políticas que ayudaban a impulsar el levantamiento popular, como panfletos de agitación y propaganda. Mientras se recitan los textos, se intercalan diálogos en los que se observa el proceso de organización de la protesta, de manera que no se limitara a la plaza de El Socorro, sino que tuviera capacidad de proyectarse sobre todo el Nuevo Reino de Granada, sumando gentes de los distintos pueblos del recorrido en una gran marcha hacia Santa Fe de Bogotá. Pero una cosa es la cédula panfletaria *Salud, señor regente*, atribuida a fray Ciriaco de Archila. Un largo poema que no se destaca propiamente por sus calidades literarias, pero que debió producir entusiasmo en las filas de los comuneros y una tremenda irritación al señor visitador regente Francisco Gutiérrez de Piñeres. Otra cosa son los versos usados en la obra.⁶

Constancio Franco no utiliza la cédula subversiva versificada del fraile, sino unos versos de su propia cosecha, que hacen las veces de los anteriores,

6. El poema completo, atribuido a fray Ciriaco de Archila, se encuentra en Pablo E. Cárdenas Acosta: *El movimiento comunal de 1871 en el Nuevo Reino de Granada. Tomo I*. Edición conmemorativa del sesquicentenario de la Independencia Nacional. Biblioteca de Historia Nacional, Volumen XCVI. Editorial Kelly, Bogotá, 1960.

pero en el estilo del autor de la obra, afín a la escritura en forma de alegato social o coplas políticas de la segunda mitad del siglo XIX. Los titula *Versos de Santa Fe*, de los cuales incluimos el primer fragmento:

*Nos está devorando el despotismo,
Vivimos sin justicia ni derechos;
Y a la suerte más vil nos encaminan
Por tenebrosas sendas y desechos.
Gobernados por crueles extranjeros
Que escandalizan con palabras y hechos,
La muerte por el hambre nos espera
Si seguimos pagando tantos pechos.⁷*

A la denuncia social se suma una loa al Socorro y un canto a la libertad, que aparece como una consigna de la acción política:

*Del Socorro nos viene la ventura
Y al Socorro tenemos que acogernos,
Que por fin el Socorro y su cordura
Sólo camina al fin de socorrernos.
Y pues éste ha de ser blasón eterno,
¡Viva el Socorro y muera el mal gobierno!*

*Gloria a la libertad, a que insolente
Odia atrevido el singular tirano,
Nuestro señor, visitador regente,
Sabio en el mal y para el bien enano.*

*¡Viva la libertad, a que debemos
Prestar impulso con robusta mano
Y muera para siempre la alcabala
Si ya no por las buenas, por la bala!⁸*

En estos versos hay un pronunciamiento aún más radical que el que servía de divisa a los comuneros: “¡Viva el rey y abajo el mal gobierno!” En principio, la autoridad del rey no se discutía, pero sí la de sus ministros. Los versos atribuidos a fray Ciriaco de Archila son de otro tenor. Fueron pegados en algunas paredes y entregados ese mismo día a su destinatario, el regente Gutiérrez de Piñeres. La arenga titulada *Salud, señor Regente*, comenzaba así:

7. *Los comuneros*. Acto II. Escena VIII. Pág. 49.

8. *Los comuneros*. Acto II. Escena VIII. Pág. 59.

*Pretender socorrer al erario
A costa de una injusta introducción,
Que sin tener derecho hereditario,
Logró el rigor, la envidia y la ambición.
¿Pero cómo, si no eres propietario,
Así intentas del país la destrucción?
Si de piedad no has visto aún el forro
¿Cómo has de hallar en tu favor socorro?⁹*

Aquí vemos con claridad un tipo de expresión política panfletaria, en la cual lo que importa es la intención política, aunque la forma sea descuidada y muy distante de la auténtica poesía. En su extenso apóstrofe, cargado de recriminaciones, se refiere en muchos de los versos al pueblo de El Socorro, exaltando su valentía y decisión al iniciar el movimiento comunero. Con frecuencia son citados algunos de los versos que siguen:

*Por el socorro nos viene la ventura
Y al Socorro tenemos que acogernos;
Que por fin es socorro y su cordura
Sólo camina al fin de socorrernos,
Viendo que tú, ingrata, vil criatura,
En tanta confusión quieres tenernos;
Y pues éste ha de ser blasón eterno,
¡Viva el Socorro y muera el mal gobierno!*

*Viva el Socorro y viva el reino entero,
Si al Socorro el socorro le prestare,
Para dejar de ser ya prisionero
En la fatiga que cada cual se hallare.
Ninguno se recele ser primero,
Supuesto que ve que hay quien se declare;
Y así con ánimo, sin temer al morro,
Demos socorro a quien nos da Socorro.¹⁰*

En este acto se realiza la escena de la tabaquera Manuela Beltrán, cuando rompe el edicto que ordena el pago de los impuestos, el 16 de marzo de 1781. Al final del acto llegan noticias sobre el envío de tropas para reducir a los comuneros por la fuerza, y fray Ciriaco dice que ha llegado el momento de la lucha.

9. En Cárdenas Acosta. Op. Cit. pág. 121.

10. *Ibíd.* págs. 122-123.

El acto tercero tiene lugar bajo la tolda de campaña del comandante Berbeo, en el sitio del Altillo, cerca de Zipaquirá. Allí se han instalado las fuerzas comuneras en espera de una decisión, sobre seguir la marcha hacia Santa Fe, corriendo los riesgos de una sangrienta represión militar, o esperar una comisión de la Real Audiencia para parlamentar. En este punto se van dividiendo las fuerzas, pues José Antonio Galán y fray Ciriaco de Archila son partidarios de seguir adelante y de ser posible, luchar por la independencia. Berbeo y muchos de los capitanes que lo acompañan no llegan tan lejos. Saben que se han levantado para que se supriman algunos impuestos y se rebajen otros, pero aún no tienen claridad sobre la forma de exigirlo, ni cómo se van a desarrollar las conversaciones. Fray Ciriaco informa a Berbeo que se formó una comisión para hablar con él, compuesta por el oidor Joaquín Vasco y Vargas y el alcalde ordinario Eustaquio Galavís, quienes acompañarán al principal negociador, el arzobispo Antonio Caballero y Góngora.

Antes de que lleguen los representantes del virrey, el visitador y la Audiencia, llega al campamento de Berbeo el cacique indígena Ambrosio Pisco, quien presenta sus títulos al jefe de los comuneros y ofrece su colaboración con el movimiento, acompañado de una legión de indígenas que lo apoyan. Pisco habla con prosopopeya, dibujado con un trazo caricaturesco por el autor, que veía en él más a un fante que a un auténtico representante de la autoridad indígena. Sin embargo, Berbeo lo recibe en calidad de gran cacique, agradece su apoyo, y lo envía a las puertas de la capital, con la misión de vigilar e incluso impedir que salgan fuerzas con la misión de atacar a los comuneros. Cuando Ambrosio Pisco parte, Berbeo dice que no cree que ese indio pueda hacer mayor cosa en lo militar ni en lo político. Fray Ciriaco pregunta por qué lo reconoció entonces como soberano chibcha, y Berbeo responde:

*Tal es la comedia del mundo.*¹¹

El oidor Joaquín Vasco y Vargas se presenta ante Berbeo y le habla con arrogancia, considerándolo responsable del movimiento popular. Pese al tono que ha empleado, advierte que viene como comisionado de paz y sólo adelanta un primer acercamiento antes del encuentro con el alcalde Galavís y el arzobispo Caballero y Góngora. Le dice que está facultado para establecer un acuerdo previo con él, para lo cual conviene que fije sus bases. En medio del tire y afloje entre los dos, queda pendiente la otra reunión, a la cual Berbeo deberá llevar su plan de capitulaciones, después de discutirlo con sus capitanes. El oidor es enfático al pedirle que detenga la marcha hacia la capital, y Berbeo le dice que lo pensará.

11. *Los comuneros*. Acto III. Escena VI. pág. 77.

Después de que ha salido el oidor, un poco más adelante, aparece el marqués de San Jorge en el propio cuartel general de los comuneros. Hablan sobre las acciones de José Antonio Galán, quien ha tomado las poblaciones de Honda y Mariquita, pero el marqués comenta que no logró capturar al visitador regente. Añade, además, que a la capital han llegado nuevos destacamentos de caballería. Allí se encuentran alrededor de dos mil soldados, y no todos están armados, pero sería muy difícil vencer a unos ejércitos bien entrenados. Berbeo teme que si no pueden hacerse a un buen armamento, la mejor salida que tienen es la de capitular. El marqués está de acuerdo; afirma que ya había hablado sobre esto con algunos patriotas en la capital. Al escuchar estos argumentos, fray Ciriaco se muestra decepcionado. Poco a poco se va produciendo un resquebrajamiento en la unidad de las fuerzas del común. El marqués de San Jorge concluye que lo mejor que se puede hacer es presentarse con una lista de peticiones ante el arzobispo Caballero y Góngora y la comisión de paz. Estima que el arzobispo es un hombre inteligente, justo y equitativo, y es a él a quien debe presentar las condiciones del tratado. Berbeo acepta las recomendaciones del marqués.

En este punto, no sólo Berbeo y el movimiento comunero han fijado una posición, sino que también lo ha hecho el autor de la obra, pues Franco Vargas deja la figura del arzobispo en una penumbra beatífica, sin hacerlo entrar a escena, para no correr el riesgo de transmitir una señal equívoca o negativa frente al representante de la iglesia católica. La figura de Caballero y Góngora ha sido muy debatida a lo largo de la historia, sobre todo a causa del desenlace que tuvo la gesta del movimiento comunero y el incumplimiento de las capitulaciones firmadas por el propio arzobispo en el puente del común. Algunas voces lo juzgan como un traidor, al fallar a su palabra y compromisos. Otras alegan que el incumplimiento de las capitulaciones provino de órdenes superiores, que el arzobispo, ya revestido de la autoridad de virrey, se vio obligado a acatar. De cualquier modo, cualquier juicio radical al respecto puede resultar esquemático o sectario, si no se tienen en cuenta las circunstancias de la época y la presión ejercida por la enorme multitud de más de veinte mil hombres que acompañaba a Berbeo en el momento de firmar las capitulaciones, que luego fue utilizada como argumento para invalidar el compromiso.

Fray Ciriaco de Archila tiene un breve monólogo en el que analiza la situación, al comparar a los dos bandos que se hallan enfrentados: el uno, con su boato y sus recursos, su diplomacia y su codicia; y el otro, los pueblos humildes y miserables, sin recursos ni disciplina. ¿Quién podría triunfar en semejante encrucijada? El fraile piensa que las capitulaciones darán la victoria a los más hábiles. Quizá aún no es tiempo de convertir los sueños en realidad,

pero piensa que algún día llegará la posibilidad de imponer la justicia y la libertad. Sin embargo, tal como se han desarrollado las cosas, duda de que esto se logre en la presente oportunidad.

Desde luego, no se trata de mostrar a fray Ciriaco como un atinado profeta, ya que desde la mirada del autor de la obra, él ya conocía el desenlace de aquellas jornadas y la lucha por la independencia que se libraría exitosamente algunas décadas más tarde. Esta posición privilegiada, al evocar la historia de aquellos hechos un siglo más tarde, le permite a Constancio Franco desarrollar su propio juicio sobre los personajes.

Así como el autor omitió la presencia del arzobispo en escena, tampoco aparece la firma de las capitulaciones. Antes de terminar el presente acto, se desarrolla una escena picaresca que vale la pena tener en cuenta. Delgadillo, un humilde tejedor de mantas, incorporado al movimiento desde sus inicios como ordenanza del capitán general, tiene un diálogo con el marqués de San Jorge, donde le dice que si se llega a algún arreglo con el arzobispo, él no quiere volver a su casa, porque no ve ningún futuro allí. Al marqués le llama la atención la vivacidad del muchacho, y cuando éste le pregunta si en la ciudad no habría algún trabajito para él, don Jorge le responde diciéndole que lo hace su ujier. En un aparte de Delgadillo, dicho en forma irónica, puede observarse un toque crítico en la visión de Constancio Franco:

*¡Oh prodigio! Cómo transforman a algunos hombres las guerras! De simple tejedor de mantas, salto a ordenanza, y de ordenanza a... ¡don Ujier! ¡Viva la revolución de los comuneros!*¹²

Al final de este acto, una vez efectuada la firma de las capitulaciones, Berbeo está reunido con sus capitanes. Se escuchan toques de corneta. Berbeo ordena silencio e informa que la comisión ha planteado en treinta y una bases las capitulaciones, que de ser aceptadas y firmadas pondrán término a la guerra entre el pueblo y el gobierno de la Colonia.

En estas capitulaciones quedaría abolido el sistema fiscal del visitador regente Gutiérrez de Piñeres, quien sería extrañado del reino y suprimido de su cargo. La escena termina con vivas a las capitulaciones, cuya aprobación o rechazo quedan pendientes, mientras baja el telón.

El acto cuarto se desarrolla, como el primero, en la casa del marqués de San Jorge, en Bogotá. Las capitulaciones fueron aprobadas, firmadas y luego incumplidas. Fray Ciriaco de Arcila se encuentra reunido con el marqués, y se dibujan con claridad las dos posiciones. Aunque recomendó suscribir las capitulaciones con el arzobispo, ahora piensa que no deberían haberse hecho

12. *Ibíd.* Acto III. Escena XI. pág. 93.

los tratados, en vista de las circunstancias. ¿Cómo podrían haberse desafiado las armas de un enemigo tan poderoso? El marqués le dice al fraile que por ahora hay que guardar una actitud pacífica, mientras llegan las armas que ha pedido a Inglaterra. El padre Archila muestra sus reservas. Piensa que se desperdició una gran oportunidad, y el marqués le replica:

*Padre Archila: ¿También tratáis de reconvenirme? Excusad el haberlo, pues bastante sabéis que yo no fui el autor de la revolución, toda vez que ella tuvo su origen en un acto espontáneo del espíritu público.*¹³

¿El marqués se lava las manos? ¿O es una forma de prepararse frente a posibles acusaciones? El marqués aún piensa que por lo menos una parte de las capitulaciones se pueden salvar, mientras llega el momento de una lucha más organizada y con mayores recursos. Aquí se deslindan los dos momentos cruciales de nuestra historia de finales del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX. El movimiento comunero apareció, en efecto, como un levantamiento del pueblo, sin dirigentes capaces de ir más allá de un acuerdo reivindicativo. La insurgencia revolucionaria que estalló a partir del 20 de julio de 1810 se inició como un movimiento encabezado por criollos ilustrados, al cual habría pertenecido en sus comienzos el marqués de San Jorge, pero sin un respaldo popular organizado, más allá de la presencia multitudinaria el 20 de julio, que era un día de mercado.

La disyuntiva entre pueblo sin dirigentes y dirigentes sin pueblo la vivió y padeció José Antonio Galán, cuando trató de reanudar la lucha ante el fracaso de las capitulaciones, pensando tal vez que el pueblo de la gran marcha lo iba a acompañar. Esta distancia entre pueblo y dirigentes sólo se vino a superar más adelante, con la acción de los patriotas en los llanos de Casanare, en los llanos venezolanos del Apure y en las diversas tentativas de Simón Bolívar desde los inicios de la lucha en el río Magdalena en 1812, hasta terminar con los triunfos de Boyacá, Carabobo, Pichincha y Ayacucho, entre 1819 y 1824. Entonces la contradicción ya había sido superada. El pueblo y sus comandantes habían logrado realizar un sueño madurado a lo largo de muchos años, al consolidar la independencia definitiva de España. Otra cosa sería la tarea de construir una nueva república, libre y soberana, donde reinaran la paz y la justicia, tarea que aún sigue pendiente doscientos años más tarde.

Si los tres primeros actos de la obra se van desarrollando en un *crescendo* efervescente, el final entra en el amargo colapso de la derrota. Fray Ciriaco ad-

13. *Ibíd.* Acto IV, pág. 98.

vierte al marqués que el tribunal de la audiencia acaba de dictar “un tenebroso acuerdo sobre sospechosos” y ya han comenzado a producirse los primeros arrestos. El marqués se indigna y el padre Arcila le pide que vuelva a ser el centro de un movimiento en lucha contra la tiranía. Don Jorge lo piensa, duda y concluye que hay que esperar hasta que lleguen las armas.

El sueño de que Inglaterra podría servir de apoyo y bastión en la lucha por la independencia de las colonias españolas se basaba en la vieja rivalidad entre las dos naciones, así como en la necesidad que tenía la gran Bretaña de que se abrieran los mercados hispanoamericanos, cuyos aranceles y rutas marítimas habían sido rigurosamente controlados por la corona española. Pero también habría que considerar la guerra de independencia de los Estados Unidos, que se había iniciado en 1775 y se hallaba en pleno fragor durante el movimiento comunero. En esta oportunidad, España había prestado su apoyo al movimiento independentista americano, que sólo lograría el triunfo definitivo dos años más tarde, en la batalla de Yorktown y la firma del tratado de París, en 1783. La actitud de la corona británica frente a la insurgencia latinoamericana siempre fue cautelosa y reservada. Nunca se produjo un apoyo abierto y decidido, ni en los tiempos del marqués de San Jorge, ni en los de Simón Bolívar. La independencia sólo podrían lograrla los propios pueblos, cuando hubieran superado sus contradicciones internas y hubieran tomado una decisión irrevocable, entre el pueblo y sus dirigentes.

Las escenas que siguen van mostrando la oscura realidad a la que se ven enfrentados todos cuantos apoyaron el movimiento comunero, en forma abierta o solapada. Mientras el marqués está reunido con fray Ciriaco, se anuncia la llegada del oidor Joaquín Vasco y Vargas. Es una jugada difícil, que amenaza con poner en jaque a los presentes. Fray Ciriaco tiene que salir oculto por otra puerta, mientras el marqués se prepara a recibir al mismo oidor que inició las conversaciones en el campamento comunero.

La conversación con el oidor se convierte en un peligroso interrogatorio. Le pregunta si conoce a fray Ciriaco de Archila y a Manuel García Olano, y si sabe si ellos participaron de algún modo en el movimiento comunero. El marqués lo niega y luego pregunta al oidor por qué no se han respetado las capitulaciones. Éste le responde que no tuvieron ninguna validez, pues fueron obtenidas a la fuerza. Al preguntarle si el arzobispo piensa lo mismo, Vasco y Vargas le responde:

*Su señoría mandará en su iglesia. El estado no tiene por qué estar sometido a sus opiniones.*¹⁴

14. *Ibíd.* Acto IV, pág. 111.

Si bien con ello el autor quiere librar a Caballero y Góngora de responsabilidad en el incumplimiento de las capitulaciones, la respuesta del oidor nos remite a algunas consideraciones históricas que vale la pena tener en cuenta: algunos miembros destacados de la ilustración española, como el conde de Aranda, en tiempos de Carlos III, o Rafael Melchor de Macanaz, durante el reinado de Carlos II. En ambos casos, estos caballeros ilustrados, cercanos a los monarcas, influyeron para separar las relaciones entre la iglesia y el estado, y criticaron algunas determinaciones del santo oficio, lo que en el caso de Macanaz le trajo graves consecuencias. En cuanto al conde de Aranda, hay que recordar que fue él quien recomendó la expulsión de los jesuitas, y como Macanaz, insistió en que una cosa era la política del Estado y otra los asuntos de la iglesia, cuya función era cuidar de la moral y de las cosas del espíritu.

En el Nuevo Reino de Granada, el papel desempeñado por Caballero y Góngora en relación con el final del levantamiento del común, le valió la elección como virrey del Nuevo Reino, cuyo ejercicio lo inició a mediados de 1782 y por lo tanto, las principales decisiones de castigo a los rebeldes y el incumplimiento de las capitulaciones no correspondieron a su mandato, sino que fueron obra del visitador Gutiérrez de Piñeres, quien regresó a Santa Fe y asumió de hecho el mando ante la ausencia del virrey Flores, quien nunca regresó a la capital, hasta que fue destinado como virrey de Nueva España. Sin embargo, fue Manuel Antonio Flores, como virrey en ejercicio, quien improbo las capitulaciones y envió tropas desde Cartagena, bajo el mando del coronel José Bernet, para sofocar cualquier otro intento de motín. Si bien el arzobispo repudió el levantamiento de Galán y sus aliados, nada tuvo que ver con su juicio, condena y ejecución, ni tampoco estaba en sus manos el detener dicho proceso. De ahí que la frase del oidor Vasco y Vargas en la escena de la obra tiene plena significación.

Como este oidor estuvo presente en la negociación de las capitulaciones y ahora es uno de los que las imprueba, el marqués lo acusa de traidor ante Dios, ante la justicia y ante la humanidad, y le pide que se retire de su casa. Estos actos de arrogancia y desafío que asume Lozano y Peralta ya no le sirven de nada, pues su papel en la ciudad y el virreinato se han modificado por completo a causa de sus sospechosas actitudes frente al levantamiento, cuya demostración se hizo palpable cuando el pueblo lo aplaudió en el Puente del Común, tras la aprobación y firma de las capitulaciones.

Las noticias no son buenas. Por las calles se pasean los alabarderos de las fuerzas enviadas por el virrey Flores, amenazando a la gente, mientras buscan cómplices del levantamiento comunero. Manuela Beltrán y Ambrosio Pisco han sido encarcelados. También ha llegado la noticia de que Tupac

Amaru fue sacrificado en forma bárbara en el Cuzco. El panorama no puede ser más oscuro.

La esposa del marqués llega con otros informes inquietantes: García Olano fue depuesto de su empleo y encarcelado, y para colmo de males, el visitador regente ha regresado a la ciudad, dispuesto no sólo a defender sus medidas fiscales, sino a castigar a sus opositores. Según las informaciones, tal como aparecen en el desarrollo de la obra teatral, Manuel Antonio Flores dejó el virreinato de la Nueva Granada y fue promovido para hacerse cargo de este alto cargo en México. Como nuevo virrey ha sido nombrado don Juan de Torrezar Díaz Pimienta, quien hasta el momento ocupaba el cargo de Gobernador y Capital General en Cartagena de Indias, y ya debe encontrarse en camino a la capital.

De ningún modo don Juan de Torrezar Díaz Pimienta alcanza a entrar en esta historia, pues falleció a los pocos días de entrar a la capital. Venía desde Cartagena con una pequeña escolta, su esposa, en avanzado estado de gravidez y un hijo menor de edad. El viaje por el río Magdalena duró treinta días, a lo largo de los cuales fue homenajeado en los principales puertos ribereños. El arzobispo Caballero y Góngora salió a recibirlo en Honda, donde tuvo que quedarse varios días, a causa de los dolores del embarazo de su esposa, cuyo parto se produjo sin la asistencia adecuada y el niño nació muerto. Cuando se inició el ascenso hacia la sabana de Bogotá, por el camino real en la vía de Guaduas, el nuevo virrey comenzó a sentirse mal y falleció a los pocos días de llegar a Santa Fe, sin que José Celestino Mutis, quien lo asistió como médico, hubiera podido hacer nada para salvarlo. Así relata los hechos Caballero y Góngora en su relación de mando:

Yo determiné en salir a encontrarle (al señor Pimienta), a la villa de Honda, a cuatro jornadas de Santa Fe, con el objeto de informarle del estado de los negocios y acordar los medios de dulzura y suavidad con que había de cimentarse la grande obra de pacificación, conforme a las órdenes con que nos hallamos de Su Majestad. Pero llegó a la capital bastante accidentado y al cuarto día murió. Su gobierno fue un relámpago que iluminó por un momento, y su muerte un trueno que aterrorizó a los pueblos, los cuales vieron desvanecidas sus esperanzas y dividido el mando, según disposición de las leyes, entre los mismos que habían sido blanco de sus iras.¹⁵

Estos no podían ser otros que el visitador regente Gutiérrez de Piñeres y los oidores de la Real Audiencia, conflicto de intereses que se saldó con

15. José Manuel Pérez Ayala. Op. Cit. pág. 125.

el nombramiento de Caballero y Góngora para ocupar el alto cargo con el título de Arzobispo Virrey. Toda esta situación no aparece ni tendría por qué tener lugar en la obra de teatro sobre los comuneros, pero cabe retener las palabras del arzobispo en su relación, cuando habla de “los medios de dulzura y suavidad con que había de cimentarse la grande obra de pacificación”. En este momento ya había sido ejecutado Galán, junto con sus compañeros de rebelión, y el arzobispo, como nuevo virrey, se encargó de tranquilizar los ánimos. Gutiérrez de Piñeres dejó el cargo y regresó a España en 1784, con lo cual se acallaron las protestas que aún se escuchaban en diversas provincias de la Nueva Granada.

El final de la obra se concentra, de una parte, en la caída final del marqués de San Jorge, cuando en la trama dramática y si puede decirse, novelesca, don Juan Francisco hace un último intento por conquistar a la marquesa, ofreciéndole salvar a su esposo si accede a sus deseos, que ella rechaza en forma categórica, por lo cual el visitador decide vengarse, cumpliendo las órdenes de arrestar a don Jorge Lozano de Peralta y enviarlo a las prisiones del castillo de San Felipe de Barajas, en Cartagena de Indias. En efecto, al ver que el marqués de San Jorge ha tomado parte activa en la revolución, el monarca resuelve que el regente lo reduzca a prisión de por vida en Cartagena de Indias, y en este mismo pronunciamiento se ordena que fray Ciriaco de Archila sea encerrado en uno de los conventos de su orden. El documento condenatorio viene firmado por José de Gálvez, duque de Sonora, como Ministro de Indias.

El capítulo del marqués y sus propósitos revolucionarios se cierra con una frase profética, cuando dice que “llegará el día en que la santa libertad pondrá a los tiranos debajo de los pueblos”.

En este momento hay una fuerte mutación en la escena, se levanta el telón de fondo y aparece una representación de la plaza mayor de Santa Fe y una procesión de un grupo de padres franciscanos, que acompañan a José Antonio Galán, Lorenzo Alcantuz y sus otros compañeros de sacrificio, Molina y Ortiz, amordazados y con largas túnicas blancas, sobre las cuales se habían pintado llamas y víboras. Un pregonero lee la sentencia contra José Antonio Galán, tras desarrollar una larga exposición de motivos que desde luego, no se incluyen en la representación escénica:

Condenamos a José Antonio Galán a que sea sacado de la cárcel, arrastrado y llevado al lugar del suplicio, donde sea puesto en la horca hasta que naturalmente muera, que vejado se le corte la cabeza, se divida su cuerpo en cuatro partes y pasado el resto por las llamas (para lo que se encenderá una hoguera delante del patíbulo), su cabeza será conducida a Guaduas, teatro de sus escandalosos insul-

*tos, la mano derecha puesta en la plaza de El Socorro, la izquierda en la villa de San Gil, el pie derecho en Charalá, lugar de su nacimiento, y el izquierdo en el lugar de Mogotes: declarada por infame su descendencia, ocupados todos sus bienes y aplicados al real fisco; asolada su casa y sembrada de sal, para que de esta manera se dé al olvido su infame nombre y acabe con tan vil persona, tan detestable memoria, sin que quede otra que del odio y espanto que inspira la fealdad del delito.*¹⁶

Esta sentencia la firman, a nombre del virrey Flores y del Regente Gutiérrez de Piñeres, los oidores Juan Francisco Pey Ruiz, Juan Antonio Mon y Velarde, Joaquín Vasco y Vargas, Pedro Catani, Francisco Javier de Serna, y cierra con la rúbrica de Pedro Romero Sarachaga.

Desde luego, ni la sal, ni la sentencia ni su ejecución sirvieron para llevar su nombre al olvido, sino por el contrario, su nombre y sus actos permanecen en la memoria colectiva como símbolos de una lucha por la libertad y dignidad de un pueblo.

Hasta aquí la obra de Constantino Franco Vargas, que pese a algunas inexactitudes históricas tiene el mérito de haber abordado por vez primera tan compleja trama, dividiendo la historia en varios planos, destacando figuras como las del marqués de San Jorge o fray Ciriaco de Archila y dándole un trato equilibrado a Juan Francisco Berbeo como capitán de los comuneros. En relación con los distintos personajes y sus circunstancias, las diversas obras teatrales que tratan el tema de los comuneros presentan otras variantes, juicios de valor y enfoques que enriquecen la comprensión de los hechos y su proyección sobre nuestra propia época, como veremos en los estudios siguientes.

* * *

16. La copia de la sentencia contra José Antonio Galán se encuentra en Cárdenas Acosta. Op. Cit. Tomo II, págs. 175-178.

GUILLERMO CÓRDOBA ROMERO



Nació en Caparrapí, departamento de Cundinamarca, en 1893 y falleció en Bogotá en 1980. Estudió en el colegio Ramírez de Bogotá y posteriormente estudió comercio, pero su vocación más arraigada era la poesía. Viajó por Ecuador, Perú y Chile, donde trabajó en periodismo y publicó varios libros. Escribió varios dramas, como *José Antonio Galán* y *La niñez del tiempo*. Su poema dramático dialogado, *José Antonio Galán*, fue publicado en 1947 por la editorial La Cabaña, de Bucaramanga.

* * *

– No hemos encontrado imagen del autor –

– GUILLERMO CÓRDOBA ROMERO –

≈

JOSÉ ANTONIO GALÁN

Esta obra fue estrenada por el grupo escénico de la Radiodifusora Nacional de Colombia, el 9 de febrero de 1947, bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano, quien a su vez interpretó el personaje de José Antonio Galán. Está escrita en forma de romance, con una marcada influencia de poetas como José de Espronceda o Federico García Lorca.

Tras las primeras descripciones de la región, se da cuenta de los mitos y leyendas que circulaban en el pueblo, a finales del siglo XVIII, en las regiones campesinas de la cordillera oriental de los Andes, que hoy pertenecen al departamento de Santander:

MUJER

*Por caminos de neblina
Y sobre escobas de viento
Vuelan sin peso las brujas.*

CAMPESINA 2

*Los demonios andan sueltos
Y los duendes corretean
A la vuelta del sendero.¹*

Y una mujer aclara:

*Es el miedo colonial
De la leyenda y el cuento
Venido de la península
En la proa del velero.*

1. *José Antonio Galán*. Cuadro I, pág. 3.

CAMPESINA 2

*Y es el pánico aborigen
A remotos hechiceros
Y el temor ilimitado
Que inspiran los elementos.²*

La trama de conflictos se inicia cuando los campesinos se quejan de los impuestos, que fue la chispa que encendió la revolución de los comuneros:

CAMPESINO 2

*Pagamos alferecías
Y Armada de Barlovento.
Nos falta sólo el pontazgo
De la voz, de cerro a cerro.*

MUJER

*Viven de las tornaguías,
De las sisas y los pechos.
Gravarán a la mañana
Con primicias y con diezmos.*

CAMPESINO 2

*Los tributos personales
Y de la sal los derechos.
Pondrán peaje a los ríos
Y media anata en los cielos.³*

Pero de nada sirve quejarse. El pueblo se levanta reclamando sus derechos y entre los capitanes que encabezan levantamientos regionales se encuentra José Antonio Galán, en Charalá. Éste es el pueblo natal de Galán, allí nació en 1749, así que tenía 32 años cuando se enroló en el movimiento comunero. Era hijo de Martín Galán, un español de origen gallego, y de una campesina llamada Paula Francisca Zorro, mestiza de ascendencia Guane. Por alguna razón fue condenado por las autoridades a prestar servicio militar en el regimiento fijo de Cartagena, experiencia que le sirvió más tarde en sus movimientos como comandante de las fuerzas rebeldes surgidas tras la firma de las capitulaciones.

Un campesino habla del levantamiento en Charalá:

2. *Ibíd.* pág. 5.

3. *Ídem.* pág. 5.

*Tras José Antonio Galán
La multitud charaleña
Sacudió la explotación
Y se lanzó a la revuelta.⁴*

En la segunda escena hablan dos hermanas, Antonia y Martina. Antonia cuenta que está enamorada de un joven que la tiene deslumbrada. Termina confesando a su hermana de quién se trata:

*... ¡Mira!
Mírame bien a los ojos,
Escucha y cuenta las sílabas,
Es un rebelde nacido
De esta tierra oprimida,
Con sangre blanca en las venas
Amasada con la arisca
De los guanes –bronce vivo-
Que Carlos III humilla.
Es José Antonio Galán
Hijo de América india.⁵*

Pronto se escuchan diversas voces que anuncian que ha estallado el movimiento de las gentes del común: en El Socorro, San Gil y Simacota se ha prendido la rebelión. José Antonio Galán se presenta ante el comandante Berbeo:

*Vengo a servir a la causa
Y sólo reclamo el puesto
De soldado en la batalla.⁶*

Desde este momento, cuando parece existir una completa unidad de propósitos en las filas comuneras, el autor pone una escena que parece premonitoria, una fuerte discusión entre José Antonio Galán y uno de los capitanes del común, Salvador Plata, quien luego sería delator y traidor a la causa, y que arrestaría a Galán, poniéndolo a las puertas del suplicio.

*PLATA
¡Miserable!*

4. *Ibíd.* pág. 7.

5. *Ibíd.* Cuadro II, pág. 15.

6. *Ibíd.* pág. 20.

GALÁN

*¡No se exalte,
Que mi prudencia no es tanta,
Y si la sangre me sube
Lo hará hablar en voz más baja.
No es usted un comunero,
Tiene faz y sangre falsa.
Por miedo a la multitud
Entre nosotros se halla;
Su cuerpo se encuentra aquí,
Su corazón con España,
Y un día dirá la historia
De su traición y su farsa.⁷*

En este punto ya tenemos los conflictos clásicos de un drama romántico. Por un lado, se han expuesto los antagonismos y rivalidades mayores al interior de las filas del común. Por otro lado, se esboza una historia de amor. Desde un comienzo, Galán se manifiesta contrario al rey y partidario de la independencia. Puede ser que en la realidad histórica no ocurriera así, pues en la vida, las cosas no se dan acabadas desde un comienzo sino que se van desarrollando por medio de la acción, de acuerdo con las circunstancias. Por eso en la obra, Galán pregunta si no es del rey, de quién es la culpa de los males que los lanzan a la revuelta, y Berbeo responde que el culpable directo es el oidor Gutiérrez de Piñeres, así que Galán se muestra más claro en la comprensión de los hechos:

Él obedece. El rey manda.⁸

Su conclusión se adelanta a la época:

*Queremos ser hombres libres,
Debemos emanciparnos.⁹*

Alguno defiende al rey, afirmando que su autoridad viene de Dios, y Galán le responde con los argumentos de los grandes teólogos humanistas del siglo XVI:

7. *Ibíd.* pág. 22.

8. *Ibíd.* pág. 23.

9. *Ibíd.* pág. 24.

*Para con el reino tiene
Deberes el rey, y cuando
Los olvida y no los cumple,
Queda el pueblo relevado
Del respeto y la obediencia
Que reclama el soberano.¹⁰*

Un correo informa que se acercan fuerzas de la Real Audiencia, con el orden de reducirlos a la obediencia. Algunos capitanes opinan que deben prepararse para resistir, pero Galán argumenta que estar a la defensiva es falta de valor. Hay que aprovechar la oportunidad para dar la batalla.

Aquí se ven enfrentadas con toda claridad las dos posiciones: una que se limita a la protesta y sólo tiene una intención reivindicativa. Ésta recuerda la frase de *El Gatopardo*, el conde Giuseppe Tomasi di Lampedusa, quien dice “que todas las cosas cambien para que vuelvan a ser como estaban”. La otra posición, que es la de José Antonio Galán, encuentra en el descontento popular una buena oportunidad para iniciar la lucha por la independencia. En verdad, aún no estaban dadas las condiciones para que esto ocurriese. Cuando llegó el momento, el rey legítimo estaba preso en Bayona y la familia Bonaparte intentaba reducir a España a su dominio, sin otra legitimidad que la de las armas. Por esto, la lucha de España por su independencia de los franceses fue simultánea con la lucha de los americanos por independizarse de España.

En este caso, la buena voluntad del autor quiere ver en Galán al verdadero precursor de la gesta libertadora, que lideró Bolívar poco más de treinta años después:

*¡Viva la masa sin nombre
De cuya entraña vivaz
Surgió el brazo y la palabra
De José Antonio Galán!¹¹*

En el cuadro cuarto, el movimiento comunero avanza por Puente Nacional, para enfrentarse con las fuerzas de la audiencia, bajo el mando del oidor Osorio. Galán y sus hombres logran vencer los destacamentos del oidor y hacerlo prisionero. En la realidad histórica, esta derrota precipitó la formación de los llamados Caballeros Corazas, quienes, comandados por el marqués de San Jorge, nunca llegaron a entrar en batalla; también significó la derrota del oidor Osorio, lo que acabó con su prestigio, su honor y su vida, pues falleció poco después de llegar a la capital, caído y humillado.

10. *Ibíd.* pág. 25.

11. *Ibíd.* pág. 26.

En el cuadro quinto Galán prosigue su campaña libertadora, de Puente Nacional a Zipaquirá, después de haber triunfado sobre el destacamento enviado por la Audiencia. Galán quiere marchar con los comuneros hacia Santa Fe, pero Berbeo le encomienda una tarea especialmente difícil: perseguir y arrestar al visitador regente, que ha salido huyendo de la capital tan pronto se enteró del avance multitudinario de un pueblo enardecido. Antes de partir se encuentra con su novia, Antonia García, y el autor se expulsa en sus galanteos líricos, creando un oasis idílico en medio de la agreste perspectiva bélica. El relator, como una conciencia vigilante, cierra el cuadro:

*Y por sendas divergentes
Hacia el futuro marcharon,
Antonia, a llorar ausencias
De los labios no besados
Y Galán a transitar
Su camino legendario.¹²*

Tras la partida de Galán, Berbeo se reúne con el alcalde Eustaquio Galavís, el oidor Vasco y Vargas y el arzobispo Caballero y Góngora, que en esta obra sí entra a escena como personaje. Berbeo entrega el proyecto de capitulaciones al alcalde Galavís, y éste le pide un receso para analizar los puntos.

Cuando el arzobispo y sus acompañantes quedan solos, hablan sobre si van a aceptar esas capitulaciones, y lo que es aún más comprometedor, si van a cumplirlas. Galavís explica que antes de salir de la capital, firmó un documento ante escribano público en el cual hace constar que todo cuanto con vengan o acepten, lo harán obligados a la fuerza, como víctimas de cohecho. Aquí aparece entonces el perfil ladino, astuto y maquiavélico de Caballero y Góngora, tal como lo expone Córdoba Romero:

*Yo, como representante
De Dios, probo y justiciero,
Os hablo como Arzobispo
Y os digo no hay sacrilegio
En jurar las peticiones
Sobre los cuatro evangelios,
Aunque después no cumplamos
Sus mandatos y preceptos,
Pues la constancia dejada
Por Galavís da derecho*

12. *Ibíd.* pág. 40.

*A declarar sin valor
Las firmas y juramentos
Sin incurrir en pecado
Ni violar los mandamientos.¹³*

Luego, al reunirse de nuevo con Berbeo y exponerle las razones que llevaron a la corona a ordenar los nuevos impuestos para enfrentar la guerra contra Inglaterra, le informan que están dispuestos a firmar las capitulaciones y a ordenar que se saquen varias copias para repartir en los pueblos, de modo que ya no hay razón para proseguir la marcha, y las gentes deben regresar a sus casas. El arzobispo añade el siguiente paso que piensa dar, en aras de la concordia:

*Yo recorreré el país
Para llevar a las almas
La paz que debe reinar
Entre las gentes cristianas.¹⁴*

La conclusión del autor sobre estos hechos, puesta en boca del relator como su *alter ego*, no cierra el tema, sino que lo abre hacia un futuro que ninguno de los personajes aparecidos en escena logrará ver:

*Que terminó la revuelta
Se dicen los españoles
Engreídos en el triunfo
Porque, ciegos, desconocen
Que la historia no detiene
El pulso de sus relojes,
Y que el futuro está grávido
De banderas y de próceres.¹⁵*

En el cuadro sexto Galán prosigue en su intento de capturar a Gutiérrez de Piñeres, pero la búsqueda resulta estéril, pues hace días que el regente se embarcó por el Magdalena hacia Cartagena de Indias.¹⁶ Decide entonces proseguir la lucha sin esperar órdenes y llega a las minas de Malpaso, en cercanías de Mariquita, donde observa cómo se maltrata a los esclavos con trabajos forzados, cargados de cadenas. Galán detiene la acción del capataz y con las armas en la mano y una compañía de sus hombres le da órdenes terminantes:

13. *Ibíd.* págs. 42-43.

14. *Ibíd.* pág. 45.

15. *Ibíd.* pág. 47.

16. Otra versión sostiene que lo detuvo en Guaduas, llegó a un acuerdo con él y lo dejó partir.

*Dad libertad a esos hombres,
Desatadles pies y manos
Y avisad a los que adentro
Ahora están trabajando,
Que en esta tierra, por siempre
Se acabaron los esclavos.¹⁷*

El amo entra y alega su propiedad sobre las minas y los esclavos, de la cual tiene todos los documentos legales. Galán le responde que esa es la ley de España y del rey:

*Pero yo quiero que sepan
Que desde hoy, el Estado
Se regirá por las leyes
Que dictemos los de abajo,
Mejor dicho, los nativos
Que ustedes han vejado.
No habrá siervos, ni señores,
Ni pecheros ni hijodalgos.¹⁸*

Una ilusión de libertad, como un breve relámpago en medio de la noche oscura.

En el cuadro séptimo y final, a la plaza del Socorro vuelven el desaliento y las quejas. Los campesinos piensan que los capitanes del común, comenzando por Berbeo, fueron unos traidores. La nueva situación está sintetizada en los siguientes versos:

*Dispersos los comuneros
Y violando el juramento
Que en un solemne Te-Déum
Hicieron los del gobierno
De terminar la opresión
Y derogar los impuestos,
Y llegado a Santa Fe
De Cartagena un ejército,
Empezó la cacería
De los jefes verdaderos.¹⁹*

17. José Antonio Galán. pág. 53.

18. *Ibíd.* pág. 54.

19. *Ibíd.* pág. 59.

Lo que sigue es sabido de autos. Galán es hecho prisionero por su rival y traidor Salvador Plata, juzgado por la Audiencia y ejecutado en la Plaza Mayor de Santa Fe, como lo expusimos en el estudio de la obra de Constancio Franco Vargas. En este caso, las conclusiones las presentan dos campesinos, como portavoces de una historia que arroja un saldo y mira hacia el futuro:

CAMPESINO 1

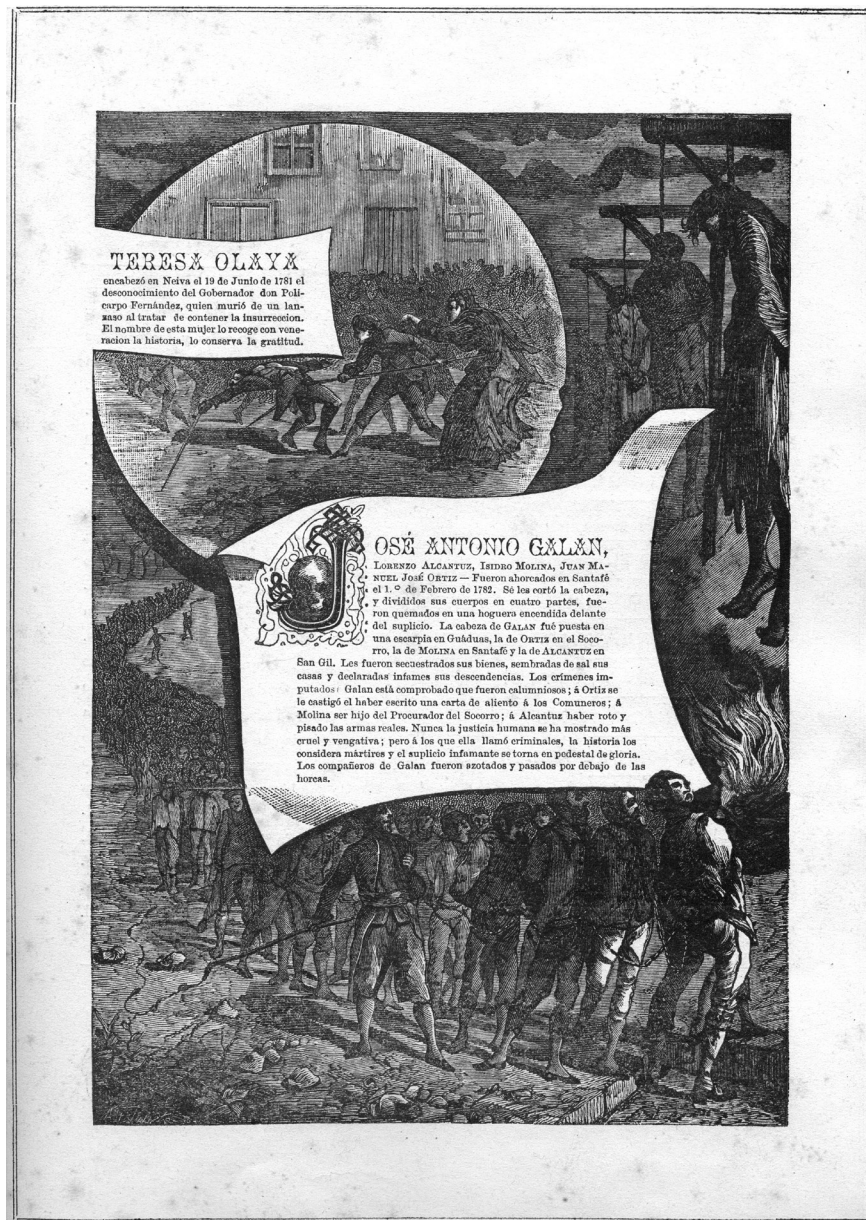
*Allí todos se portaron
Traicioneros y miedosos,
Miedo y traición en Berbeo,
Traición y miedo en los otros.
En una charca de sangre
Y al retumbar de unos sordos
Disparos se terminó
La rebelión de los criollos.
La esperanza que tuvimos
Se apagó para nosotros.*

CAMPESINO 4

*No es verdad lo que tú dices,
Nada ha terminado. Todo
Lo tenemos en el pueblo,
Océano inmenso y hondo
Que hace plegarse a la historia.
De su seno doloroso
Surgió Galán, cuya mano
Escribió tan sólo el prólogo
De un drama que borrará
Los monarcas y los tronos.²⁰*

* * *

20. *Ibíd.* págs. 60-61.



Centenario de los Comuneros 16.03.1881

Alberto Urdaneta (1845/1887) / Silvestre & Compa±ía.

Impreso (Tinta de impresi6n y papel). 33 x 24,5 cm. N6mero de Registro: 776 Colecci6n Museo Nacional de Colombia.

Foto: © Museo Nacional de Colombia.

– OSWALDO DÍAZ DÍAZ –

≈

GALÁN

El historiador y dramaturgo Oswaldo Díaz Díaz escribió esta obra referida al caudillo comunero José Antonio Galán, en 1963. Fue estrenada en la Radiodifusora Nacional de Colombia, bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano, y luego presentada en el colegio de San Bartolomé por el profesor José Agustín Pulido Téllez.

Como todos los autores teatrales que han abordado temas históricos, y específicamente el alzamiento de los Comuneros, Oswaldo Díaz ha seleccionado un grupo de personajes para evocar los hechos, combinando algunos que existieron realmente con otros de su invención, pero que por sus características -lenguaje y situaciones- bien podrían evocar a figuras reales, dentro de la amplia gama de personajes que observaron, criticaron o hicieron parte de la insurrección. Teniendo en cuenta la época en que la obra fue escrita, a comienzos de los años sesentas del siglo pasado, cuando apenas comenzaban a formarse los primeros grupos dedicados a llevar a escena obras de teatro contemporáneo, como el Teatro “El Búho” dirigido por Fausto Cabrera, es de destacar que ésta se trata de una pieza en la que el supuesto protagonista, sobre quien trata el trabajo, no aparece en escena. La presencia de José Antonio Galán se siente todo el tiempo por el efecto que producen sus acciones y las reacciones que desencadenan, pero su figura es lo que podríamos llamar una ausencia significativa, que a lo largo de la trama da realce a su figura emblemática, convertida en un símbolo mítico del movimiento comunero de 1781.

Oswaldo Díaz ha encontrado una inteligente situación para hacer un vivo retrato de la época y circunstancias. Muestra antecedentes de los hechos que marcaron las últimas décadas de la vida colonial del Nuevo Reino de Granada y da cuenta de los efectos de aquella conmoción, que mantuvo al virreinato neogranadino y sobre todo a su capital, Santa Fe, en un estado de conmoción y de zozobra, a causa de la respuesta popular al exceso de impuestos, ordenados por Carlos III, para dotar a la armada española en su lucha contra la agresión de Inglaterra en aguas del Atlántico.

Los personajes de la obra que existieron realmente, son: Lorenzo Alcántuz, la madre, la esposa y el hermano menor de José Antonio Galán. Entre los otros personajes hay algunos que se pueden asimilar a aquellos de los que hicieron parte del movimiento, como el indio Ambrosio, que se puede relacionar con Ambrosio Pisco, conocido como Señor de Chía y Cacique de Bogotá, pero que en esta obra no asume esa condición, sino que representa a los indígenas de manera genérica. Isidro, un campesino, podría asociarse con Isidro Molina, otro de los comuneros, pero para no comprometerse con los rasgos biográficos de estos personajes, el autor lo deja como una referencia relacionada con los múltiples participantes en la protesta popular en contra de los impuestos. El estanquero de Simacota, el correo o Chasqui y el soldado reflejan arquetipos de la época y la problemática, también como emblemas genéricos, sin necesidad de tener un nombre o un apellido que les otorgue determinados rasgos particulares.

La primera escena se desarrolla en el lugar donde se hace la recaudación de impuestos en Simacota, pueblo natal de José Antonio Galán. El espacio está vacío y se escuchan voces de protesta en las calles y la plaza pública. Fuertes golpes en la puerta del estanco. Como nadie abre, la furia de la gente termina derribando la puerta y un grupo en tropel entra al recinto, comandado por Lorenzo Alcántuz, quien se convertirá en uno de los capitanes más aguerridos del común y acompañará a Galán hasta su sacrificio final.

En el recinto de la recaudación encuentran muchas cosas que los soldados habían confiscado a los campesinos: atados de tabaco, botijas de aguardiente y un arca con el dinero de las alcabalas y los barloventos, los impuestos que más habían exprimido los exangües bolsillos de las gentes.

Alcántuz ordena que saquen todo eso a la calle y le prendan fuego. Ya que no pueden recuperar lo que les confiscaron, buscan que tampoco puedan usarlo. Las gentes enardecidas sacan los bultos, botijas y arcones. La escena de la quema no se ve en escena: tan sólo se percibe el reflejo del fuego y el ruido de la llamarada.

Alcántuz también quiere quemar el escudo con las armas reales, pero un terror inconsciente entre los presentes detiene los brazos. Consideran que es sacrilegio atentar contra el rey, que está en su trono por voluntad divina. La figura omnipresente y poderosa del monarca cobra mayor fuerza en ausencia. Por eso las gentes gritan “¡Viva el rey y abajo el mal gobierno!” La figura del monarca parece librarse de la ira popular. Quieren creer que el rey sólo busca el bien de sus súbditos. La culpa es del mal gobierno, de los asentistas, y no del rey. Tal vez él ni siquiera sabe lo que está pasando en su reino. ¿Cómo saberlo? ¡Si está tan lejos! Las mujeres piensan que quemar las armas del rey es como quemar la hostia sacramentada. A pesar de esos temores y prejuicios,

Lorenzo Alcantuz parte en dos la tabla con el escudo, llevándola a la hoguera, mientras argumenta que fue el rey quien ordenó cobrar los nuevos impuestos que los tienen agobiados a todos.

Entre las gentes que han presenciado las acciones de Alcantuz, de las cuales él se hace el único responsable, se encuentra María del Rosario, una dama de la alta sociedad de Simacota, quien siempre se ha sentido atraída por la avasallante personalidad del comunero. Cuando éste ha arrojado a la hoguera el escudo de armas del rey, ella le advierte:

MARIA DEL ROSARIO

*Ahora tendrás que irte, que ponerte ven camino... como los socorranos,
como los de Charalá... búscate un trabuco o un machete.¹*

Pese a que pertenece a otra clase social, cuya familia no aceptaría una relación de pareja con ese joven de extracción campesina, María del Rosario está enamorada de él y dispuesta a emprender la marcha con los comuneros en su compañía. Cuando ella le dice que marchará a su lado, Alcantuz le pregunta si se ha vuelto loca. Ella le responde:

*Por los caminos van las mujeres tras de sus hombres. He estado esperando
esto por años.²*

En efecto, en las distintas guerras y levantamientos, como ocurrirá luego durante la Independencia, las mujeres marchaban detrás de los hombres, como soldaderas. Fue el caso de las mujeres que vinieron tras las tropas del ejército libertador, en el cruce del páramo de Pisba, escondiéndose de ellos en un comienzo, y luego integrándose como cocineras, enfermeras y ayudantes de los hombres en todos los aspectos. Aquellas mujeres valientes y abnegadas fueron conocidas como Las Juanas.

En la puerta del estanco aparece el joven campesino Nepomuceno, hermano menor de José Antonio Galán, quien lo envía para pedirle a los de Simacota que se unan a la marcha de los comuneros. Es la primera vez que se pronuncia el nombre de Galán, como un caudillo de la insurrección.

En la segunda escena los comuneros ya han emprendido la marcha. Ahora la acción se desarrolla al interior del vivac instalado en el mortiño, uno de los puntos a donde van llegando gentes del común de los distintos pueblos de la región, pues las medidas tributarias los han afectado a todos. Entre los presentes se encuentra el viejo Matías, de barba bíblica y voz sentenciosa. Representa la memoria y tradiciones campesinas, con sus temores y creencias religiosas,

1. "Galán". En *Teatro de Oswaldo Díaz Díaz, Tomo III*, pág. 28. Editorial Kelly, Bogotá, 1966.

2. *Ibíd.* pág. 31.

pero pese a sus reservas, también a él le afectan los nuevos impuestos. Isidro, un hombre del común, dice que faltan sólo dos días para llegar a Santa Fe. Se escuchan diversas opiniones sobre lo que imaginan que van a encontrar al llegar a la capital. María del Rosario da cuenta de ello desde su propio punto de vista, como dama de sociedad:

Dicen que hay tiendas en la Calle Real donde sólo venden damascos, y que hay esencias y perfumes que traen en redomillas de tierras de infieles para que las santafereñas se pongan goticas de olor detrás de la oreja.

MATÍAS

*¡Buena alcabala pagarán por todas esas vanidades!*³

Isidro piensa que todo el dinero que se ha recaudado en el reino será quitado de manos de los alcabaleros y repartido entre el pueblo, como se acostumbraba en los saqueos de las guerras medievales tras la toma de ciudades amuralladas. Pero para el autor, en 1966, la referencia más directa se remonta a 1948, cuando tras el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, las gentes enfurecidas se dedicaron al saqueo de almacenes, comercios y toda clase de negocios del centro de Bogotá.

Cada uno expresa los sueños que tiene para cuando se repartan entre todos las riquezas que ha acaparado el Visitador Regente; también sueñan con aplicar un riguroso castigo a Gutiérrez de Piñeres. En medio de la charla de las gentes aparece Lorenzo Alcantuz, pidiéndoles que se levanten. Se muestra iracundo, pues se acaba de enterar de que el Visitador regente salió huyendo de Santa Fe, por el camino real de Honda, cuando se enteró del avance de los comuneros. María del Rosario dice que habrá que seguirlo hasta Cartagena. El indio Ambrosio opina que todavía podrían detenerlo en la sabana, antes de que llegue a Facatativá. Él lo sabe, conoce bien el camino porque trabajó en las minas de sal de Nemocón. Alcantuz está preocupado, pues se da cuenta de que los capitanes del común se la pasan hablando y hablando y no resuelven nada. Por las palabras del indio, piensa que éste sería un buen guía para cazar al Visitador regente. Los demás no están dispuestos a acompañarlo en esa misión, pues no quieren perder la oportunidad de agarrar su parte en el saqueo a Santa Fe.

Lorenzo va a avisar a los capitanes del común que ha aparecido uno que puede guiarlos. Cuando regresa, dice que sólo hay un hombre que puede encargarse de esa arriesgada empresa: un capitán que estuvo en el regimiento

3. *Ibíd.* pág. 35.

de Cartagena y desertó de las tropas del rey: José Antonio Galán, quien sabe de alardes y de cosas de guerra. Rosario complementa, añadiendo que fue el primero en alzarse en Charalá en el año ochenta. Deciden ir a buscarlo, para pedirle que se encargue de la operación.

La tercera escena se desarrolla en la hacienda de Malpaso, en cercanías de Mariquita. En el salón, rodeado de grandes arcones, se encuentran los dueños de la hacienda y las minas: don Vicente Diago y su esposa doña Trina. Don Vicente está a la espera de que lleguen los capataces a darle cuenta de las actividades del día. Matea, la esclava, informa que la molienda apenas va por la mitad y los trabajos están retrasados. Pero mientras los amos acusan a los negros de perezosos, ella los defiende con argumentos de diversa clase, algunos derivados de creencias y supercherías de la región.

El amo se muestra preocupado, pues nunca habían tardado tanto los esclavos de la mina. Doña Trina recuerda que eran quince negros cuando llegaron y ahora pasan de ochenta. En efecto, esta región tuvo un importante desarrollo a finales del siglo XVIII, tanto en la minería como en la agricultura. En Mariquita tuvo su asiento durante varios años la Expedición Botánica, dirigida por José Celestino Mutis, cuyos miembros eran llamados el “oráculo del pueblo”. Aparte de la botánica, Mutis también trabajó en la minería en esa misma región, donde también hizo excavaciones y descubrimientos Juan José D’Elhuyar.

Tras una larga espera, don Vicente toma su revólver y sale a ver qué está ocurriendo. Un momento más tarde el amo regresa desarmado, acompañado de Simón, el capataz, quien tiene una actitud arrogante que nunca había mostrado, pues hasta el momento era un trabajador respetuoso de los mandatos de su amo. Proclama que las cosas han cambiado y que ahora allí ya no hay más esclavos ni más amos. Don Vicente no comprende de dónde le han nacido aquellos arrestos y lo amenaza, diciéndole que al otro día pagará su altanería irrespetuosa, lo mismo que los demás esclavos que se hallan alebrestados. El negro prosigue su discurso sobre la libertad de los esclavos, afirmando que a los socavones de la mina llegó un hombre que los mandó reunir y les dijo que ya eran libres. Les dio la libertad a nombre del común, sin sellos ni escribanos. Aunque no lo nombra, se sobrentiende que se trata de José Antonio Galán, el comunero.

Sobre las acciones de José Antonio Galán en cercanías de Mariquita, dice en su estudio el historiador Cárdenas Acosta:

Días después del 13 de junio salió Galán de Guaduas y en La Barrosa se puso de nuevo a la cabeza de sus tropas, con las cuales prosiguió su marcha a Mariquita, cuatro leguas arriba de Honda, y entró el

18 en la hacienda La Niña y minas de Malpaso, de propiedad de don Vicente Diago, donde levantó a los esclavos y les dio libertad. Tomó allí las alhajas de oro y plata, perlas y piedras preciosas que halló, las cuales devolvió, según su propia confesión, a su legítimo dueño, por mano del alcalde del pueblo de Ambalema, donde hizo mansión.⁴

La cuarta escena se desarrolla en la cárcel pública de Santa Fe, donde se encuentran la madre y la hija de Galán. Las secuencias se desarrollan a saltos, mostrando sólo los puntos culminantes de la historia José Antonio Galán y los personajes que lo rodean, sin que él tenga que aparecer en momento alguno. La madre de Galán es una mujer fuerte y de personalidad avasallante, lo que ha sabido transmitir a sus hijos. El tipo de mujer santandereana que encarnan otras heroínas de la independencia como Manuela Beltrán o Antonia Santos. Sabe que las autoridades del virreinato son inflexibles y por eso no se hace ilusiones. Está preparada para lo que sabe que va a suceder, consciente de que no puede intentar nada para impedirlo.

La mujer del comunero, en cambio, no tiene la fortaleza de su suegra. Teme por la suerte de su hija, una niña que apenas llega a los catorce años, y que nada sabe de las andanzas de su padre. Si la interrogan no podrá decir nada, aunque la torturen. En el fondo, guarda esperanzas sobre un indulto para su marido. La madre de Galán ha perdido todas las esperanzas, aunque en el fondo de su corazón el dolor por la suerte de José Antonio no tiene forma de atenuarse, sabe que su hijo se ha convertido en una semilla que dará sus frutos en un futuro cercano, mientras su nombre se pronuncia por los caminos. En un drama profundo y humano que recuerda al personaje de Hécula, la matrona troyana, madre de Héctor y Paris, presentada por primera vez en *La Iliada* de Homero y luego en la tragedia de Eurípides.

La última escena se desarrolla en el mismo centro de recaudación donde se inició. En aquel depósito, los bienes confiscados se han restituido a sus lugares de origen. También hay un nuevo escudo con las armas del rey, como si nada hubiera ocurrido. El estanquero comenta que los juicios han sido bien rigurosos, una buena lección para que nadie vuelva a tomar las armas ni a protestar contra las órdenes de la autoridad. Parece como si la calma hubiera regresado al pueblo y nada hubiera ocurrido, pero de pronto irrumpen en el estanco un chasquí, correo popular, acompañado por un guarda. Llevan consigo una caja negra bien sellada. En tono solemne de advertencia, los recién llegados cuentan cómo se le cortó la cabeza y luego se descuartizó el cuerpo de José Antonio Galán, para enviar una parte a cada uno de los sitios donde

4. Cárdenas Acosta. Op. Cit. Tomo II, págs. 88-89.

el rebelde hubiera intervenido: la cabeza a Guaduas, un pie a Charalá, una mano al Socorro, el otro pie al lugar de Mogotes y la mano que traen en esa caja, a este pueblo, Simacota.

El estanquero se asusta, pues no quiere eso en su estanco. Pide que saquen esa inmundicia. Quizás la sola presencia de un trozo del cuerpo del capitán comunero trae a su mente un presagio de peligro. Entonces salen el estanquero, el chasqui y el soldado, llevando con ellos la caja con la mano de Galán, iluminada apenas por un halo cerrado de luz.

Cuando el lugar queda vacío, en medio de las sombras aparecen varias figuras, como siluetas fantasmales: la madre y la esposa de Galán, Catalina, Isidro, el indio Ambrosio, Matías y Simón, que recuerdan actitudes, momentos de vida y acciones intrépidas de José Antonio Galán. En medio de la oleada de violencia, terminada su vida nace el símbolo. Muerto el hombre, surge el mito.

* * *

GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO



Médico cirujano y cardiólogo, deportista y hombre de teatro, Gilberto Martínez Arango nació en Medellín el 24 de marzo de 1934. Se trata de una figura polifacética, que se ha destacado en campos tan diversos como la ciencia, el arte y el deporte. Realizó estudios de medicina en la Universidad de Antioquia y se especializó en cardiología en la Universidad de California, en Estados Unidos. En su juventud también se dedicó al deporte, en el campo de la natación, destacándose en eventos realizados en Colombia desde 1950, cuando contaba 16 años de edad. Después de varios triunfos nacionales e internacionales, en 1956 ganó el campeonato suramericano de natación en Viña del Mar, Chile, y participó en la delegación colombiana en las Olimpíadas de Melbourne, Australia, ese mismo año.

– GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO –
Archivo fotográfico de la Casa del Teatro de Medellín.

En relación con las artes escénicas, Gilberto Martínez ha sido el verdadero pionero y promotor del teatro en Antioquia. Al terminar sus estudios de cardiología, realizó una maestría en Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de México. Su experiencia en el arte dramático cubre todos los campos: actor, director, dramaturgo, ensayista, editor y fundador de varios grupos escénicos que han hecho historia en Medellín.

Fue secretario de educación municipal, profesor en la Escuela de Artes de la Universidad de Antioquia y fundador de la Escuela Municipal de Teatro. Maestro de varias generaciones de actores y directores de teatro en Medellín, fundó un buen número de grupos de carácter independiente, con los cuales ha desarrollado un trabajo ininterrumpido desde hace cerca de medio siglo. Entre ellos cabe mencionar al grupo El Triángulo, con el que montó varias obras en los años sesenta, y luego otros grupos que contaron con su propia sala en distintos sectores de la capital antioqueña, como el Teatro Libre de Medellín, el Bululú y El Tinglado. Actualmente dirige La Casa del Teatro, en Medellín, que cuenta con una biblioteca, y el Centro de Documentación Teatral Gilberto Martínez Arango. Como editor, ha publicado buena parte de sus obras, en ediciones rústicas o en volúmenes de la colección de teatro de la Universidad de Antioquia. También sostuvo durante varios años la publicación de la revista *Teatro*, de Medellín, que alcanzó alrededor de 16 números que incluían obras de autores colombianos y del teatro contemporáneo, así como ensayos y artículos didácticos de gran utilidad para los grupos escénicos.

Sus obras se han caracterizado por hacer una recia crítica social y por abordar diferentes y variadas temáticas, algunas inspiradas en obras de otros autores como Bertolt Brecht o Angelo Beolco, llamado Ruzante. También ha escrito numerosos ensayos sobre diversos aspectos del arte teatral, como *Teatro Alquímico*, publicado por la Universidad de Antioquia en 2002, *Teatrario*, de la colección Teatro, de 1994, *Teatro, teoría y práctica*, de la colección de Autores Antioqueños, Medellín, 1986, o *Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht, el teatro alemán y el hecho teatral*, de 1991, entre muchos otros volúmenes con reflexiones y notas sobre su propio trabajo.

Como autor, también cuenta con un abundante repertorio, del cual mencionamos algunos títulos como *Los mofetudos*, *El grito de los ahorcados*, *El proceso del Señor Gobernador* (pieza inspirada en *La condena de Luculos*, de Bertolt Brecht), *La Ceremonia*, *El poder de un cero*, *El tren de las cinco*, *Zarpazo* y *La Guandoca* (basada en un libro de relatos de Gabriela Samper). También mencionamos *El parlamento del Caratejo Longas que llegó de la guerra*, cuyo título está inspirado en *El parlamento de Ruzante, que ayer llegó de la guerra*, de Angelo Beolco y cuya trama se basa en el cuento de Tomás Carrasquilla

titulado *¡A la plata!* Finalmente, mencionamos *Las Ofelias* y *La portentosa vida de la sierva Francisca Xaviera de la Cruz* y algunas otras escenas inquisitoriales en la villa de *La Candelaria*, y la tragicomedia del mestizaje *Rapsodia de cuchillos y perros*, entre otras.

* * *

– GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO –

≈

EL GRITO DE LOS AHORCADOS

La obra *El grito de los ahorcados*, basada en los hechos históricos del levantamiento de los comuneros, fue publicada por Ediciones Papel Sobrante de Medellín, en 1966. El primer acto de la obra está basado en la novela de Luis Castellanos titulada *El alzamiento*. La acción se desarrolla frente al rancho del campesino Tomás Serrano, quien trabaja en los últimos preparativos para el conteo de sus matas de tabaco, que no pueden pasar de 500, de acuerdo con las medidas y restricciones tomadas por las autoridades virreinales. La familia de Tomás Serrano, con María, su mujer, y sus dos hijos, Cayetana y Antonio, es representativa de los cultivadores de tabaco en las décadas finales del siglo XVIII, en la región de los municipios del Socorro, San Gil o Charalá, que se convirtieron en el punto de arranque del movimiento comunero de 1781.

Gilberto Martínez toma el argumento de la novela de Castellanos, que plantea la arbitrariedad, violencia e injusticia con la que eran tratados los campesinos por los estancieros, corregidores, guardias y demás representantes de las autoridades coloniales. La crueldad y desprecio con que se trataba a los humildes trabajadores del campo es presentada como un caso extremo de barbarie, que tuvo que existir entre los muchos que fueron denunciados por las víctimas inermes de aquellos excesos, y que explican la fuerza del movimiento popular de los comuneros, no sólo como una protesta frente a los nuevos impuestos, sino como una denuncia de los maltratos y arbitrariedades cometidas contra el campesinado, en infinidad de casos que se daban con mayor o menor violencia a lo largo de todo el virreinato neogranadino y en las demás provincias de la América española.

La causa inmediata de los nuevos impuestos tenía que ver con el acoso a los barcos españoles en el océano Atlántico, generado por piratas y bucaneros con el apoyo del gobierno británico, lo cual había generado un *Casus Beli* entre España e Inglaterra. Los costos de aquella confrontación eran enormes y la corona española no tenía recursos para sufragarlos. El oro de las Indias de los primeros tiempos coloniales ya no llenaba las arcas de

los barcos que viajaban a la península Ibérica, y el comercio de productos nativos del nuevo mundo o de mercancías enviada desde España a las provincias de ultramar, se veía menguado a causa del saqueo de los corsarios. La pelea de las grandes potencias europeas se había trasladado a los rumbos atlánticos, poniendo en grave peligro la economía española, así como la seguridad de los puertos del Caribe, entre los que ocupaba un lugar destacado Cartagena de Indias.

¿Qué podía saber un pobre campesino de Simacota, Charalá o el Socorro de aquella situación crítica que vivía un imperio cuya armada había sido calificada de invencible? ¿El rey de España y las Indias no tenía como poner orden en sus dominios y eran los campesinos pobres de estas tierras quienes tenían que financiar los gastos? Poco sabían de todo ello las gentes de estas tierras, quienes en su mayoría no sabían siquiera leer y escribir. Los encargados de aplicar las leyes y cobrar los impuestos eran los estanqueros y corregidores, acompañados por guardias armados, quienes estaban obligados a actuar con órdenes terminantes bajo la presión de las autoridades centrales, la Real Audiencia y el visitador regente nombrado por el rey para succionar hasta el último cuartillo de los exangües bolsillos de los trabajadores del campo. Para mostrar su eficiencia, estos ejecutores no vacilaban en utilizar los medios más salvajes y crueles, como se plantea en el caso presente del agricultor Tomás Serrano.

Por más que él y sus hijos contaron las matas de tabaco, constatando que no pasaban de 480 y en ningún caso de las 500 designadas como límite, los guardias realizan un nuevo conteo y afirman que en aquel sembrado hay 510 plantas. Basta aquella afirmación para que el estanquero los acuse de contrabando. Tomás pide que se revise el conteo, en presencia del estanquero y con su familia como testigo, pero el funcionario afirma que no es necesario. Hay contrabando y por lo tanto, tienen la obligación de tomar las medidas dispuestas contra ese delito. Como ha ocurrido en otros casos, al plantear que existe un número mayor de plantas al permitido, se destruye entera la plantación. Entonces, aterrado de perderlo todo, con su machete en la mano, Tomás dice que no permitirá que destrocen sus sembrados. Mientras los guardias tratan de llevarse a Tomás, su mujer y sus hijos intentan impedirlo, en una acción desesperada e inerte. Los acontecimientos se desarrollan con la furia de un destino implacable: el estanquero golpea a María con un palo, mientras Tomás cae al suelo, tras recibir un culatazo de uno de los guardias. Herido e impotente ante aquellos agravios, le pide a su hijo que huya. Éste lo hace, perdiéndose entre los arbustos de tabaco. Los guardias se llevan a Tomás, mientras el estanquero, que ha visto la juventud y hermosura de la muchacha, la conduce a la fuerza hacia el interior del rancho.

El diálogo realista que se ha desarrollado hasta el momento da paso a un texto poético, una especie de delirio, por medio del cual María y las vecinas que, al escuchar los gritos de la familia, se han asomado a ver qué ocurre, expresan la angustia frente a su destino. Pero lo siguiente rebasa los límites de verosimilitud: al fondo se observan las sombras de Tomás y los guardias mientras lo golpean. Como siluetas de pesadilla, los acompañan las sombras de un juez y un cura. Tomás sigue en medio de los dos guardas. El juez lo declara culpable, y de inmediato los guardias le ponen una soga al cuello y lo ahorcan. El cura pronuncia una oración en latín, mientras Rosita y Tomasa, las vecinas, dicen que María ha enloquecido de dolor y no deja de gritar una amarga retahíla para desahogarse.

¿Podría haber sucedido algo tan aberrante en los preludios del movimiento comunero? ¿La vida de un hombre valía menos que diez matas de tabaco? ¿Qué constancia existe de un caso semejante? Aunque resulte exagerado, la ejecución de esta arbitrariedad resume infinidad de casos, destrucción de plantíos y atropellos a los campesinos, de lo cual este hecho aparece como un símbolo y una condensación. Más que un frío recuento estadístico, se trata de un caso humano, la destrucción de una familia, que de modo contundente, explica no sólo los motivos globales, sino la reacción emocional de un movimiento de más de veinte mil hombres, que decidió marchar hacia la capital del virreinato neogranadino con el fin de hacer valer sus derechos.

Expuesta así la primera parte, viene el desenvolvimiento de la trama con el levantamiento de la gente del común. Como los demás autores de obras sobre el tema, Gilberto Martínez escoge a sus propios personajes para singularizar los hechos, señalar culpabilidades o errores y hacer su propio balance histórico, no exento de aspectos discutibles al confrontarlo con los estudios y documentos relacionados con el hecho histórico de la llamada Revolución de los comuneros. Veamos el desarrollo de las situaciones y personajes convocados.

Al comenzar el segundo acto, la acción se desarrolla en una cantina del municipio de El Socorro, donde se encuentran dos personajes destacados del lugar: Juan Francisco Berbeo y Salvador Plata, quienes jugarán papeles contradictorios, equívocos, perversos o incomprensidos, tanto en la obra teatral como en la realidad histórica.

En la escena, Berbeo está preocupado por su propia suerte personal y la de su familia, frente a las medidas arancelarias y los nuevos impuestos, ya que no cuenta con recursos suficientes para sortear la presente crisis. Por su parte, Salvador Plata expresa su preocupación por la situación que afecta a los campesinos y que amenaza con dar lugar a una asonada o caos social. Desde luego, sus argumentos no apuntan a dar razón al descontento popular, sino

más bien a defender las medidas adoptadas, ya que el reino está enfrentado a una dura batalla contra los ingleses. Con gesto despectivo dice que la gentuza se ha levantado en Charalá bajo el mando de un tal José Antonio Galán. Mientras conversan sobre esos temas de actualidad, juegan a las cartas, y Berbeo va perdiendo, aumentando su deuda con Salvador Plata, quien no deja pasar ocasión para incrementar sus haberes.

Aquí comienzan a verse las primeras figuras de este juego de posiciones e intereses. Mientras Galán ha iniciado la protesta en su pueblo natal (en la realidad histórica fue el primero en hacerlo) estos dos hombres de estrato social medio y medio alto contemplan los hechos desde la barrera, por el momento. Afuera se oyen gritos de “¡Viva el rey y abajo el mal gobierno!” y “¡Abajo los impuestos!”, mientras la gente se va reuniendo en la plaza de El Socorro. Entre los gritos y proclamas, fuera de escena se alcanzan a oír unos versos traídos desde la capital, que comienzan así:

*Viva el Socorro y viva el reino entero
Si socorro al Socorro le prestare
Para dejar de ser ya prisionero
En la fatiga que cada cual se hallare... etc.¹*

Siguen fragmentos del poema, atribuido a fray Ciriaco de Archila, mientras se escuchan nuevos gritos que corean: “¡A la capital! ¡A la capital!”. Don Salvador se despide, asustado ante los gritos del pueblo, pero en ese momento entra a la cantina un grupo de campesinos, que se dirigen a Juan Francisco Berbeo y le anuncian que las gentes lo han elegido como capitán general de la revolución, y le piden que los conduzca hasta Santa Fe a defender sus derechos.

Sorprendido en un comienzo, Berbeo acepta, pero con la condición de que se nombren otros capitanes, pues se trata de una responsabilidad enorme para asumirla él solo, y postula como uno de ellos a don Salvador Plata (quizá con la esperanza de verlo más como un aliado y un socio en la aventura, que como un cobrador por deudas de juego). Salvador Plata se excusa, diciendo que no puede aceptar, pero Berbeo insiste, diciéndole que ha llegado el momento de jugar el todo por el todo. (¡Siempre el juego, como motivación del personaje!). Buscando comprometerlo a como dé lugar, Berbeo nombra a Salvador Plata como su asistente.

¿Ocurrió así en la realidad histórica? En efecto, antes de que se iniciara la marcha, Plata fue nombrado como uno de los capitanes del común, pero al poco tiempo fingió locura y no participó en el viaje hacia Santa Fe. Sólo

1. *El grito de los ahorcados*. Acto II, pág. 37.

reaparece cuando el gobierno recupera el control y se convierte en el acusador de los jefes de los sublevados, denunciando a cuantos conoció y asumiendo la búsqueda de Galán hasta capturarlo y entregarlo a las autoridades. El ver a Plata, maquinando simultáneamente con Berbeo es un recurso escénico para establecer tanto el diálogo como la complicidad de los jefes del común que entregaron el movimiento, pues no eran campesinos ni trabajadores, sino criollos de clases medias y superiores que, en esta condición, respondieron a sus intereses.

Sobre Berbeo existen diversas opiniones. Algunos lo ven como un traidor al movimiento, apelativo que le cabe por completo a Salvador Plata, el delator. Otros estudios, como el de Cárdenas Acosta, quien después de revisar los distintos documentos, cartas y declaraciones sobre el tema, defiende la figura del capitán general de los comuneros, sosteniendo que obró de buena fe. Gilberto Martínez busca desmitificarlo desde el primer momento, partiendo de un hecho histórico real: Berbeo pidió la ayuda de un notario para declarar que asumió el mando de los comuneros con el fin de evitar que llegaran a lamentables excesos, pero que siempre estuvo de parte de los intereses de su majestad. En la escena, el propio Plata se sorprende favorablemente ante la astucia y sagacidad política de Berbeo, y acepta acompañarlo (con la intención torva, desde un comienzo, de hacer fracasar el movimiento y favorecer la causa del rey y el visitador regente).

Cárdenas Acosta señala la declaración de Berbeo ante un escribano, pero sólo para legitimar su nombramiento como capitán del común:

Previa solemne declaración ante el escribano del Socorro, sobre aceptación del cargo de capitán general, que se le confería por aclamación del común, esto es el público, nombró Berbeo para secretario suyo al doctor don Ramón Ramírez, a quien ascendió luego al mando de capitán general, para habilitarlo de comandante de la tropa que había de efectuar la expurgación de Girón.²

Es nombrado Ramírez, y no Salvador Plata, quien no participó en la marcha comunera hasta después de que el virrey desautorizara las capitulaciones, y el Visitador regente y la Audiencia recuperaran sus fueros y su autoridad. El propio Salvador Plata, en su defensa ante las autoridades, ataca a Berbeo denunciándolo como el comandante de la rebelión, sin dar a entender, en ningún momento, que se trataba de una estratagema para defender los intereses de la corona. En las denuncias de Plata contra Berbeo, se observa con claridad la ruptura entre ellos desde el momento mismo en que se inició la marcha:

2. Cárdenas Acosta, Op. Cit. Tomo II, pág. 272.

Que el declarante (Plata) no concurrió, ni dio su parecer, dinero ni armas para la marcha de Berbeo a Zipaquirá. Que sabe que el designio que le condujo a ponerse en marcha era para apoderarse de la capital de Santa Fe.

Que el declarante cree que la venida de Berbeo a Santa Fe fue proyectada y dispuesta por el mismo Berbeo.

Que el declarante no intervino, ni tuvo parte en la salida y expedición intentada por Berbeo, y por lo mismo no pudo darle instrucción alguna, ni sabe se la diesen los demás capitanes.³

Las denuncias de Plata no sólo lo desvinculan de una maniobra conjunta con Berbeo, sino que confirman que éste fue el capitán indiscutido del movimiento comunero. La actitud de crítica y descalificación de su papel en aquel acontecimiento histórico se debe a que el movimiento fracasó, en el momento en que las capitulaciones fueron incumplidas y señaladas de ilegítimas, lo cual no puede atribuirse a Berbeo ni nació de una maquinación suya. Sobre la actitud negativa en contra de Berbeo habla en forma clara y contundente Cárdenas Acosta:

A los denigrativos y falsos conceptos de cronistas desautorizados, de gacetilleros de alquiler o de folicularios contra la personalidad de Berbeo y su intervención en el movimiento insurreccional de 1781, oponemos, para finalizar el presente capítulo, los de doctos y eminentes historiadores y escritores que procuraron determinar hechos concretos para dilucidar la verdad con pruebas documentales. Aunque no todas las aseveraciones de estos están justificadas, como habrá de comprobarse, insertamos a continuación las que consideramos más ajustadas a la exactitud histórica.⁴

Entre estos cita a José Manuel Restrepo, quien sostiene:

Berbeo, sí, abrazó la revolución con el mayor empeño, dictando cuantas providencias juzgaba oportunas para darle impulso, las que indicaban un alma elevada y enérgica.⁵

3. *Ibíd.* pág. 281.

4. *Ibíd.* Tomo II. pág. 282.

5. José Manuel Restrepo. Citado por Cárdenas Acosta, *Op. Cit.* pág. 283.

También cita a Lorenzo María Lleras, ilustre patricio liberal, a Manuel Ancízar, a José Manuel Groot, de filiación conservadora, quien también defiende la gestión de Berbeo al frente del movimiento comunero:

*Berbeo había sido nombrado jefe supremo por haberse mostrado el más ardiente sostenedor de la revolución y el de más audacia y expediente para dirigirla.*⁶

Cita a otros historiadores y escritores, como Alberto Urdaneta, José María Quijano Otero o Raimundo Rivas, quienes coinciden en sus juicios favorables a Juan Francisco Berbeo como capitán general del movimiento comunero. La idea de asociarlo con Plata y mostrarlo como un maquiavélico conspirador, al servicio de la corona, no tiene mayor fundamento. Desde luego, no es propiamente Gilberto Martínez, el autor de *El grito de los ahorcados*, quien creó esta tortuosa imagen del capitán Berbeo. Desde el propio siglo XIX, son varios los escritores e historiógrafos quienes colocan sobre las espaldas de Berbeo la responsabilidad del fracaso comunero, un episodio que no puede mirarse en blanco y negro, sino con la amplia gama de grises, en el cual jugaron su parte diversas fuerzas y factores.

Cuando se firmaron las capitulaciones, las gentes regresaron a sus casas con la idea de que habían triunfado y el visitador regente había partido definitivamente. Pero en realidad, con la desaprobación de los convenios y capitulaciones, llegaron tropas de refuerzo para defender a Santa Fe y, tanto el visitador como la Real Audiencia, recuperaron su poder y recibieron la orden de castigar severamente a quienes continuaran levantados en armas contra las autoridades virreinales. Fue así como cayeron José Antonio Galán, Lorenzo Alcantuz, Isidro Molina y Manuel Ortiz, meses después de que los demás participantes en el movimiento comunero hubieran sido indultados.

En la obra de Gilberto Martínez, el pueblo se muestra descontento con sus capitanes, entre ellos Berbeo y Plata (quien como hemos dicho, no estaba con ellos en Zipaquirá). En la casa donde se hospeda el arzobispo Caballero y Góngora aparecen algunos campesinos, entre ellos Antonio, el hijo de Tomás Serrano, quien se había alistado en las tropas comandadas por José Antonio Galán. Aún no sabe nada de la suerte de su madre, que enloqueció tras la muerte de su marido, ni de su hermana Cayetana, quien quedó embarazada y tuvo un hijo del estanquero. Tanto Tomás como María la loca permanecerán como testigos y víctimas del drama vivido por los campesinos.

6. José Manuel Groot. Citado por Cárdenas Acosta. Op. Cit. pág. 287.

También llega allí José Antonio Galán, lo cual desde un punto de vista histórico no tiene asidero, pero desde el punto de vista teatral tiene una lógica interna, ya que en muchos casos, como éste, los escenarios son como crisoles en los que se integran personajes, situaciones y espacios de distintos sitios y momentos. En la tragedia griega hasta en los grandes dramas de Shakespeare y otros autores, el encuentro de personajes en aquel amplio *teatro mundi* no corresponde a la puntual referencia histórica, documentada y precisa, de cada hecho y lugar, sino a la necesidad dramática de concentrar personajes y situaciones por razones dramáticas.

En ese momento, además de ellos, entran a escena Berbeo y Salvador Plata, poco antes de que lo haga el arzobispo. Plata se molesta ante la presencia de Galán y vaticina su final en la horca. Galán es enviado a los pueblos con la misión de alebrestar a las gentes a favor del levantamiento. Plata entiende esta orden como una astucia de Berbeo para salir de Galán, a quien resulta muy difícil reducir a la obediencia.

Poco después de que sale Galán entra el arzobispo, acompañado por los oidores Vasco y Galavís. En realidad, Eustaquio Galavís no era oidor de la audiencia; tenía el cargo de alcalde y había sido abogado de la Real Audiencia años atrás. En relación con las capitulaciones, Galavís sí cometió el acto de villanía que aquí se atribuye a Berbeo, pues dos días antes de la firma juramentada del documento había hecho una declaración ante escribano público invalidando dichas capitulaciones, por haber sido aprobadas bajo presión indebida de la fuerza y el tumulto.

Gilberto Martínez utiliza un recurso eficaz para dibujar (literalmente) la personalidad del arzobispo Caballero y Góngora. En ese momento entra a escena el pintor Pablo Caballero, quien tiene la misión de terminar un retrato del arzobispo que estaba adelantando. En efecto, en la época existió un pintor cartagenero de ese nombre, que hizo parte del grupo de dibujantes y pintores de la Expedición Botánica, del cual se conservan cuatro dibujos de plantas y un retrato de José Celestino Mutis, el director de la expedición. Pero el retrato del arzobispo Caballero y Góngora fue realizado por otro Pablo: Pablo Antonio García, pintor de cámara del arzobispo virrey, cuando ya se había posesionado en este cargo en 1783, después de la muerte sorpresiva de don Juan de Torrezar Díaz Pimenta, a los cuatro días de llegar a Santa Fe. El cuadro fue firmado por el pintor dos años después de la firma de las capitulaciones en el puente del común, tras las deliberaciones efectuadas en Zipaquirá.

En la escena, Berbeo manifiesta su preocupación por la demora en la firma de las capitulaciones, mientras el arzobispo se distrae posando para el cuadro, pero Galavís le dice que tenga calma, pues el arzobispo es un protector de la cultura y las artes en el Nuevo Reino. Esto es cierto, y lo confirma

el hecho de haber apoyado a la Expedición Botánica y a sus pintores cuando tuvo el cargo de virrey, y también cuando regresó a Córdoba, su ciudad natal, con el mismo cargo de arzobispo que tenía en Santa Fe de Bogotá. Allí, una de sus primeras determinaciones fue la de crear una escuela de dibujo, como base para establecer después una academia de las tres artes: arquitectura, pintura y escultura. Pero estos méritos son vistos en este caso como una crítica a Caballero y Góngora en relación con su papel frente a los comuneros, pues la pintura del cuadro -que funciona como recurso escénico- aparece como un medio para distraer la atención o volver frívola la discusión con los capitanes comuneros, sobre las capitulaciones, que en este caso no parecen asumir una actitud de claro antagonismo con las autoridades.

En el diálogo con el arzobispo y sus asesores, Berbeo y Plata parecerían representar sinceramente los intereses del movimiento comunero, contradiciendo la actitud doble y maquiavélica que les hemos visto en escenas anteriores. Aquí conviene hacer una aclaración: es posible que Berbeo hubiera defendido en forma sincera y definida las peticiones del común; en cuanto a Plata, ni siquiera hizo parte de aquellos encuentros, pues llegó más tarde para limpiar su imagen y cooperar con las autoridades, la Real Audiencia y el visitador, delatando a los capitanes comuneros. Es necesario separar a estos dos personajes. Si bien Plata puede considerarse como traidor, en el caso de Berbeo hay que tener en cuenta que en ningún momento ofreció o luchó por la independencia, sino por las reivindicaciones contenidas en las capitulaciones presentadas al arzobispo.

Si estas capitulaciones hubieran sido respetadas y los acuerdos cumplidos, la imagen de Juan Francisco Berbeo hubiera pasado a la historia limpia de polvo y de paja. El fracaso no fue ciertamente suyo; no puede asignársele una culpa que no se debió a su gestión, sino a las órdenes virreinales y a la actitud sinuosa del alcalde Eustaquio Galavís y la Real Audiencia. En manos de estos personajes, que padecían una completa miopía histórica, no sólo se traicionó al movimiento comunero, sino que se abrió una brecha tan profunda con la autoridad virreinal y con la corona española, que abrió las puertas pocos años más tarde a la lucha por la definitiva independencia de España.

Luego de la firma de las capitulaciones, que tuvo lugar tras los gritos de la multitud que rodeaba a los capitanes comuneros, al arzobispo y sus asesores, Berbeo se asoma al balcón y grita a la multitud que todo se ha concedido y que ya no es necesario marchar hacia la capital, pues han triunfado y pueden retornar a sus casas satisfechos de los grandes logros obtenidos gracias a su constancia y sacrificio. Como un apunte irónico, afuera se escuchan vivas a Berbeo y al arzobispo.

El tercer y último acto tiene lugar cinco días más tarde. El pintor Caballero está terminando de pintar el cuadro del Arzobispo, cuando entran el oidor Vasco y el alcalde Galavís con la noticia de que la Real Audiencia ha improbadado las capitulaciones. En la realidad histórica, esta medida fue tomada por el virrey Flores, y su notificación no pudo llegar a los cinco días, sino mucho más tarde, cuando ya el movimiento se había disuelto y las gentes habían regresado a sus casas. Para evitar actos o represalias en contra del virrey Flores por sus medidas, exigidas por la corona, éste fue nombrado como nuevo virrey en México y para la Nueva Granada se designó a don Juan de Torrezar Díaz Pimienta, a quien ya nos hemos referido en detalle.

Continuando con su actitud maquiavélica, el arzobispo busca confrontar a Berbeo con la imagen rebelde de José Antonio Galán, con el propósito de atraerlo como un aliado y dividir más a los comuneros, que de hecho ya se habían disuelto y no representaban ningún peligro. Como Berbeo fue nombrado corregidor de la provincia del Socorro (distinción que no le duró mucho, pues tras los cargos de Salvador Plata perdió todos los beneficios) tuvo que doblegarse ante el mandato de las autoridades. Aquí, sin embargo, entran Berbeo y Salvador Plata, siempre como perversos aliados, y Plata pide autorización para capturar a José Antonio Galán, lo cual corresponde a los hechos históricos.

En forma simbólica, a la manera de los augures de la tragedia griega, se escucha afuera a María la loca, la viuda de Tomás Serrano, tocando el tambor y lanzando sus consignas y proclamas contra el orden establecido. Un anuncio, sin duda, de lo que vendrá unas décadas más tarde.

La escena se precipita entonces a la fatalidad. El cerco se va cerrando contra José Antonio Galán, quien entra a una choza abandonada, acompañado por algunos de los pocos hombres que aún lo siguen, entre quienes se encuentra Antonio, el hijo de Tomás Serrano. Son conscientes de la proximidad de sus perseguidores, por lo cual Galán les dice que ha llegado el momento de separarse. No hay condiciones para proseguir la marcha hacia la capital ni para enfrentar un combate con las tropas que los asedian. *Alea jacta est*. Galán piensa que ese es sólo el comienzo de una larga lucha y que vendrán otros que la conducirán hasta la victoria final. Deja a sus hombres en libertad para regresar a sus casas. Sobre él pesa una condena de la Real Audiencia y le resulta mejor tratar de huir solo. Los hombres se despiden y se van.

Galán le entrega a Antonio su sortija de matrimonio, para que se la lleve a su hija, y le ordena que se vaya. Cuando se oyen murmullos cercanos, el muchacho sale a la carrera. Se escucha la voz de Salvador Plata, ordenándole a Galán que se entregue, a nombre del rey. Se producen algunos disparos y Galán es herido. No hay modo de evadir el destino.

Emerge la imagen del poder: el tribunal de la Real Audiencia y a un lado, una tarima con la horca y el verdugo. Al compás monótono de un tambor, un pregonero anuncia la sentencia contra José Antonio Galán. Junto con Salvador Plata aparece Berbeo llevando atado a Galán, lo cual, como hemos visto, no sucedió en esa forma. Cuando Galán fue ejecutado en la plaza mayor de Santa Fe, para escarmiento popular, Berbeo se encontraba en el Socorro. Después de escuchar las acusaciones, cuando le dicen que se defienda, el capitán comunero responde:

Es inútil, puesto que me tienen de antemano condenado. No me engañan. Este juicio no es más que un simulacro, un intento de justificar sus procederés ante el pueblo.⁷

Los guardias presionan a la madre, la esposa y la hija del condenado, para que firmen unos papeles que les presentan. Se descubre toda una tortura psicológica contra ellas, mientras se pone a funcionar el potro del tormento con la madre de Galán. Antonio, que había sido capturado junto con el capitán comunero, intenta huir, pero un soldado le dispara y lo mata. El arzobispo (como si fuera el principal responsable de la ejecución), le pide a Galavís que lea los cargos y la sentencia. Éste lee la condena, con el corte de cabeza y el envío de sus miembros a distintas ciudades.

Hay que tener en cuenta que ésta es una obra de juventud de Gilberto Martínez. Fue premio nacional de teatro y tiene muchos momentos de fuerte tensión escénica y de enjuiciamiento de la violencia y crueldad de las autoridades coloniales. Sin embargo, al cotejar los hechos históricos con las acciones teatrales observamos las inexactitudes que hemos señalado y el acervo juicio crítico contra algunos personajes, en especial Juan Francisco Berbeo y el propio Arzobispo Caballero y Góngora, a los cuales no pueden atribuirse las responsabilidades directas en el incumplimiento de las capitulaciones o la ejecución de Galán.

En los últimos años se han producido muchos escritos, estudios y aporte de nuevos documentos sobre aquellos hechos, que permiten un acercamiento más ponderado sobre los personajes y sus actitudes en momentos tan cruciales de los últimos tiempos coloniales. Los acontecimientos históricos se desarrollan en medio de una complejidad de circunstancias, que colocan a los personajes en dramáticas disyuntivas, que muchas veces los hacen vacilar o modificar sus comportamientos. Son hombres, con todas sus ideas, emociones, dudas y temores, y no seres de una sola pieza, cuya conducta esté predeterminada de manera inflexible. En estos casos, la ideología establece

7. *El grito de los ahorcados*. Acto III, págs. 86-87.

simpatías o antipatías ante quienes participaron de una manera o de otra en los acontecimientos, y de ahí su exaltación o su condenación, que no siempre corresponde a la verdad histórica.

* * *

JOAQUÍN CASADIEGO MARTÍNEZ



Joaquín Casadiego nació en Ocaña, Norte de Santander, en 1936 y falleció en Bucaramanga en agosto de 1993. Médico psiquiatra, dramaturgo y director teatral, fue uno de los fundadores y miembros de la primera etapa del teatro “El Búho”, de Bogotá, en 1958 y autor de varios libretos para los programas de radioteatro y teleteatro dirigidos por Fausto Cabrera en la Radiodifusora Nacional y en la Televisora Nacional, entre 1958 y 1961. Más tarde viajó a Bucaramanga, donde ejerció como médico psiquiatra. Durante algún tiempo, fue director del Hospital Psiquiátrico de San Camilo.

– JOAQUÍN CASADIEGO MARTÍNEZ –

Archivo fotográfico del Hospital Psiquiátrico San Camilo. Bucaramanga, Santander.

Como dramaturgo, su obra *La gente del común* obtuvo el primer premio en el Festival de Teatro Estudiantil, donde fue llevada a escena por el grupo de teatro de Buga bajo la dirección de Álvaro Arcos. También fue ganador en el Festival de la Frontera, de Cúcuta, en 1970, con su obra *El expediente del soldado Slovick*, basada en el relato de Hans Magnus Enzensberger *El ingenuo desertor*, que hace parte del libro *Política y delito*, publicado por la editorial Seix Barral en 1968.

* * *

– JOAQUÍN CASADIEGO MARTÍNEZ –

≈

LA GENTE DEL COMÚN

Joaquín Casadiego aborda el tema de los comuneros desde una perspectiva muy diferente a la asumida por otros autores. Basada en documentos, poemas y testimonios de la época, su principal personaje son los impuestos ordenados por el rey y el Consejo de Indias, para cuya aplicación fue destinado al Nuevo Reino de Granada el visitador regente Gutiérrez de Piñeres. Sin embargo, en este caso ni el visitador, ni el arzobispo ni los capitanes del común, con la excepción de José Antonio Galán, aparecen en la obra. Los actores, más que encarnar personajes con historias particulares, asumen los roles de narradores, relatores o miembros de un coro que representa al pueblo de un modo genérico.

En este sentido, la obra podría considerarse como antecesora del llamado Teatro Documento, cuyas premisas fueron planteadas en 1968 por el dramaturgo alemán Peter Weiss (1916-1982), autor de *Marat Sade*, así como de la pieza *Discurso sobre el Vietnam*, también de 1968. Otros autores alemanes trabajaron el Teatro documento, como Rolf Hochhuth (1931), con su obra *El Vicario*, escrita en 1963 y llevada al cine en el 2002 por Costa-Gavras con el título de *Amén*, o Tankred Dorst, con la obra *Era Glacial (Eissenzeit)*, sobre la última etapa de la vida del escritor noruego Knut Hamsun, nacido en 1859 y muerto en Estados Unidos en 1952, quien obtuvo el premio Nobel de literatura en 1920, por su obra *Hambre*, pero que en 1943, en un gesto inexplicable, adhirió al nazismo, tema que Dorst estudia en su pieza documental.

En Colombia, el Teatro documento fue desarrollado más tarde por Fernando González Cajiao en una obra sobre el sacerdote revolucionario Camilo Torres Restrepo, pero *La gente del común*, de Joaquín Casadiego puede considerarse como la precursora o primera obra de esta modalidad del arte escénico en Colombia.

Al comienzo, se escuchan redobles de tambor, mientras entra a escena un coro de quince personas, entre hombres y mujeres. Los hombres visten

pantalones negros y camisas blancas, mientras las mujeres aparecen con sencillas batas grises. Tanto la indumentaria como la actitud de los actores-narradores subrayan el carácter narrativo de la pieza, basada en versos de denuncia y agitación escritos en la época de los acontecimientos, así como en otros documentos de la época, como la lista de impuestos que abarcaban múltiples actividades del comercio, la agricultura y las distintas actividades de campesinos, criollos, gentes de la ciudad, y en general, todos los súbditos de la corona en el virreinato de la Nueva Granada, sobre todo el pueblo a quien afectaba de manera directa estas medidas, es decir, la gente del común.

El narrador inicia la representación pronunciando un clásico romance anónimo de la época:

*Acallen los atambores
Y vosotros sedme atentos:
Que éste es el romance fiel
Que dicen los comuneros.
Tira la cabra p' al monte,
Y el monte tira p' al cielo,
El cielo no sé pa' onde
Ni hay quien lo sepa ahora mesmo.
¡El rico le tira al probe,
Al indio que vale menos;
Ricos y probes le tiran
A partirlo medio a medio.¹*

Coros y relatores han ocupado sus posiciones como testigos y oyentes. El narrador termina de decir el romance completo:

*Presto le advierte el fiscal
Que al alcalde vaya luego;
El alcalde lo transporta
Surcando valles y cerros
Para que al corregidor
Él le confiese sus duelos.

El corregidor lo empunta
Cargado de muchos pliegos,
Diciendo que el protector
Es quien atiende sus ruegos;*

1. Joaquín Casadiego: “La gente del común”. En *El sueño de la medusa*. págs. 91-104. Taller Literario Jorge Zalamea, Universidad Industrial de Santander, 1974. pág. 92.

*Y el protector lo dirige
Al oidor santafereño,
Oidor que no tiene orejas
Y que acuerda sin acuerdo.
Resta al indio querellante
Como su mero consuelo,
El rey de España y las Indias,
¡Pero el rey está muy lejos!²*

El coro repite algunos estribillos, para que, como afirma el narrador, el mensaje penetre con mayor fuerza en la mente de los espectadores. Mientras tanto, se dicen los últimos versos y se proyectan diapositivas que representan rostros humildes y hambrientos de campesinos, jornaleros, mineros, etc.

Sobre el *Romance de los Comuneros*, incluido en esta obra, anota el analista y musicólogo Andrés Pardo Tobar:

Por su proyección histórica, en cuanto es eco evidente de uno de los acontecimientos socio-económicos más importantes de nuestra crónica colonial, resulta singularmente significativo el romance recogido por el señor Arias. Nos referimos al Romance de los Comuneros, surgido en las breñas santandereanas a fines del siglo XVIII y conservado allí por el pueblo campesino. Se trata de un hermoso ejemplo de romance vernáculo, surgido directa y espontáneamente de nuestra dramática realidad americana.³

Los relatores van hablando sobre la situación de los campesinos, indios, esclavos de las minas, gente del común. Los actores representan en pantomima diferentes actitudes y acciones de trabajo: en minas, faenas agrícolas, trapicheos, mientras corean la última frase del romance:

Muy lejos... muy lejos...

Uno de ellos pronuncia la palabra del conflicto, que sirve como detonante, así como de título para la siguiente secuencia:

¡Impuestos!

2. *La gente del común*. pág. 92.

3. Andrés Pardo Tobar: *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. II Parte, pág. 62. Editorial Tercer Mundo, Bogotá, 1966.

Otro de los relatores describe el impuesto llamado Armada de Barlovento, creado por Real Cédula de Felipe IV el 4 de mayo de 1635. Como una reacción a la carga tributaria, el coro se lamenta diciendo que “no tienen sal, ni ropas, ni comida, ni agua, pero tienen hambre”.

Los relatores prosiguen con la mención de los distintos impuestos:

- *Alcabala, creado por real cédula el 18 de junio de 1740, destinado especialmente a la compra de armas.*

El coro continúa con sus gritos de protesta, mientras simultáneamente los relatores van alternando la mención de los distintos impuestos:

- *Efectos de Castilla, o géneros importados.*
- *Efectos de la tierra o productos industriales.*
- *Géneros, ropas, azúcar.*
- *Panelas, conservas, miel.*
- *Cacao y demás frutos.*
- *Jabón, pieles y cordobanes.*
- *Tiendas y expendios de mercaderías.*
- *Ventas de carnes, pieles, sebo.*
- *Ganaderías y haciendas.*
- *Fincas y heredades.*
- *Censos, su imposición.*
- *Almonedas, subastas, contratos públicos y privados.*

El coro remata: *¡Toda venta judicial!*

Siguen los relatores, en forma alternada:

- *Impuesto al viento, que comprende:*
- *Traficantes sin domicilio fijo.*
- *Bienes muebles e inmuebles.*
- *Artistas y menestrales.*
- *Todo arte y oficio debe pagar impuesto.*
- *Los administradores, los arrieros, los comisos y con-donaciones, la falta de tornaguías.*

Cortando la pantomima y asumiendo la posición firmes, el coro declara con ironía:

*Están exentos los libros en latín y en romance; los caballos ensillados y enfrenados; los halcones y azores; los sombreros madrileños y los trapos recogidos para hacer papel.*⁴

Sigue el listado de impuestos, cada vez expresado como una carga más y más agobiante:

- *Impuesto al monopolio del tabaco.*
- *Sobre el comercio exterior: almojarifazgo, alcabala de toneladas, alcabala de averías.*
- *Sobre agricultura, ganadería y minería.*
- *Industria en general.*
- *Diezmos, quintas de oro y plata.*
- *Fundición, ensaye y marca de metales.*
- *Sobre transacciones: alcabala, papel sellado.*
- *Herencias transversales, composición de tierras.*
- *Rutas estancadas o monopolizadas.*
- *Salinas, tabaco, aguardiente, naipes, pólvora.*

Se proyectan diapositivas detallando otros impuestos, dando a entender que el sistema tributario del gobierno colonial abarca todas las actividades, operaciones financieras, propiedades y trabajos. El ritmo de las intervenciones ha llegado al clímax. En el máximo de exasperación, el coro grita:

*¡Nosotros nos ofrecemos a los cuchillos y protestamos traer a nuestras familias y en la plaza pública cortarles las cabezas para que sobre su sangre caigan nuestros cuerpos a manos de verdugos, y con el fin de nuestras vidas se terminará todo!*⁵

El narrador habla de la sublevación de los pueblos: Simacota, Mogotes, Charalá, Barichara, Socorro, San Gil. Crece el descontento. El coro avanza hacia el público llevando una gran bandera roja, mientras emiten sus consignas a viva voz:

*¡Viva el rey y muera el mal gobierno! ¡Viva el rey y mueran sus órdenes nuevas!*⁶

4. *La gente del común*. pág. 95.

5. *Ibíd.* pág. 97.

6. *Ibíd.* pág. 98.

El estribillo se repite varias veces, representando una nutrida marcha popular. El relator pronuncia algunos de los versos atribuidos a fray Ciriaco de Archila:

*Viva el Socorro y viva el reino entero
Si socorro al Socorro le prestare
Para dejar de ser ya prisionero, etc.*⁷

Después de decir varios de los versos de fray Ciriaco, el narrador clama a grandes voces:

*Estos fueron los clamores que el indio, mestizo, mulato, criollo, semi-criollo, americano, nieto de zipas, zaques y caciques con mezcla de Rodríguez, Jiménez, Garcías, bantúes, congos y catangas gritaron por todos los rincones. Es la historia de América. Nosotros te la recordamos.*⁸

El relator 5 declama las consignas de Tupac Amaru II, que corrían de boca en boca en ese momento por los cuatro puntos cardinales de la América del sur:

*¡Viva el rey inca y mueran los chapetones,
Que si el rey de España tiene calzones,
Yo también los tengo, y si tiene vasallos
Con bocas de fuego, yo también los tengo,
Con ondas, que es mejor!*⁹

Como una mención específica, en los diálogos de los relatores se plantea la actitud doble y traidora de Salvador Plata. De allí se salta a leer algunos puntos formulados en las Capitulaciones, como la “abolición completa del Impuesto de Armada de Barlovento, la cesación de las guías y tornaguías, la abolición del monopolio del tabaco y la disminución del precio de la sal”, para que quedara como estaba antes de la nueva política tributaria.

Tras la aprobación de las capitulaciones vienen los argumentos en contra, alegando la presión indebida del pueblo formado en tumulto, lo cual equivalía a tener que aceptar las exigencias por la fuerza, y por lo tanto, invalidaba las firmas y los juramentos. Ante esta traición de las autoridades todo el edificio conceptual del movimiento comunero se vino al suelo, como un

7. Ídem.

8. *Ibíd.* pág. 99.

9. *Ibíd.* pág. 100.

castillo de naipes en medio de un vendaval. Es allí donde surge la acción rebelde de José Antonio Galán, quien ya no tenía un significado simplemente reivindicativo, sino la intención de ir más allá, en la búsqueda de la independencia. En ese momento lanza su apasionada consigna rebelde, que ha seguido resonando como un eco libertario a lo largo de nuestra historia:

*¡Ni un paso atrás, siempre adelante,
Y lo que ha de ser, que sea!*¹⁰

La obra concluye con la sentencia de muerte en contra de José Antonio Galán.

* * *

10. *Ibíd.* pág. 103.

Creación colectiva de
– TEATRO LA CANDELARIA –

≈

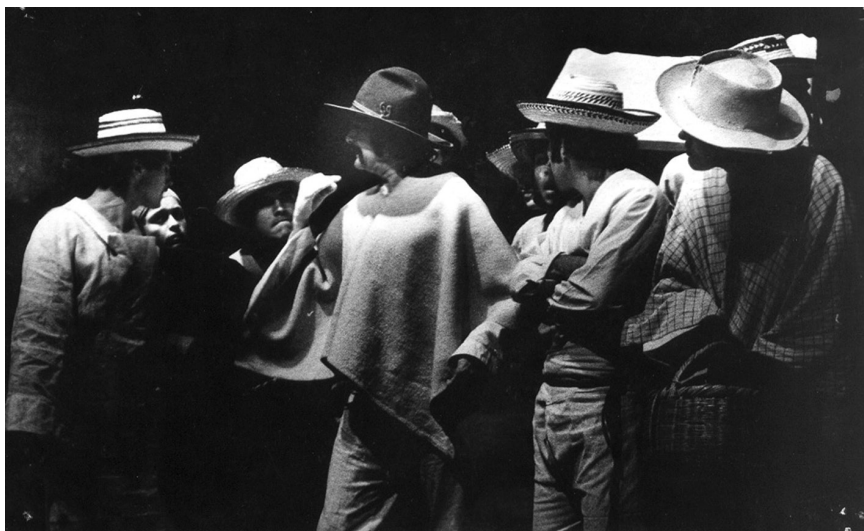
NOSOTROS LOS COMUNES

≈

Bajo la dirección de
– SANTIAGO GARCÍA –

Con la elaboración de esta obra se inicia una nueva etapa creativa del grupo de teatro La Candelaria, de Bogotá, que se transformará en una herramienta de trabajo para la construcción de la mayor parte de sus producciones futuras: la creación colectiva. No puede decirse que esta forma de concebir el oficio teatral haya sido un invento específico de Santiago García y su grupo, pues ya existían importantes precedentes en Europa y América Latina, como el Théâtre du Soleil, de París, dirigido por Arianne Mnouskine, en especial a partir de su obra 1789, basada en estudios e improvisaciones sobre el inicio de la Revolución Francesa, o del Teatro Libre de Buenos Aires, Argentina, dirigido por María Escudero, quienes ya habían desarrollado trabajos de creación colectiva, cada uno de ellos con sus propias formas de expresión, estilo y características singulares. Un ejemplo es *Contratanto*, la primera obra de este grupo vista en Colombia.

Otro antecedente directo e inmediato fue el taller de investigación conjunto realizado por el Teatro la Candelaria con el Teatro Experimental de Cali, TEC, en la nueva sede que el TEC venía construyendo de manera independiente en la ciudad de Cali. Enrique Buenaventura, en compañía de Jacqueline Vidal y su grupo, venían trabajando su propio Método de Creación Colectiva, como una forma grupal de elaborar la puesta en escena de una obra determinada, mediante improvisaciones analógicas de la obra, que permitieran sondear las ideas y propuestas de los actores, dentro de unas reglas de juego señaladas por el método, que llevarían al director a seleccionar y depurar la diversidad de propuestas hechas por los actores y llegar a una solución final que conciliara las iniciativas individuales del director con los aportes colectivos. El oficio del director vendría a ser el de organizador



NOSOTROS LOS COMUNES, creación colectiva de Teatro La Candelaria.
Archivo fotográfico del Teatro La Candelaria.

y depurador de las propuestas, así como el de motivador y analista de las improvisaciones.

El Teatro La Candelaria no se limitó a seguir el método del TEC al pie de la letra, con sus etapas y reglas del juego. Desde un comienzo buscó su propia manera de hacer las cosas, conservando el trabajo de improvisación como la base fundamental de la creación colectiva, pero sin partir del análisis de una obra o un texto pre-existente, sino buscando un tema para estudiar las fuentes y documentos de un determinado acontecimiento e ir construyendo una obra improvisación por improvisación, escena por escena, hasta llegar a tener de manera simultánea al texto y su correspondiente montaje. La búsqueda de situaciones, conflictos y personajes surgiría tanto del estudio de los documentos sobre el asunto escogido, como de las improvisaciones planteadas por el grupo de actores. Para ello, era necesario armar una estructura que uniera y diera sentido a los núcleos argumentales improvisados. Había que correr el riesgo de comenzar a montar una obra sin obra, a la manera de lo que James Joyce llamaba un *work in progress*, es decir, armar una estructura dramática construyendo el propio proceso de trabajo.

El primer tema escogido para llegar a elaborar una obra fue el de la revolución de los comuneros. Se trataba de un hecho histórico trascendente de la última etapa de la vida colonial, que hasta el momento había sido contado como una acción de personajes individuales que impulsaban a las gentes a una acción revolucionaria. Pero eran los gestores, Berbeo, Alcantuz, Galán, frente a sus rivales, el virrey, el visitador regente, los alcabaleros, los oidores de la Audiencia, en fin, los personajes individuales quienes hacían la historia. Había que explorar otra manera de contarla: el papel de las gentes del común, los campesinos, el pueblo, en la gestación y desarrollo de los acontecimientos. Una inquietud que se iba a proyectar no sólo en relación con esta obra en particular, sino sobre una buena parte de los trabajos futuros del grupo.

Desde sus primeras funciones, *Nosotros los comunes* marcó una actitud de diferencia, que a la vez, implicaba la búsqueda de un público popular, dentro de las pautas que en su momento fue definido como Nuevo Teatro, tal como lo señalan las palabras del prólogo a la edición de la obra:

Nosotros los comunes fue estrenada –cuando no estaba totalmente terminada– en Arauca, en un Festival de la Cultura y el Deporte. Tal vez era la primera vez que un grupo de teatro llegaba allí, y seguramente era la primera vez que los espectadores, campesinos llaneros, veían una obra de teatro.¹

1. Prólogo a “Nosotros los comunes”. En: *5 obras de creación colectiva*, pág. 9. Ediciones Teatro La Candelaria. Editorial Colombia Nueva. Bogotá, 1958.

I. El bando

La obra se inicia con la llegada del virrey Manuel Antonio Flores a Santa Fe de Bogotá, el 26 de mayo de 1776, montado a lomo de indio. Dos años más tarde, en 1778, se declara la guerra entre España e Inglaterra y es entonces cuando se nombra como visitador regente a Juan Gutiérrez de Piñeres, quien queda encargado de todo lo que tiene que ver con la Real Hacienda. De alguna manera puede decirse que el poder virreinal quedó dividido en dos instancias, pues mientras el virrey Flores se hallaba en Cartagena de Indias, considerada como la “llave y antemural del reino”, con el propósito de repeler cualquier ataque, no sólo contra la ciudad, sino contra la puerta de entrada al Nuevo Reino, el visitador Regente Gutiérrez de Piñeres tomaba las medidas tributarias, ordenando el cobro de los nuevos impuestos y el aumento de los antiguos, asumiendo el mando frente a la Real Audiencia y ejerciendo un poder equiparable e incluso superior en los aspectos más delicados, como eran los económicos, al que tenía el propio Virrey.

La representación escénica encontró un recurso para mostrar la división de poderes, estableciendo un contrapunto entre los dos personajes: mientras el virrey piensa en realizar un buen número de obras públicas, abrir caminos, levantar hospitales y escuelas, el regente sólo piensa en la forma de cobrar los nuevos impuestos, sacándole a la gente hasta el último maravedí. Al contemplar las difíciles condiciones de vida de las gentes del Nuevo Reino, el virrey estudia la posibilidad de rebajar los impuestos y, en una acción contraria, el visitador maquina la forma de aumentarlos.

II. El mercado

Como en las demás obras sobre el tema comunero, la acción se sitúa en la plaza de El Socorro. En medio de una acción vivaz y de mucho colorido, aparecen unos guardias cobrando el llamado Impuesto del Viento, aplicado a los vendedores ambulantes. Al lado de los guardias, un pregonero anuncia el bando por medio del cual se ordena el pago de los nuevos impuestos, entre ellos el llamado Gracioso Donativo. Surgen voces de protesta y los guardias amenazan a las gentes, tratando de dispersarlas. Una mujer que vende arroz, se levanta y se suma a los gritos de inconformidad. Sobre una tarima, un actor lanza una arenga, en la que dice que todos los hombres fueron creados iguales, pero cuando un gobierno intenta someter al pueblo a su despotismo

absoluto, es su derecho y su deber derrocar a ese mal gobierno.² Y el actor añade que con esos argumentos, el pueblo de los Estados Unidos del Norte declaró su independencia de la Real Corona Británica.

Una actriz se levanta en otra tarima y en tono de arenga recita la proclama con la cual se levantó Tupac Amaru, declarándose rey del Perú, de Quito y la Nueva Granada, con el nombre de José I (su nombre de pila era José Gabriel Condorcanqui). Inspirado en este movimiento indígena de profunda repercusión en toda la América del Sur, a comienzos del siglo siguiente, durante la Independencia, el general porteño Manuel Belgrano planteó la teoría de crear una gran monarquía incaica, propuesta secundada por el general José de San Martín, quien le dio el nombre de Incanato. También el precursor venezolano Francisco de Miranda tuvo la idea de un régimen mixto monárquico-republicano, regido por dos miembros de la familia de los incas, con capital en el Cuzco, para toda la América del Sur.

III. Los carniceros

Poco a poco el descontento se va extendiendo a los distintos oficios y comercios. En esta escena, se producen peleas frente a una carnicería, por el alto precio de la carne, que lleva a otra discusión sobre el precio de las reses: se debate si está regido por la ley o los aumentos han nacido de la voracidad de los comerciantes. El carnicero dice que ha tenido que subir los precios, porque con el que tenían, no le alcanza para pagar los impuestos. En medio de los gritos, el guardia se lleva al carnicero a la cárcel.

Uno de los criollos de cierta posición en la ciudad, el señor Nieto, le dice al pueblo que la noche anterior hubo una reunión en casa del señor Berbeo y otros notables de El Socorro, que están dispuestos a luchar contra el mal gobierno. También comenta que se ha recibido el apoyo de un hombre poderoso de Santa Fe, don Lozano Peralta, Marqués de San Jorge.

En estas escenas, el texto de la obra no incluye los diálogos, que fueron improvisados por los actores, a la manera del *canovaccio* de la *Commedia Dell'Arte*, concebido como un breve resumen de la trama argumental, que servía de pauta a la improvisación de los actores. De ahí que la obra tuviera un largo proceso de creación, al modo de un laboratorio de investigación, tanto para estudiar los documentos sobre el acontecimiento histórico, como

2. Así lo plantearon en el siglo XVI los filósofos y teólogos de la Escuela de Salamanca, con el argumento del derecho natural y el derecho de gentes, señalado por Francisco de Vitoria, y más tarde la corriente del llamado "Pactismo", en Inglaterra, de los filósofos Thomas Hobbes y John Locke, que sirvió de argumento al movimiento de los comunes, capitaneados por Oliverio Cromwell.

para dar herramientas a los actores en el conocimiento de la época y sus circunstancias, de modo que la improvisación pudiera sustentarse sobre bases firmes. La lectura de diversos textos de la época ayudó a concebir diálogos adecuados.

IV. Los tabacaleros

Otro punto en el que coinciden las distintas obras sobre el tema: la situación de los tabacaleros, que fue una importante piedra de chispa para encender la llama de la revolución comunera. En esta obra, cada secuencia presenta oficios, temas, personajes y situaciones específicas, en un gran fresco que recoge la diversidad y polifonía con la que se desarrolló el movimiento del común. Un campesino tabacalero le explica al público lo que sucede con el mercado del tabaco: con el acoso a las naves españolas por parte de los ingleses, España perdió el dominio del mercado, y por eso el regente ha prohibido el cultivo libre del tabaco, fijando un número de plantas a cada cultivador. Al que se pase de este número, le destruyen la plantación y lo dejan en la ruina.

V. El conteo del tabaco

Se superponen dos planos, donde se desarrollan acciones diferentes en forma paralela. En un primer plano, un agricultor tabacalero, en compañía de sus hijos, cuenta las matas para no sobrepasar la cantidad autorizada. En el segundo plano, la madre y las hijas preparan el sancocho para los guardias que van a hacer el conteo. Después de contar varias veces y dado que en alguna ocasión la suma excede lo permitido, resuelven cortar 30 plantas para estar más seguros.³

Cuando llegan los guardias y hacen un rápido conteo, dicen que hay 520 matas. Les piden que vuelvan a contar, estos lo hacen de mala gana, y al terminar afirman que hay 535 matas, lo que equivale a demostrar que venían de antemano con el propósito de destruir la plantación. Apenas los guardias se van, el hijo dice que con llorar no van a conseguir nada; hay que unirse con los vecinos y contarles lo que pasó. De la suma de aquellas historias nace el impulso que desembocó en la revolución de los comuneros.

3. Es la misma situación y la misma cantidad de plantas de la parte inicial de *El grito de los ahorcados*, de Gilberto Martínez, lo que quiere decir que se basaron en la misma fuente de información. Sin embargo, la escena se resuelve de una manera diferente, sin llegar al exceso de violencia, pero dejando en claro la arbitrariedad.

VI. El bautismo

No sólo las cosechas, los comercios o los oficios artesanales tienen que pagar impuestos. También los ritos y ceremonias, pues el visitador regente sabe que donde circulan monedas hay que exprimir impuestos.

Un grupo de campesinos llega a la iglesia del pueblo, para que el padre les bautice una niña. Faustino, el sacristán, les pide un documento de la Alcabala, en el que conste que están al día con los impuestos de diezmos y primicias. Como no lo tienen, Faustino no los deja entrar, pero un campesino le ofrece unos huevos y a regañadientes los deja entrar, advirtiéndoles que sin el papel es imposible conseguir que el padre haga el bautizo. El cura aparece y confirma las palabras del sacristán. Explica que son órdenes del visitador regente. Lo que les pasa a ellos está ocurriéndole a una cantidad de familias campesinas. El cura también protesta, pues a los curas criollos les asignan las peores parroquias.

Los campesinos le ruegan que bautice a la niña, pues está muy enferma, y si se muere sin bautizar se irá para el limbo. El cura accede, diciendo que todo debe quedar entre ellos y no pueden contárselo a nadie, porque no quiere tener líos con el señor alcalde. Al final, no tienen ni siquiera los dos reales del bautismo y el cura los saca de la iglesia con un buen regaño.

VII. El levantamiento

Una campesina cuenta cómo las gentes, desesperadas por la situación, se levantaron el domingo 24 de marzo de 1780: fueron los campesinos de Mogotes, con repercusiones semejantes en Simacota, La Robada, Oiba, Charalá, San Gil y Vélez. Ahora las protestas llegan frente a la casa del alcalde. Tanto él como un burócrata que lo acompaña, les dan la razón, pero les advierten que con la violencia no van a conseguir nada. Ante las amenazas de la multitud, el alcalde se esconde en la iglesia, donde el cura lo protege. Las gentes intentan entrar, pero el párroco se asoma a la puerta con un gran crucifijo y los detiene. Tras él se esconde el alcalde, bajo un gran manto morado, y toca una campanilla. El cura simula una procesión, para sacarlo de allí, pero alguien lo descubre y, cura y alcalde, huyen a la carrera para escapar a la ira del pueblo. En esta escena se mezclan diálogos y situaciones precisas con resúmenes argumentales o *canovaccios* para improvisar.

VIII. Prisión de Antonia Vargas

Antonia llega a su casa, muy asustada, escondiéndose de los guardias. La madre le dice que recuerde lo que le pasó a Manuela Beltrán, a quien tienen en la cárcel, según ella, por metida y lambona. Antonia también arrancó un edicto de la plaza y tiene el temor de que el alcalde la haya visto desde la ventana.

En el esquema argumental se dan motivaciones a la actriz que representa a la madre para que contenga a los guardias. Cuando estos la hacen callar y le advierten que vienen por Antonia a nombre del rey, ésta aparece en escena diciéndoles que no le tiene miedo al alcalde y que está lista para presentarse ante él, a ver qué quiere. Entonces los actores se mezclan entre el público e informan a los espectadores que los guardias se metieron a la casa de Antonia Vargas y quieren llevarla presa. Le piden al público movilizarse para impedirlo.

Se trata de un recurso escénico utilizado con el objeto de actualizar la situación e involucrar al público en ella, algo análogo a la propuesta realizada por el Théâtre du Soleil, de París, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine en la obra *1789*, presentada en 1970 para inaugurar el gran galpón convertido en escenario teatral de la Cartoucherie de Vincennes, en París, que en su origen fue una fábrica de munición y otros implementos bélicos, a comienzos del siglo XIX, en la época de Napoleón Bonaparte. Este dato no deja de ser interesante, pues se trata de una antigua fábrica de armas transformada en teatro, en cuya sesión inaugural se representó *1789*, una obra realizada por medio de improvisaciones en forma de creación colectiva, integrando al público, como si hubiera hecho parte de las gentes que presenciaron la toma de la Bastilla y el incendio de la vieja prisión, el 14 de julio de 1789, en cuya conmemoración se celebra el día nacional de Francia.

Los actores, inmersos dentro del público, como gentes que transitaban por la plaza pública parisiense de la época, se suben a unos tablados colocados en puntos estratégicos y relatan a los transeúntes los episodios de la toma de la Bastilla. Este recurso permite actualizar la problemática tratada y comprometer a los espectadores con el hecho histórico, lo que hizo el grupo de teatro La Candelaria de manera análoga con su obra *Nosotros los comunes*. Los sucesos, personajes y situaciones descritas son diferentes, pero la metodología de trabajo y los procedimientos usados son afines, lo que equivale a tomar prestadas las herramientas para elaborar las propias obras.

Antonia se mezcla con los otros personajes, en medio del público, al que lanza una consigna de la época, de sabor muy contemporáneo:

*¡Adelante, compañeros del común! ¡Oprimidos contra opresores!*⁴

Un bando comunica la decisión popular de nombrar como capitanes general del movimiento a los señores Juan Francisco Berbeo, Salvador Plata, Antonio Monsalve y Diego de Ardila, y cierran el documento con su firma colectiva, que dio el nombre a la obra teatral:

*Nos, el común.*⁵

Los capitanes aceptaron el nombramiento ante el escribano público, don Mateo de Ardila. Una actriz dice que esa misma noche, los capitanes firmaron otro documento secreto en el que salvaron su responsabilidad, diciendo que lo hicieron ante el temor de recibir la muerte, frente a la violencia de los tumultuantes.

IX. Papel del conteo

Las gentes se van reuniendo para marchar al Socorro; el movimiento comunero está en plena marcha. Alguno pide que le regalen un pedazo de pita, para amarrar sus matas para el conteo que le autorizaron, pero las gentes le responden que ya no es hora de plegarse a lo que digan las autoridades. ¡No más conteos!: ha llegado el momento de marchar con el pueblo. Cuando los demás parten, le pide cabuya a un abuelo y le muestra el papel con la orden de cateo. El viejo rompe el papel y le dice que corra tras la gente que va para el Socorro. Aquí se plantea otra reflexión de utilidad en los conflictos contemporáneos de los trabajadores, sobre los rompe-huelgas e indecisos que ponen sus intereses personales por encima del interés común.

X. La cédula del pueblo

Algunos de los comunes van dictando a dos escribientes una cédula, poema o proclama que sirve a la vez como denuncia y motivación, para que las gentes se unan a la causa. El carácter combativo de lo que dicen genera las protestas de los escribanos. Los comunes responden que por qué se quejan, si antes redactaban los impuestos que agobiaban a las gentes, ¿por qué protestan si ahora trabajan para el pueblo?

4. Nosotros los comunes. pág. 32.

5. *Ibíd.* pág. 33.

La unidad del movimiento comienza a resquebrajarse, a medida que pasan los días y aún no se ven los resultados de la movilización. Un comunero manifiesta su descontento, pues luego de avanzar y lograr grandes triunfos, como el de Puente Real contra el oidor Osorio, que dio fuerzas para seguir la marcha hacia Santa Fe, ahora se detienen y llevan ya veinte días esperando a que terminen las conversaciones entre Berbeo y Caballero y Góngora. La última pregunta, que expresaba el sentir de muchos de los campesinos que marchaban llenos de ilusiones, deja al descubierto el quiebre del movimiento comunero con sus capitanes:

*¡Qué tal si el tal Berbeo se deja convencer del arzobispo, y entonces
sí nos lleva el diablo a todos!*⁶

No se trata de la simple opinión de un hombre del común de aquella época, sino de una reflexión desde el presente. Es decir, un juego temporal del discurso, desde la perspectiva de la diacronía y la sincronía, como lo define el diccionario de Oswald Ducrot:

*Un fenómeno de lenguaje se considera sincrónico cuando todos los elementos y factores que pone en juego pertenecen a un solo momento de una misma lengua (a un mismo estado). Es diacrónico cuando hace intervenir elementos y factores que pertenecen a estados de desarrollo diferentes a una misma lengua.*⁷

Es decir, que como sucede en otras escenas y momentos que integran el pasado y el presente, al modo de un gerundio, nos encontramos frente a un caso de diacronía, válido tanto para los comuneros del siglo XVIII como para los trabajadores del siglo XXI, cuando expresan una desconfianza hacia sus propios dirigentes sindicales.

XI. Socorranos y tunjanos

Un cura llega a un puesto de vigilancia de los comuneros y alebresta a los tunjanos contra los socorranos, con el evidente propósito de dividir las fuerzas del común. Al diálogo se añade un poema sobre la unidad, que se incluye más como una advertencia para el público popular contemporáneo, que como una evocación del pasado histórico, del cual ya conocemos varios versos de un claro compromiso político.

6. *Ibíd.* pág. 40.

7. Oswald Ducrot-Tzvetan Todorov: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. pág. 165. Siglo XXI Editores, México, 1986.

Un actor y una actriz informan sobre la escapada de Santa Fe del visitador regente, así como sobre el arresto de José Antonio Galán por parte de otros capitanes comuneros y la posterior liberación que hace Berbeo de Galán, dándole la orden de marchar en persecución del regente. Dada la personalidad del comunero de Charalá, resulta extraño o confuso, históricamente hablando, el hecho de haber encontrado en Guaduas a Gutiérrez de Piñeres y darle tiempo para permitir que emprendiera la huida por el río Magdalena. Luego con sus fuerzas, Galán marcha por el río Magdalena hacia la población de Ambalema, libertando los esclavos, con la consigna “¡Oprimidos contra opresores!” ¿Por qué dejó que el regente escapara? ¿Quiso evitar un juicio posterior, que lo comprometiera de manera grave?

XII. Asamblea popular

Un comunero pide explicación, sobre qué significan las capitulaciones; una mujer le responde que Berbeo está convenciendo al arzobispo de firmar un papel donde las autoridades se comprometan a quitarles los impuestos y hacer todo lo que el pueblo pide. Si se logra, ya no va a ser necesario marchar a Santa Fe y todos saldrán ganando por las buenas, sin derramamiento de sangre. Esta respuesta genera una fuerte discusión en las filas de los comunes. Se rumora que el arzobispo le dio quince mil pesos a Berbeo para ablandarlo. Otro sostiene que Berbeo pertenece a la misma clase de los ricos que los tiene sojuzgados.

Cuando la discusión parece llegar al clímax, entra un capitán con la noticia de que se han aprobado y firmado las capitulaciones, y el arzobispo invita a una misa de acción de gracias.

Un cura les pide a las gentes que entreguen las armas y acaten la voluntad del rey, cuya autoridad viene de Dios. En una rápida concentración de informaciones, al final de la misma escena una mujer se levanta y dice que la real audiencia desconoció las capitulaciones, con el argumento de que fueron firmadas bajo la presión del común levantado en armas.

XIII. La paga

Ha pasado un tiempo y las gentes del común han regresado a sus casas. Cuando van a cobrar, les retienen los impuestos, como siempre. Las capitulaciones no han servido para nada, ni las protestas van a ayudar, pues el movimiento está disuelto y resulta casi imposible volver a reunir una multitud semejante a la que marchó hacia la capital. Alguno pide que llamen a José

Antonio Galán, para que se ponga al frente de los descontentos y dar la batalla contra la Real Audiencia y las autoridades virreinales.

XIV. Suplicios

Gracias a las denuncias de Salvador Plata, antiguo capitán y traidor del movimiento comunero, José Antonio Galán es capturado. Sin embargo, como ya lo hemos anotado al inicio de esta obra, ni Galán, ni Berbeo, ni el arzobispo aparecen de cuerpo presente en la obra. Tampoco se desarrollan diversas escenas con los mismos personajes, esbozando lo que ocurrió con sus vidas durante el desarrollo de la acción, pues cada escena tiene una vida propia, como estampas descriptivas de algunas de las innumerables situaciones que comprometieron a más de veinte mil personas en la marcha comunera. Así, sólo se concluye que una multitud de antiguos comuneros se dirigió a los llanos orientales, que treinta años más tarde haría parte del ejército libertador de Simón Bolívar.

XV. Epílogo

Un grupo de cinco actores pronuncia la sentencia de muerte contra José Antonio Galán. Luego, un hombre del común llamado Manuel, dice que hay que prepararse para la lucha de liberación. La obra termina con un Poema-proclama escrito por Nelson Osorio Marín, que invita al público de hoy a asumir el reto comunero:

*Aquí están las entrañas de viejos luchadores,
A pesar de sus luchas
Esta noche larga no ha acabado aún
Y tú lo sabes.*

*También sabes que en las entrañas de viejos luchadores
Se forma el hombre nuevo,
Que acabará esta noche larga
Con el fragor de las batallas.*

*Y sabes que las batallas las daremos contigo
O contra ti.
Y que ganaremos.
Decídete entonces y pelea.
No huyas.
Decídete y pelea.⁸*

8. *Nosotros los comunes*. Final. pág. 57.

Una invitación a la lucha armada formulada en los años setentas del siglo XX, cuando aún se sentía el fragor del romanticismo revolucionario.

* * *

– HENRY DÍAZ VARGAS –

≈

JOSÉ ANTONIO GALÁN, O DE CÓMO SE SUBLEVÓ EL COMÚN

Henry Díaz Vargas plantea otra mirada sobre el mismo tema, agregándole al dramatismo del acontecimiento algunos toques de humor sarcástico, que relativiza tanto los hechos como las actitudes de los personajes. Esta obra fue estrenada en 1981 por el Pequeño Teatro de Medellín, bajo la dirección de Rodrigo Saldarriaga, y una de las escenas de la obra tuvo un desarrollo autónomo, como pieza breve, con el título de *La encerrona del miedo*.

La obra se inicia con dos guardias de las rentas, que hablan y discuten sobre la situación después de haber destruido una plantación de tabaco, con el mismo argumento que hemos visto en varias obras, de haber sobrepasado el número de plantas autorizadas. Golpean a un campesino, el zarco Ardila, que intentaba protestar. Uno de los guardias quiere quedarse con una bestia, propiedad del campesino, pero el otro le dice que el alcalde la ha pedido para él. Desde el comienzo se muestra que estanqueros, alcaldes, guardias, autoridades medias y bajas tratan de aprovecharse y sacar su tajada de la situación de crisis generada por los impuestos. En río revuelto, ganancia de pescadores.

Tratan de llevarse la mula, pero ésta permanece ranchada, anclada al piso como un árbol y no se quiere mover. Le han prendido fuego a las matas, provocando una humareda, y temen que pueda atraer a los vecinos y generar una represalia. Saben lo que pasó en Simacota cuando las gentes se rebelaron contra los estanqueros, y prefieren irse antes de que los ataquen a ellos.

En la siguiente escena, Galán, en compañía del Zarco Ardila, Hilario y otros comuneros, rodean al estanquero y lo matan, dejándolo tirado en medio del camino, lo que muestra el furor y violencia que alcanzó el movimiento, que no se limitó a la simple protesta. A esta, sigue la escena clásica del día de mercado en la plaza del Socorro, en la que junto a Berbeo entran



JOSEF ANTONIO GALÁN O DE CÓMO SE SUBLEVÓ EL COMÚN, de Henry Díaz Vargas.
Grupo Pequeño Teatro, 1981.
Fotografía de Luis Fernando García.

a escena la tabaquera Manuela Beltrán, Salvador Plata, el alcalde, el zarco Ardila, el cojo Ardila, un pregonero, gentes del común y músicos.

A diferencia de otras obras, en las que se muestra a Berbeo como un comerciante, Henry Díaz subraya su característica de jugador, que le permite apostar al azar como comandante del movimiento comunero. Manuela Beltrán instala su puesto de venta de tabaco y Berbeo se acerca a ella y la invita a jugar con él una partida, mostrándole las cartas. En forma burlona, ella se niega, diciéndole que tiene las barajas rezadas. Un pequeño detalle, pero que sirve para mostrar a Berbeo desde un comienzo como un tramposo. Cuando aparece Salvador Plata, comerciante, ganadero y hombre de ciertas ínfulas y una destacada posición en la ciudad, Berbeo le comenta a Manuela que le gustaría jugar con él. Con un gesto desdeñoso la tabaquera acusa a Plata de engañar a los indios y robarles el ganado a los campesinos. Así lo define:

Plata por fuera y carroña por dentro.¹

El pregonero sale de la alcaldía y lee el edicto sobre el impuesto de la Armada de Barlovento. La gente se agrupa frente a la alcaldía y cuando el alcalde se asoma, le gritan que no van a pagar los impuestos. El burgomaestre pide calma, mientras aparte ordena a un ayudante que llame a los soldados. Volviéndose hacia el pueblo, intenta explicar que hay que ganar la guerra con la bendición de Dios y el pago de los impuestos. Afirma que los mandatos del rey son sagrados. En medio del tumulto, Manuela interviene, mientras Salvador Plata defiende las palabras del alcalde y dice que los nuevos impuestos se están cobrando en todas partes: en México, las Antillas, la América Central, la Nueva Granada y el Perú. Las gentes siguen lanzando gritos iracundos contra los impuestos, que los están desangrando. Manuela señala a Salvador Plata y dice que es peor que un chapetón: “¡Un lameculos!” Él no le responde y prosigue su defensa de las medidas, exacerbando a la tabacalera, quien no para de lanzar voces airadas contra el regente y los impuestos, mientras avanza y arranca el edicto que se había pegado en el muro, haciendo crecer el entusiasmo de las gentes, quienes corean el famoso estribillo:

¡Viva el rey y muera el mal gobierno!

También arremeten contra el escudo con las armas del rey y se dirigen al estanco, mientras Manuela Beltrán sigue azuzándolos mientras grita:

1. Henry Díaz Vargas: *José Antonio Galán o de cómo se sublevó el común*. Escena III. pág. 96. Colección Teatro, Universidad de Antioquia, Medellín, 1990.

*¡Perros ladrones!*²

Manuela no sólo aparece como la mujer que arrancó el edicto, que prendió la llama del movimiento comunero, sino como una agitadora, propulsora de la protesta, una mujer de armas tomar, cuya presencia se sostiene a lo largo de la marcha comunera.

Asustado ante la furia del tumulto, el alcalde desaparece. El zarco Ardila se asoma al balcón donde antes estaba el alcalde y convida a la gente a unirse, para que sus peticiones sean escuchadas. También dice que es necesario escoger a alguien que los represente y un hombre del común proclama el nombre de Juan Francisco Berbeo, que de inmediato es aclamado por las gentes. Berbeo acepta pero pide que se nombren capitanes, pues la inconformidad es tan grande que mucha gente se les va a unir. Otra voz postula a Salvador Plata, pese a su actitud de defensa de las autoridades, pero Plata responde que no puede aceptar esa infamia. Le insisten, pero él se muestra muy asustado, diciendo que está viejo y enfermo. Luego pronuncia una proclama apocalíptica, y alguno dice que enloqueció por leer la Biblia a escondidas. Plata prosigue con su delirio místico, ahora usando su propio nombre como el salvador, en una encrucijada tan difícil. Para que no se escape ni esconda, las gentes lo rodean y lo envuelven en una manta, forzándolo a aceptar el nombramiento. Como Plata persiste en su arrebatado de locura, las gentes lo conducen hasta su casa. Esta actitud real o fingida de locura corresponde a los hechos históricos. En ningún momento Plata estuvo de buena fe en el movimiento comunero y por el contrario a la larga fue un delator, el acusador más acérrimo de José Antonio Galán, quien formuló las denuncias que condujeron al capitán charaleño a su trágico final.

El tumulto nombra a otros capitanes, citando los nombres de Joaquín de Vega, Diego Ardila, Antonio Monsalve, Antonio Estévez, Francisco Rosillo, Antonio Molina, Alejandro de la Prada, Manuel Ortiz, Ramón Ramírez, Luis Fernando Céspedes, Martín Roldán, Francisco José Delgadillo y Francisco Javier Uribe y García. Entretanto para sí, Berbeo comenta las postulaciones con una mirada crítica, que bien puede ser a la vez el punto de vista del autor de la obra:

Los capitanes que nombró la plebe son ricos y de influencia. De ellos ninguno, nadie del común. No quieren poner la cara.

Y remata su observación a partir de su índole de jugador:

2. *Ibíd.* pág. 100.

De todos modos, las cartas con que juegan están marcadas. ¿Qué hacer? ¿Qué cartas tengo yo? Las que tengo las marcaré. Claro, el notario. Sí, el escribano y en secreto, Una carta para el final de la partida. Quién sabe...³

El movimiento comienza a tomar fuerza, con la intervención de gentes de diversas regiones y el apoyo de algunos personajes de la capital. Un fraile coloca un pasquín, y una maestra lo lee en voz alta. Son unas estrofas de los versos enviados desde Santa Fe y atribuidos a fray Ciriaco de Archila. En las distintas obras se toman estrofas diferentes del largo poema panfletario. Estas son las incluidas en la presente obra:

*Por Dios, Socorro, no dejes vuestra empresa,
Ya que muestras el rostro destacado,
Pues a tu sombra irá nuestra cabeza
Hasta el fin del intento principiado.
No temas de ninguna la fiereza,
Pues todos, aunque ahora de tapado,
Estamos renegando de la carga
Que llevamos a cuestras tan amarga.⁴*

Una versificación motivada por la urgencia política, que como suele suceder con los escritos panfletarios, poco tiene que ver con la calidad literaria o con la auténtica poesía, pero tales atributos no se requerían para satisfacer los propósitos buscados.

Berbeo formuló unas bases para entrar en forma directa e inmediata en la acción: destruir los estancos y los emblemas reales, arrebatar los bastones a los corregidores y avanzar hacia la capital del virreinato. En ese momento, la unidad y el entusiasmo parecían dotar al movimiento comunero de una fuerza invencible.

En la siguiente escena aparece un chasqui trayendo la noticia de que el visitador regente ha dado órdenes para detener la marcha del común a Santa Fe. Una expedición aguarda en Puente Real, con la misión de detener a los comuneros. Berbeo pide marchar sin temor. En medio de la algarabía y el entusiasmo de las gentes, se pronuncia otra cédula popular, con versos de la época:

*¡No teman, aunque vean a los soldados
Con bayonetas, fusiles y morteros
Que si son los de aquí, que hay ya arreglados,*

3. *Ibíd.* Escena III, pág. 106.

4. *Ibíd.* pág. 107.

*Esos son unos pobres borriqueros,
Y si son de los nuestros, no te afanes,
Que las balas irán hacia las nubes!*⁵

Sigue la marcha hacia Puente Real, en camino a Santa Fe. Hilario, Galán y los comuneros han detenido las fuerzas del oidor Osorio en Puente Real. Los estanqueros huyeron y las gentes amenazan con poner fuego al pueblo. La escena que sigue logra añadir un punto cómico, en medio de la dramática situación. El diablillo de la picaresca entra a escena: la acción se desarrolla al interior de la casa donde se aloja el oidor Osorio en Puente Real. Allí se está produciendo un enfrentamiento entre un militar y un civil, debido a las pocas fuerzas que se han podido reunir para detener a los comuneros. El capitán De la Barrera ataca a los puños a Francisco Ponce, quien tenía la misión de reclutar gente y ha fracasado en el empeño. El oidor Osorio, junto con el vicario del pueblo, les pide que se separen, cuando se escuchan voces de una multitud que comienza a entrar a la plaza. Mientras aumenta el nerviosismo en el salón, el cura les dice que si se desesperan acabarán locos.

Observan por la ventana y se dan cuenta de que al frente del tumulto se encuentra Galán, el charaleño. Ahora están quemando el parque militar y los uniformes de las tropas realistas. Atemorizadas ante la inferioridad numérica, las fuerzas del oidor Osorio entregaron las armas sin disparar un solo tiro. En medio del desconcierto, el capitán De la Barrera toma un cirio en sus manos y se lo entrega al oidor para que lo use como cetro y se presente ante el pueblo como su nuevo monarca. El vicario protesta, ante lo que considera como un sacrilegio.

Siguiendo el juego, el oidor Osorio dice que el visitador regente es un asesino, pues los envió allí, al matadero. También De la Barrera deja traslucir sentimientos que nunca se hubiera permitido expresar en condiciones normales: habla contra los reyes, calificándolos como asesinas majestades. En un arrebató demencial, el oidor Osorio delira en su fantasía de convertirse en monarca. Los detalles tragicómicos de esta escena le sirvieron a Henry Díaz para escribir otra obra corta en un acto, con la misma situación y personajes, titulada *La encerrona del miedo*.

El toque de humor picaresco prosigue en la siguiente escena, que se desarrolla en una calle de Santa Fe de Bogotá. Francisco Ponce ha logrado escapar del cerco comunero en Puente Real y busca afanosamente a las autoridades virreinales para dar el parte de lo que está sucediendo allí. A grandes voces pide a las gentes que despierten, pues miles de comuneros se acercan, como los monstruos del Apocalipsis. Golpea a las puertas del palacio virreinal,

5. *Ibíd.* pág. 110.

en la Plaza Mayor, y aparece el visitador regente, quien ha asumido las funciones del virrey, quien se encuentra en Cartagena. Ponce le informa que el oidor Osorio y el capitán De la Barrera están presos en Puente Real. Según él, son prisioneros de más de cincuenta mil hombres armados hasta los dientes. En medio de sus exageraciones, hace alardes de valor, como engañoso fanfarrón:

*Yo me pude escapar con unos diez hombres que murieron en combate
en las afueras del pueblo y al quedar sólo me batí como un león y dejé
tendidos más de quince enemigos.⁶*

Añade que las gentes iracundas piden la cabeza del señor visitador, que debe huir antes de que lo atrapen y lo destrocen. Asustado, el visitador le pide a Ponce que llame al arzobispo Caballero y Góngora. Le hace este pedido porque Ponce viene disfrazado de cura, atuendo que usó para poder escapar de los enfurecidos revoltosos en Puente Real.

Antes de buscar al arzobispo, Ponce llama al capitán de la guardia (entonces se llamaba Regimiento Fijo) y le anuncia que están a punto de llegar los comuneros, los socorranos, en guerra contra Santa Fe. Están intentando invadir la ciudad por la vía de Zipaquirá. Ahora Ponce incrementa sus exageraciones y afirma que son más de ochenta mil los que vienen armados hasta los dientes. A Caballero y Góngora le dice que viene de Puente Real y que lo más probable es que el oidor Osorio ya esté colgado de una horca.

El regente comisiona al arzobispo Caballero y Góngora para que vaya a Zipaquirá a contener a los comuneros. También designa al alcalde Galavís y al oidor Vasco y Vargas para que lo acompañen a negociar con ellos. Por su parte, el visitador les informa que marchará hacia Honda, a esperar refuerzos de Cartagena.

La acción se traslada al campamento de los comuneros en Nemocón. Allí se encuentran Galán y Berbeo, junto con Nieto, Hilario, Manuela y Teresa. Se produce una fuerte discusión entre Berbeo y Galán. El primero ha dado la orden de detener el avance hacia la capital, mientras Galán, apoyado por Manuela Beltrán, dice que seguirá adelante. Afirma que la consigna es “¡Guerra a Santa Fe!”, y concluye que capitular en Zipaquirá equivale a una traición. Insiste con arrogancia en su voluntad de lucha, mientras Berbeo lo amenaza con hacer que lo apresen. Afirma que el supremo consejo de guerra del común castiga severamente la insubordinación en sus filas. Galán insiste en su posición y se prepara para marchar a Honda, para luchar a favor de un levantamiento general. Tras cruzar nuevas palabras en un tono desafiante con Berbeo, sale insistiendo en su propósito de atacar a Santa Fe.

6. *Ibíd.* Escena VI. pág. 124.

La escena prosigue en el tambo de esclavos en la hacienda de Mal Paso, ubicada entre Mariquita y Honda. Galán y algunos seguidores han llegado allí para dar libertad a los esclavos negros que trabajan en las minas que se hallan próximas a la hacienda y pertenecen al mismo amo. También se encuentra entre ellos el capitán comunero Pedro Nieto, quien ha buscado a Galán para informarle sobre la firma de las capitulaciones, y ahora pide que lo dejen ir. Ellos se niegan, para evitar que refuerce los contingentes enemigos.

Asumiendo una actitud de mando, Galán dicta un decreto concediendo la libertad absoluta de los esclavos. Nieto le dice que eso es descabellado, pero Galán lo obliga a escribir su mandato. Nieto está aterrado y llega a afirmar que los negros no tienen alma. Aquí se ven con claridad las divergencias ideológicas existentes entre los capitanes comuneros. Galán lo obliga a soltar las cadenas de los esclavos. Al verse libres, los negros lo atan y lo azotan, como se ha hecho tantas veces contra ellos.

La acción da un fuerte salto, cerrando el cerco en contra de José Antonio Galán, quien ha llegado a una cabaña abandonada, en medio de las sombras de la noche. El aguerrido capitán charaleño se encuentra en compañía de Lorenzo Alcantuz, el zarco Ardila y otros comuneros, cuando se escuchan afuera voces de Salvador Plata y el capitán De la Prada. Así describe Galán en lo que ha terminado el intento de liberación de los comuneros:

Donde se dieron los albores de libertad e independencia, ahora chorean sermones del arzobispo cargados de terror, y consejos pacifistas de Berbeo. El antes generalísimo es ahora corregidor y justicia mayor del Socorro; la prebenda, el pago por entregar un pueblo.⁷

Galán es presentado como un precursor de la Independencia. Esa noche pensaba descansar con sus compañeros en aquella cabaña, pero cuando comienzan a alistarse para dormir, fuera de la escena se escucha la voz de Salvador Plata, quien ha localizado al jefe rebelde tal vez por alguna delación, como suele suceder en estos casos. Plata le notifica que está rodeado por más de cien hombres, intimándolo para que se rinda y entregue. Galán le pide a Alcantuz y a sus demás compañeros que se escapen tan rápido como puedan. Alcantuz, sin embargo, quiere permanecer al lado de Galán.

Se escucha ahora la voz de Alejandro de la Prada, otro capitán del común, quien le pide a Galán que no acreciente esa desgraciada masacre. Galán los califica de dóciles lacayos del tirano. Plata le responde que salga en son de paz; si se arrepiente de los delitos cometidos e implora el perdón, su

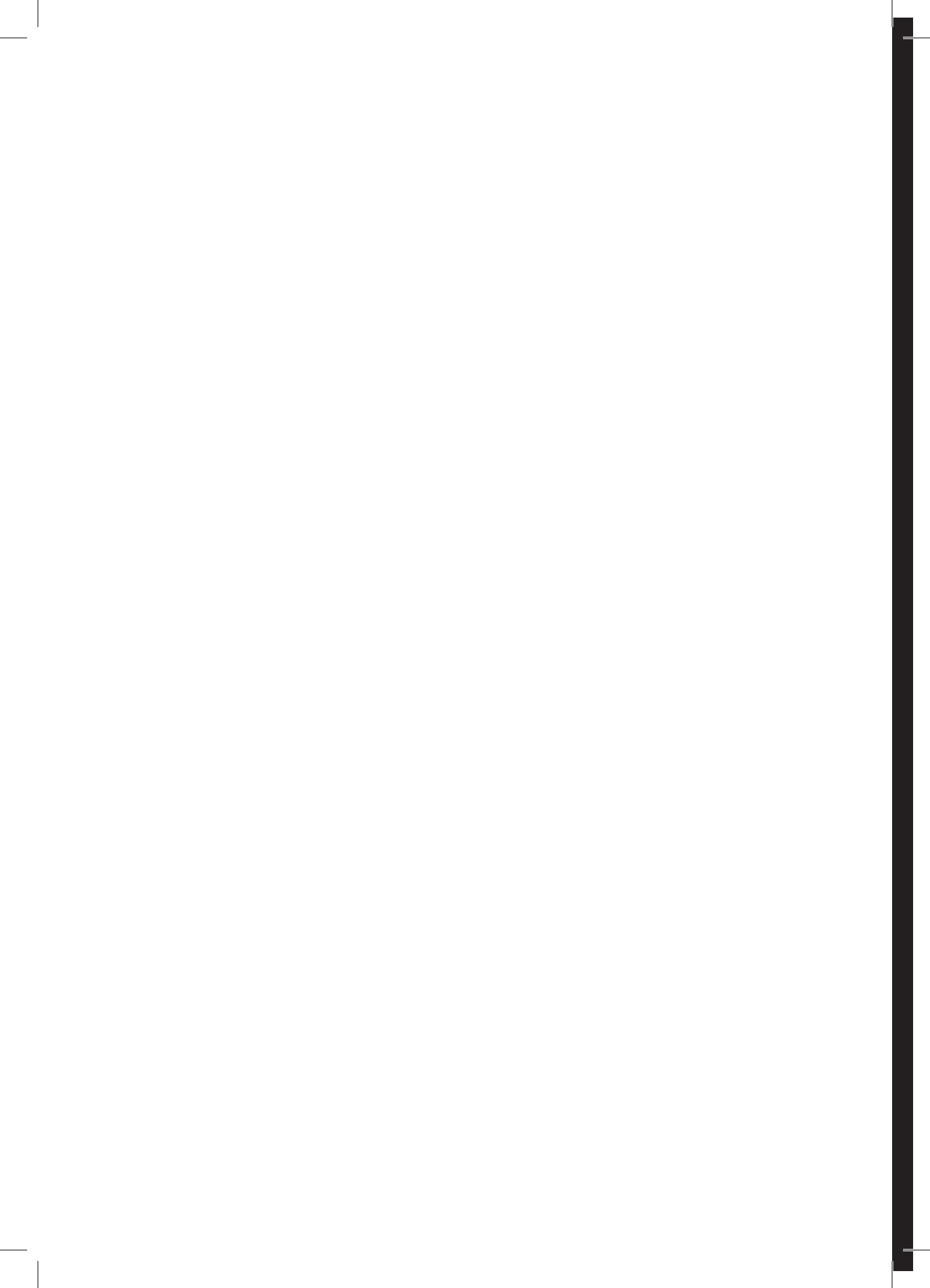
7. *Ibíd.* Escena IX. pág. 150.

majestad se lo concederá. Galán dice que no tiene de qué arrepentirse y mucho menos pedir perdón a nadie. Se escuchan disparos y se inicia la batalla.

En la escena siguiente se ve a Galán encerrado en una jaula. Frente a él se encuentran Manuela, Hilario y su esposa Teresa. Manuela exalta al héroe popular y dice que guardará sus cartas. Hilario cuenta que en castigo será mandado a las mazmorras de África. Tanto él como Galán hacen un rápido recuento de sus luchas. Ahora sólo les quedan sus recuerdos. Galán y Teresa se despiden. Finalmente, el epílogo se desarrolla en el lugar de ejecución; Galán tiene un breve monólogo en el que afirma que otros continuarán su lucha. Entra el verdugo y levanta el hacha, mientras el propio Galán narra la acción.

Además de las obras citadas se escribieron otras piezas sobre el tema de los comuneros, como *Episodios comuneros*, del actor y director Jorge Plata, miembro del Teatro Libre de Bogotá, *La Revolución de los comuneros*, del autor cartagenero Jaime Díaz Quintero, o *La insurrección de las hormigas*, de Misael Torres y Juan Carlos Moyano, una obra de más de 30 actores concebida para espacios abiertos y estrenada en el año 2011. También existen relatos y novelas sobre José Antonio Galán, como la de Constancio Franco, estudios históricos como el ya mencionado de Pablo E. Cárdenas Acosta, el de Germán Arciniegas, el estudio histórico de Enrique Caballero titulado *Incienso y pólvora, comuneros y precursores*, así como los trabajos de Manuel Lucena Samoral: *El memorial de Salvador Plata: los comuneros y los movimientos reformistas* y *Tres historias testimoniales sobre la revolución comunera*, o *Los Comuneros*, de Manuel Briceño, y la biografía de Galán, de Mario Aguilera Peña, entre muchos otros. También se cuentan estudios publicados en el *Boletín de Historia y antigüedades* de la Academia Colombiana de Historia y capítulos de diversas historias, tanto de la Colonia como de la historia de Colombia en general. Es el caso de *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*, de Indalecio Liévano Aguirre. La historia de los comuneros y la figura de Galán como héroe nacional también han generado poemas, pinturas murales y retratos al óleo o dibujos de diversos artistas como Alberto Urdaneta, Oscar Rodríguez Naranjo o Carlos Julio Gómez Castro.

* * *



CAPÍTULO CUARTO

≈

**POLICARPA
SALAVARRIETA
— LA POLA —**



POLICARPA SALAVARRIETA

Pocas figuras de la historia colombiana han tenido la repercusión en el arte, la narrativa y el teatro como la joven heroína Policarpa Salavarrieta. En los últimos días de la dominación española se pensó que castigos violentos como la pena de muerte, la prisión en las mazmorras de Cartagena de Indias, la tortura y la vergüenza pública podían amedrentar a las gentes e impedir el avance del movimiento independentista. Pero con el fusilamiento de Policarpa Salavarrieta en la plaza mayor de Santa Fe de Bogotá ocurrió justamente lo contrario, porque exacerbó los ánimos y contribuyó a precipitar los acontecimientos. La Pola fue considerada paradigma de la libertad desde el momento mismo de su sacrificio, un año y algunos meses antes de la entrada a la capital del ejército libertador comandado por Simón Bolívar después del triunfo en la Batalla de Boyacá.

¿Quién era aquella joven que después de su muerte recibió tantos homenajes, estudios históricos, biografías noveladas, obras teatrales, dibujos y cuadros al óleo, poemas, cantos, estatuas y referencias en muchas obras y estudios sobre la Independencia o la mujer en Colombia?

Sobre la fecha exacta o el lugar de nacimiento de Policarpa Salavarrieta existen diversas versiones, sin que se hayan podido establecer estos datos con absoluta seguridad por cuanto se carece de documentos o registros precisos de la época. El interés por su vida y su historia personal surge a raíz de su prisión y muerte, así como del carácter y valentía demostrado en los momentos cruciales porque de otra manera no se hubiera tenido noticia de su existencia.



Policarpa Salavarrieta

Ca. 1900. Anónimo. Pintura (Óleo / Tela). 124 x 86,6 cm.
Número de Registro: 3811. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

Hasta donde es posible establecerlo, Gregoria Policarpa Salavarrieta Ríos nació en Guaduas el 26 de enero de 1796. Otras versiones señalan a Moniquirá, El Socorro, Mariquita o a la misma Santa Fe como eventuales sitios de su nacimiento. Pero su familia residía en Guaduas por aquellas fechas, y opiniones autorizadas sustentadas en un estudio y pronunciamiento de la Academia Colombiana de Historia le otorgan a Guaduas el privilegio de haber sido la cuna de la heroína.

Mariana Ríos, su madre, era heredera de algunos bienes y joyas que ayudaron a sostener el bienestar de la familia. Joaquín Salavarrieta, su padre, era un hombre de cierta posición y vida holgada aunque no propiamente rico, dedicado a los negocios de comercio y agricultura. Esto explica por qué tuvo que desplazarse de un pueblo a otro para concertar clientes y productos. A fin de afianzar su posición y lograr mejores vínculos y relaciones tanto para sus negocios como para abrirle camino a su familia, se trasladó a Bogotá en 1797 adquiriendo una casa solariega en el barrio de Santa Bárbara.

Los primeros años en la capital fueron amables y prometedores, pero comenzado el siglo XIX sobrevino la tragedia: en 1802 se desencadenó una terrible epidemia de viruela negra que acabó con la vida de los padres y dos hermanos de Policarpa. Los santafereños veían con verdadero terror la llegada de esta enfermedad porque hasta el momento no se contaba con remedios eficaces para tratarla. Tan sólo unos años antes otra peste semejante había asolado a la capital del virreinato dejando un buen número de muertos.

El impacto para la familia Salavarrieta fue enorme y los hermanos se vieron forzados a separarse pues no contaban con recursos para sostener los gastos de la numerosa prole. Dos hermanos murieron a causa de la viruela; otros dos ingresaron a la comunidad de los padres agustinos; Ramón y Francisco Antonio se dirigieron al pueblo de Tena a prestar sus servicios como agricultores en una finca; y Catarina, la hermana mayor, decidió regresar a Guaduas con sus dos hermanos menores, Policarpa y Bibiano, porque al fin y al cabo en aquel pueblo tenían muchos amigos y conocidos y la vida era más sencilla y barata que en la capital.

Catarina se casó con Domingo García y sus dos hermanos se fueron a vivir con ellos. Durante un tiempo las cosas se desarrollaron con cierta calma, bienestar y sin mayores preocupaciones. Pero la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas de expansión no tardaron en proyectar su influencia y alebrestar los ánimos para buscar cambios profundos a lo largo y ancho del continente americano. Desde luego también se proyectó en el Nuevo Reino de Granada que ya había vivido una primera conmoción revolucionaria con el levantamiento de los comuneros.

En 1808 el panorama cambió por completo pues de la noche a la mañana la monarquía española se desplomó y tanto Carlos IV como Fernando VII cayeron en manos de Napoleón Bonaparte en la ciudad francesa de Bayona, próxima a la frontera. El emperador designó a su hermano José como nuevo monarca, pero fue rechazado de inmediato por la mayor parte del pueblo español levantado en armas para iniciar una guerra de independencia contra la dominación francesa. Los notables del reino se reunieron en Andalucía, primero en Sevilla y más tarde en Cádiz, y crearon juntas de un gobierno provisional en defensa de la legitimidad de Fernando VII.

¿A quién obedecer entonces? Si en España no había un monarca legítimo y ungido por voluntad divina en ese momento sino un usurpador impuesto por la voluntad napoleónica, y además el propio pueblo español había iniciado su guerra de independencia, ¿por qué los americanos no podían iniciar la suya? ¡Derechos del hombre y del ciudadano! ¡Libertad! ¡Independencia! Distintas voces se escucharon en la capital, las provincias, los pueblos y los caminos reales, en los salones, las tertulias, las universidades y los corrillos callejeros; y desde luego también en Guaduas, punto intermedio de acceso a la capital por el camino real de Honda, donde transitaban viajeros y noticias que tenían en conmoción tanto al viejo como al Nuevo Mundo.

Pronto hubo revuelo en las principales capitales de los virreinos, presidencias y capitanías generales. En 1809 se produjo el primer golpe en Quito pero fue sofocado de inmediato y sus gestores llevados al suplicio. Esto sirvió de advertencia a las otras capitales para que evitaran los errores y planearan mejor sus propios movimientos. No obstante, los cambios y proclamaciones de independencia eran incontenibles. El 19 de abril de 1810 tuvo lugar el levantamiento en Caracas, y el 20 de julio del mismo año el de Bogotá. Se crearon juntas de gobierno, como en España, con el propósito aparente de defender los derechos de Fernando VII. Pero estas juntas estaban compuestas por criollos americanos antiguos miembros de los cabildos, quienes ya habían iniciado una lucha metódica y permanente frente a la Real Audiencia, en defensa no ya de los derechos de un rey destronado, sino de los americanos que en medio de toda clase de discusiones y divergencias comenzaban a dar los primeros pasos hacia la separación de España con el propósito de crear repúblicas libres y soberanas.

Tras el grito de independencia se proclamó la primera república en la Nueva Granada, pero sólo duró unos pocos años. En vez de dedicarse a construir un estado fuerte, capaz de resistir los embates de la reconquista española, se crearon dos partidos antagónicos, los centralistas y los federalistas, que terminaron enfrentados en una absurda guerra civil –la primera de una larga historia-. Esta guerra facilitó las operaciones de reconquista del pacificador

Pablo Morillo, pues no halló ninguna resistencia entre el sitio de Cartagena en agosto de 1815 hasta la llegada a Santa Fe en mayo de 1816. Con Pablo Morillo inició el Régimen del terror, parafraseando la política del terror en la Francia revolucionaria de 1794, cuando las mieles de la libertad, igualdad y fraternidad se vieron amenazadas por la anarquía y el libertinaje, y la fiesta popular se transformó en un baño de sangre con las cabezas cortadas por la guillotina.

A medida que Policarpa iba pasando de la adolescencia a la juventud, las noticias que llegaban de uno y otro lado no eran tan buenas como se veían en un comienzo. De la fiesta del 20 de julio y los pronunciamientos iniciales se pasó a una etapa de confrontaciones entre centralistas y federalistas. Antonio Nariño, desde Santa Fe, encabezaba la política centralista y Camilo Torres, desde Tunja, presidía el Congreso de las Provincias Unidas de tendencia federalista. De esta rivalidad nacieron las primeras guerras civiles. Nariño partió en campaña hacia el sur y muchos jóvenes se unieron a sus fuerzas. Bolívar entró a Santa Fe en apoyo del Congreso, aunque paradójicamente nunca fue federalista y sus ideas estaban más cerca de las defendidas por Nariño en ese momento. En 1815 llegaron noticias de la llegada de un ejército de reconquista a Venezuela y a Cartagena, tras lo cual una multitud de neogranadinos republicanos partieron hacia los llanos orientales con el propósito de formar tropas capaces de responder a las fuerzas realistas.

Los contingentes de Nariño triunfaron en varias batallas. Antes de entrar a Pasto se dividieron en medio del mal tiempo y una espesa neblina, lo que terminó confundiendo a muchos de ellos pues no conocían el terreno. Nariño fue arrestado y llevado a Pasto, muchos de los que lo acompañaban regresaron a Popayán y otros buscaron salir hacia los llanos orientales. Entre los que se encontraban en Popayán estaba José Hilario López, quien se había incorporado a las milicias en plena adolescencia, y Alejo Sabaraín, a quien se atribuye un romance con Policarpa Salavarrieta, que ha sido presentado en teatro y televisión. Sin embargo, tal como lo han expresado varios historiadores, en ningún documento, carta o testimonio de la época, ni en el proceso que se siguió a los dos jóvenes por su relación con los grupos insurrectos, aparecen evidencias de aquel amorío.

El joven Alejo Sabaraín, hijo de padre español, nació en Honda en 1795. Se interesó en la política desde 1810, apenas con quince años de edad, cuando entró a ser parte del grupo de ciudadanos que formó la junta de gobierno de Marquita. Se integró a la compañía dirigida por el francés Georges Labatut que se integraría a las tropas de Nariño cuando emprendió la campaña del sur. En aquella campaña conoció a José Hilario López, otro joven que inició su servicio militar recién salido de la adolescencia y quien sería testigo

de primera mano de la prisión y ejecución de Policarpa, hecho narrado en sus *Memorias* –en las cuales no menciona romance alguno entre la Pola y Sabaraín, a quien conocía desde los días de la campaña del sur.

En mayo de 1816 entró a la capital del virreinato el ejército de reconquista, comandado por el pacificador Pablo Morillo, y con él se inició la política del terror. Primero establecieron un consejo de guerra permanente para aplicar dicha política; luego enviaron al patíbulo a las figuras más destacadas de aquella primera república y también crearon un Consejo de Pacificación para imponer las penas a quienes hubiesen participado en actos rebeldes pero que no hubieran cometido delitos de sangre ni hubieran sido dirigentes, comandantes o jefes en la insurrección, perdonándoles la vida y asignándoles un tiempo en las cárceles, o bien obligándolos a prestar servicio como soldados rasos en los ejércitos del rey.

En este período Policarpa llegó a Santa Fe y se vinculó con los grupos rebeldes que operaban en la clandestinidad. Su misión consistía en enviar recursos a los combatientes de los llanos y servir a la vez como correo en operaciones de espionaje. Por aquellos días Alejo Sabaraín y José Hilario López habían sido condenados a la pena de muerte y habían sido enviados a la capital desde Popayán, pero gracias a los ruegos de familiares ante el comandante Juan Sámano la sentencia se fue aplazando una y otra vez; no obstante, no se los conmutó como un medio de tortura psicológica para amedrentarlos. Como castigo se les impuso la obligación de prestar el servicio como soldados rasos en el ejército real. Sin embargo, en secreto y aprovechando cualquier rato libre, se unieron a las fuerzas clandestinas que se preparaban para marchar a los, saliendo sigilosamente de la ciudad en horas de la noche. El relato de esta dolorosa experiencia expresado con una notable capacidad de expectativa y suspenso se encuentra en las memorias de José Hilario López.

Policarpa preparó informes, listas de rebeldes, noticias e indicaciones para los combatientes, y los entregó a Alejo Sabaraín quien se disponía a partir con varios compañeros hacia los llanos de Casanare. Cuando iniciaron el viaje fueron descubiertos y cayeron en manos de los oficiales del rey, quienes los enviaron de inmediato a Santa Fe donde fueron puestos a disposición de Pablo Morillo y del Consejo de Guerra permanente. Unos días más tarde Policarpa fue detenida en casa de Andrea Ricaurte de Lozano por hallarse gravemente comprometida con los rebeldes, como lo demostraron las cartas llevadas por Alejo Sabaraín a Casanare.

La Pola fue encerrada en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, convertido en cárcel en la época del terror. De allí también salió el sabio Francisco José de Caldas para dirigirse al lugar de su ejecución el 29 de octubre de 1816.

Sobre los últimos días y el fusilamiento de Policarpa existe una fuente de primera mano en las *Memorias* de José Hilario López como testigo presencial, ya que tuvo que prestar guardia a los sentenciados. Así inicia López el resumen de la prisión de Policarpa en unas dramáticas líneas:

Muy pocos días habían transcurrido cuando se denunció el complot de la Pola y fueron puestos en prisión todos los denunciados, a consecuencia de los papeles que habían tomado a Sabaraín en su escape hacia los llanos, en cuyo tránsito fue prendido. (...)

La famosa causa de la Pola se siguió con actividad, y muy pronto condenaron al suplicio a esa ilustre granadina y a muchos de mis compañeros. (...)

Entrados en capilla la Pola y sus cómplices, a saber: Sabaraín, Arellano, Arcos, Díaz, Suárez, Galiano y Marufú, y habiendo tocado la guardia y escolta a mi compañía, se me destinó en el primer cuarto de centinela a la capilla en donde estaban los tres primeros, los cuales me hicieron las más tiernas manifestaciones de amistad, recomendándome su memoria, como que todos tres eran de los ilustres restos del ejército del sur. (...)

Al pasar por la capilla en donde estaba la Pola, esta, que me observó lloroso, por más que yo procuré no ser visto de ella, me dijo: -No llore, Lopecito, por nuestra suerte; nosotros vamos a recibir un alivio librándonos de los tiranos, de estas fieras, de estos monstruos. (...)

Desde el punto en el que se me situó de centinela podía oír perfectamente cuanto decía la Pola y ver todas sus acciones, pues me hallaba como a diez y seis pasos de la capilla.¹

Las siguientes palabras fueron dichas por Policarpa a los sacerdotes que le solicitaban pedir perdón por sus culpas y perdonar a quienes la habían condenado a muerte. Están marcadas por la vehemencia de la posición de la joven patriota, la convicción de sus ideas de libertad y el odio a la dependencia colonial proyectado entre los criollos revolucionarios en forma extrema como sucede en los momentos álgidos de un conflicto. José Hilario López transcribe años más tarde sus palabras con el fervor patriótico de esta evo-

1. José Hilario López, *Memorias*, Tomo I, págs. 135-138. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Ministerio de Educación de Colombia. Bogotá, 1942.

cación, cuando ya se había consolidado la independencia y el propio López había llegado a las más alta esferas del poder:

Déjenme desahogar de palabra mi furia contra estos tigres, ya que estoy en la impotencia de hacerlo de otro modo. ¡Con qué gusto viera yo correr la sangre de estos monstruos de iniquidad! Pero ya llegará el día de la venganza, día grande en el cual se levantará del polvo este pueblo esclavizado y arrancará las entrañas de sus crueles señores. No está muy distante la hora en que esto suceda y se engañan mucho los godos si creen que su dominación pueda perpetuarse.²

En el momento de marchar hacia el patíbulo, la Pola no dejó de hablar en contra de sus verdugos, con furia y entereza, lo que sin duda demuestra que no era una pobre víctima inocente sino una luchadora rebelde convencida de la causa de la independencia. Complementa José Hilario López:

La Pola marchó con paso firme hacia el suplicio, y en vez de repetir lo que le decían sus ministros, no hacía sino maldecir a los españoles y encarecer su venganza. Al salir a la plaza y ver al pueblo agolpado para presenciar su sacrificio, exclamó:

- Pueblo indolente! ¡Cuán diversa sería hoy vuestra suerte si conociésteis el precio de la libertad! Pero no es tarde. Ved que aunque mujer y joven, me sobra valor para sufrir la muerte y mil muertes más, y no olvidéis este ejemplo.

Y remató su diatriba contra las gentes que en ese momento se limitaban a asumir el papel de espectadores pasivos de un espectáculo sangriento:

- ¡Miserable pueblo! ¡Algún día tendréis más dignidad!³

El caso de Policarpa Salavarrieta es equiparable en varios aspectos al de la joven granadina Mariana Pineda, arrestada y ejecutada en España bajo el gobierno del monarca Fernando VII por cargos análogos de conspiración y apoyo a un movimiento insurgente. Ambas heroínas inspiraron la escritura de obras teatrales: Mariana Pineda la obra homónima de Federico García Lorca cuyo estribillo final goza de una gran popularidad.

2. *Ibíd.* pág. 142.

3. *Ídem.*

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
Que a las piedras hacía llorar,
Al ver que Marianita se muere
En cadalso, por no declarar!*⁴

Los versos de Lorca citados provienen de un romance popular que Federico recitaba con otros niños desde los días de su infancia. La imagen de la rebelde granadina aparecía tejiendo la bandera de la libertad en contra del despotismo de Fernando VII y de Ramón Pedrosa y Andrade, su alcaide del crimen en Granada. Pedrosa fue nombrado en este cargo en 1825 y Mariana fue ejecutada en mayo de 1831 por una sentencia dictada por él. En la Nueva Granada Juan Sámano había sido nombrado virrey en agosto de 1817 y fue quien ordenó la ejecución de Policarpa, cumplida el 14 de noviembre del mismo año. Otras coincidencias afectan la vida de las dos heroínas: ambas perdieron a sus padres muy niñas, Policarpa a causa de la viruela negra que terminó con la vida de ambos antes de llegar a los diez años; el padre de Mariana murió cuando ella tenía un poco más de un año, y casi de inmediato la madre desapareció desatendiendo por completo a su hija huérfana. Ambas historias fueron dignas de un drama romántico, pues sus tragedias personales contribuyeron a formar en ellas personalidades recias y decididas a afrontar los peligros en su lucha por la libertad.

Al referirse a la *Mariana Pineda* de García Lorca, el crítico e investigador español José Monleón anota las características del trabajo del poeta granadino para no caer en la simple ilustración del relato histórico ni crear una heroína de fachada:

*Ante la figura real de Mariana, Lorca tenía dos riesgos extremos: caer en el cartón piedra del discurso sustancialmente histórico, con el consabido canto retórico a las virtudes de la heroína; o, mucho más dentro del clima del “teatro poético” español de la época, falsear hasta donde hiciera falta el tramado histórico para interesar sentimentalmente al público conservador, que era, prácticamente, todo el público teatral español de aquel tiempo.*⁵

La respuesta la da el propio García Lorca en sus notas sobre la escritura de su obra teatral, como lo cita el propio Monleón en su prólogo:

4. Federico García Lorca: *Mariana Pineda*. Con textos de José Monleón y Antonina Rodrigo. pág. 208. Colección Voz-Imagen. Serie Teatro, N° 22. Aymá S. A., editora. Barcelona, 1976.

5. *Ibíd.* Prólogo, pág. 15.

*No enfoqué el drama épicamente. Yo sentí a la Mariana lírica, sencilla, popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria.*⁶

Monleón relativiza la opinión del propio Lorca sobre su obra, así como la relación entre la pieza teatral y la circunstancia histórica. Este aspecto nos interesa primordialmente al referirnos a las obras escritas sobre Policarpa Salavarrieta y las reacciones que estas representaciones produjeron en el público:

*La posición de un país ante su historia depende de su capacidad para soportar la verdad. Entre la verdad de todas las historias figura el hecho frecuente de que la autoridad haya sido detentada por manos indignas. (...) La historicidad de Mariana Pineda, no en lo anecdótico, sino en lo radical y profundo, nos presenta un país que vive bajo la tiranía.*⁷

Estas reflexiones sobre *Mariana Pineda* vienen como anillo al dedo tanto en relación con los dramas escritos sobre Policarpa Salavarrieta como frente a otras obras que confrontan el teatro con la historia. En muchos de los casos citados las piezas se quedan en la simple ilustración de los temas y personajes mencionados, o bien se cambian los hechos y situaciones según el arbitrio del autor con el argumento o excusa de tratar un hecho histórico como ficción poética. Esta segunda tendencia tiene sus más y sus menos, por cuanto en muchos casos la ideología hace trampas, conduce a la deformación de los hechos para demostrar una teoría o da un tinte maniqueo a los personajes, al dividirlos en forma contundente y esquemática entre buenos y malos como si se tratase de una interpretación religiosa signada por una rígida moral.

El segundo aspecto a tener en cuenta tiene que ver con la relación tanto del autor como del público con el acontecimiento referido y las obras que lo expresan. En *Mariana Pineda*, por ejemplo, más allá del estilo lírico de las estampas propuestas por Lorca, hay una correspondencia con los hechos históricos reales aunque se omitan algunos datos, nombres de personajes y aspectos documentales. No existe una deformación intencionada de la historia sino una actitud ante la arbitrariedad del poder que coincide con el desarrollo de los hechos, el papel y comportamiento de los personajes involucrados. Por razones de economía de medios, el número de personajes debe limitarse de modo que unos pocos sinteticen y condensen situaciones complejas que involucraron a muchos otros. Esto podremos observarlo al comparar las distintas

6. Ídem.

7. *Ibíd.* págs. 18-19.

piezas escritas sobre Policarpa en diferentes épocas, lo que permite distanciar el acontecimiento y contemplarlo desde diversas perspectivas.

Entre las obras de teatro dedicadas a Policarpa se encuentran *La Pola* de José María Domínguez Roche, *La Pola* de Jenaro Santiago Tanco, el monólogo *Policarpa Salavarrieta* de Eduardo Calcaño, *Sámano o la independencia de la Nueva Granada* de Constancio Franco Vargas, en la cual se incluye el juicio y ejecución de Policarpa, y *Yace por salvar la patria* escrita por el dramaturgo e historiador nariñense Ildefonso Díaz del Castillo en 1910 para conmemorar el centenario del grito de Independencia. También hay que mencionar las obras colombianas *La Pola* de Julio Arboleda y *Policarpa Salavarrieta* de Carlos Albán, estas dos últimas inéditas y cuyos textos no se han podido conseguir.

Otros autores teatrales colombianos han escrito obras sobre Policarpa Salavarrieta como por ejemplo: Fernando Castro, autor de *Yace por salvar la patria*, Félix María Cabrera, autor de *Policarpa* en 1920, o Roberto Rojas Gómez, quien escribió su *Policarpa* en 1926. También debemos incluir el fragmento sobre Policarpa Salavarrieta en la obra *Fragmentos de Libertad* del Teatro Varasanta, bajo la dirección y dramaturgia de Fernando Montes, en el marco de las becas de creación del Ministerio de Cultura del año 2009.

Eduardo Calcaño y Paniza nació en Cartagena de Indias en 1831 y falleció en Caracas en 1904. Abogado, escritor, periodista, político y dramaturgo. En 1837 se trasladó con su familia a Caracas cuando apenas tenía seis años de edad y vivió allí la mayor parte de su vida, por lo cual se le considera como un autor venezolano. En la capital de Venezuela realizó sus estudios escolares y su carrera de abogado. Fue profesor de la cátedra de derecho romano en la Universidad Central de Venezuela. En 1891 escribió el monólogo *Policarpa Salavarrieta*.

Varios autores latinoamericanos también escribieron dramas sobre la Pola. El general argentino Bartolomé Mitre escribió *Policarpa Salavarrieta* en 1840, antes de llegar a la presidencia de la república; el venezolano Lisandro Rueda es autor de *La víctima de la libertad o Policarpa Salavarrieta*; Heraclio Martínez de la Guardia, otro venezolano, escribió *Policarpa Salavarrieta* en 1851; y la escritora uruguaya Sarah Bollo es autora de la tragedia *Policarpa Salavarrieta*, escrita en 1944.

Algunas novelas históricas hablan sobre la Pola, por ejemplo: *La criolla*, de Enriqueta de Umaña, escrita en 1972; *Redoblan los tambores*, de Augusto Morales-Piño, escrita en 1963; *Policarpa: ¿Una heroína seria?* de Rafael Álvarez Guerrero, escrita en 1995; *Yo, Policarpa*, de Flor Romero, escrita en 1996; y *La pasión de Policarpa*, de Pedro Badrán, escrita en 2010.

También encontramos el guión de la película *Policarpa Salavarrieta*, de Roberto Ramírez B. publicado por la imprenta La Luz en 1925. Asimismo el dramatizado sobre *La Pola* presentado en el programa *Revivamos nuestra historia* de Eduardo Lemaitre a finales de 1982, con libretos de Pablo Rueda Arciniegas y la dirección de Alberto Upegui. Y además la muy debatida telenovela *La Pola* de RCN, con libretos de Juan Carlos Pérez y la dirección de Sergio Cabrera, que volvió a plantear la discusión entre la libertad creativa basada en la ficción novelada o la verdad y el rigor histórico. Este debate deja abierto el interrogante sobre dónde está el límite entre el rigor de la investigación y las licencias poéticas o imaginativas para atrapar a la audiencia a pesar de vulnerar la verdad de los hechos señalados por documentos, testimonios de testigos presenciales y otras fuentes históricas.

Sobre la Pola también se han hecho imágenes, dibujos y cuadros al óleo como los retratos realizados por José María Espinosa en 1855, el óleo sobre tela *Policarpa marcha al suicidio* de autor anónimo, con fecha de 1825, el retrato de Epifanio Garay, de 1880, el retrato de J. A. Delgado, de 1897, o el óleo de Pedro Alcántara Solano *Salida de la Pola hacia el patíbulo*. Además, numerosos dibujos e ilustraciones con la imagen de la Pola se han reproducido en billetes o estampillas, una famosa cerveza lleva el nombre de La Pola y un barrio popular del centro de Bogotá fue bautizado con el nombre de Policarpa Salavarrieta. Con el motivo de la celebración del centenario de la Independencia, en 1910 se erigió una estatua en cemento por obra del escultor Dionisio Cortés. La estatua actual, fundida en bronce, fue realizada por el escultor peruano Gerardo Benítez y se encuentra en la calle 18 con carrera 3ª por la entrada a la Universidad de los Andes en Bogotá.

* * *

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ ROCHE



José María Domínguez Roche o De la Roche fue uno de los firmantes del acta del 20 de julio de 1810; nació el 21 de diciembre de 1788 en el puerto de Santa María, provincia de Cádiz en España y falleció en Bogotá el 24 de diciembre de 1858. Era hijo del neogranadino José María Domínguez del Castillo, nacido en 1765 en Santa Fe capital del virreinato de la Nueva Granada y fallecido en la misma ciudad en 1817. De lo anterior podemos deducir que el nacimiento de José María Domínguez en España fue ocasional y la familia pronto regresó a la Nueva Granada.

– No hemos encontrado imagen del autor –

Domínguez de la Roche fue una figura polifacética. Abogado de profesión, ejerció cargos públicos, incursionó en la política, era pintor y dibujante, poeta y dramaturgo de regular calidad pero de gran importancia, tanto por el tema tratado en su obra *La Pola* como por las circunstancias de la época y la conmoción que produjo en los espectadores.

En los inicios de la república, tras el triunfo en la batalla de Boyacá, ejerció como alcalde y jefe político y militar del cantón de Funza, en cercanías de Bogotá. Al conocer sus dotes literarias, tras la lectura de algunos de sus poemas, el vicepresidente Francisco de Paula Santander le encargó escribir un drama sobre La Pola como un homenaje a los héroes muertos en la lucha por la independencia. En aquellas fechas se celebraba también el primer aniversario del triunfo en la batalla de Boyacá y la primera década del Grito de Independencia del 20 de julio de 1810.

* * *

1025

LA POLA.

1025

*mine de (P.P.) 38
203.*

TRAJEDIA

EN CINCO ACTOS

SACADA DE SU VERIDICO SUCESO

por

José Dominguez Roche,

DEDICADA AL ESCELENTISIMO SOR.

FRANCISCO DE PAULA

SANTANDER



IMPRESA BOGOTANA.
POR JOSE MARIA GARNICA.

1826.

Portada de la obra *La Pola, tragedia en cinco actos*, de José María Domínguez Roche.
Imprenta Bogotana de José María Garnica, 1826. Bogotá.
Biblioteca Nacional de Colombia.

– JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ ROCHE –

≈

LA POLA

La obra *La Pola*, concebida por su autor como tragedia, fue estrenada en la plaza de Funza el 23 de julio de 1820. En 1826 se presentó en Bogotá, primero en el Coliseo y luego en la Gallera Vieja donde desencadenó una reacción sin precedentes. La proximidad de los acontecimientos no sólo influyó sobre el carácter emotivo y de exaltación heroica planteado por el autor en un estilo neoclásico –de moda en la época–, sino que también pudo impactar al público por cuanto muchos de los espectadores pudieron haber sido testigos impotentes del fusilamiento real de Policarpa.

La pieza inicia con el diálogo entre Alejo Sabaraín y Arellano. Sabaraín le recuerda a su compañero que había sido sentenciado a muerte en Popayán pero la condena no se cumplió y de allí fue enviado a la capital. Sin embargo, cualquier acto que lo comprometa con la insurgencia podrá revivir aquella sentencia y por ende ya nada podrá salvarlo. Conversan sobre la dura realidad que les ha tocado vivir.

En la segunda escena, Sabaraín habla con el poeta José María Arcos, otro de los conspiradores secretos. Éste se muestra aterrado ante la situación vivida desde la llegada de Morillo a la capital, a quien califica de cruel tirano por las ejecuciones ordenadas a patriotas. Ambos han sido sentenciados a prestar el servicio en el ejército real bajo una estricta vigilancia de sus actos. En caso de reincidir en algún acto de rebeldía los espera el pelotón de fusilamiento. Estos temores los obligan a actuar con extrema cautela y a la vez dan cuenta del ambiente de pánico que reinaba en la ciudad por aquellos días.

Aparece la Pola y al observar sus actitudes les habla contra la desesperación en la que parecen estar sumidos. Les dice que hombres como ellos no deben pensar en elegir la muerte por su propia mano. Pese a la dureza de las circunstancias hay que defender la vida a toda costa. Arcos se muestra conmovido ante las palabras de Policarpa. La joven le inspira sentimientos profundos. Ella, sin embargo, no niega el horror de lo que está sucediendo:

Cenizas frías de patriotas sabios, miembros despedazados y esparcidos, cabezas insepultas, mil escarpas que se encuentran por calles y caminos son los dones que ofrece el rey Fernando al miserable pueblo que ha oprimido. (...)

Hombres infames, viles, prostituidos, mirad a una mujer que se complace en exponer su vida al sacrificio.¹

Arcos, muy escéptico, duda que puedan salir de la esclavitud en la que se encuentran sometidos y anota:

De educación las casas ya no existen. En cuarteles y cárceles se encuentran hoy convertidas.²

En contraste con la actitud negativa de Arcos, Policarpa todavía conserva la esperanza. Domínguez Roche plantea una relación sentimental entre Arcos y la Pola, fallida a causa de la situación. Ella se afirma en su amor por la libertad mientras él teme haberla perdido.

En un acto de desesperación Arcos piensa en suicidarse. Le confiesa a Sabaraín su afecto por Policarpa y teme que se haya perdido el amor que ella le tenía. La Pola lo niega y le dice que no la ha entendido: su pasión por la libertad no niega sus sentimientos hacia él. Arcos vuelve a recobrar el ánimo. Mientras, Sabaraín habla del plan de viajar a los llanos para sumarse a las fuerzas de la insurrección. Un primer grupo ya partió con el acuerdo de encontrarse en Cárquez. Arcos expresa sus temores:

*A poco trecho del cadalso se halla
La ejecución de semejante empresa.³*

Arcos se niega a marchar con ellos pero le entrega a Policarpa informes secretos de las fuerzas españolas que pueden servirle a los patriotas. Los ha copiado para ella de su puño y letra. La Pola encomienda los papeles a Sabaraín, quien se alista esa noche para partir hacia los llanos.

Al comienzo del tercer acto Arcos, solo en su cuarto, anuncia que el plan ha sido descubierto. Piensa en esconderse y escapar, pero teme por la suerte de la Pola. Antes de emprender la huida, un oficial acompañado por

1. *La Pola*. Acto I. pág. 34.

2. Como anota Álvaro Garzón Marthá, los colegios mayores de San Bartolomé y El Rosario se habían cerrado para la educación. El primero fue convertido en cuartel para el batallón del Tambo y el segundo en cárcel para los rebeldes sentenciados.

3. *La Pola*. Acto II. pág. 42.

una patrulla de soldados lo descubren y le informan que un consejo verbal está juzgando a los rebeldes. El oficial Jiménez le dice que aún está a tiempo de pedir clemencia, pero él se niega en un gesto de orgullo. Entonces el oficial ordena a los soldados conducirlo a prisión.

En este punto Domínguez Roche plantea las contradicciones internas entre las fuerzas realistas, por parte de los americanos que han sido obligados a prestar el servicio, como Sabaraín y Arcos, y de algunos oficiales españoles que no son partidarios de la ejecución de tantos jóvenes ilusionados con un sueño de libertad, pero no pueden evitarlo pues se trata de órdenes superiores. Éste es el caso de Jiménez, quien considera a estos muchachos muy imprudentes por haberle revelado sus planes secretos a un español que les había manifestado su apoyo sólo para tenderles una celada. Al hablar con Leal, un oficial de mayor rango, éste manifiesta que lo más seguro es condenarlos a muerte, incluyendo a la mujer que ha conspirado con ellos, porque la ley es para todos.

Pese a la repugnancia de Jiménez por a las crueles medidas, recibe la orden de preparar los calabozos para meter en capilla a los seis reos condenados. Sus dudas, contradicciones y simpatías por los prisioneros matizan la situación y le dan un carácter más humano. Sin embargo, su lucha interior no puede darse a conocer en forma pública pues quien manifieste el menor reproche será considerado como otro de los rebeldes. Sin que se hayan atrevido a manifestar su oposición, tanto el oficial como su ayudante son relevados de esta tarea; ambos lamentan lo ocurrido al contemplar de cerca a los sentenciados.

En el cuarto acto Arcos y Policarpa expresan sus mutuos sentimientos de amor. Ella le pide que salve su vida, pues hay una posibilidad. Ella ha intercedido por él, ha afirmado que fue ella quien robó los papeles comprometedores sin que él se diera cuenta. Pero Arcos le responde que no hay nada que hacer porque antes lo habían interrogado y él había confesado la entrega de esos documentos para ayudar a la causa.

Mientras pasan las horas y se acerca el momento de la ejecución, el oficial Jiménez ha recorrido la ciudad y ha observado el desconuelo, la sorpresa, el horror y el alboroto ante la noticia de la condena a muerte de Policarpa y sus compañeros. Leal informa a los oficiales que ha corrido el rumor de movimiento de tropas rebeldes en Chocontá, prestos para atacar a Santa Fe, quizás con la intención de salvar a los condenados.

En efecto, esa noticia llegó a Santa Fe a finales de 1817. Se trataba de un grupo comandado por Ambrosio y Vicente Almeida, quienes venían desde Pamplona y habían apoyado la causa patriota desde 1810. Cuando la Pola viajó a Santa Fe en 1817 traía cartas de los Almeida. Al tener noticias de la

prisión de sus compañeros, entraron a Tibirita en noviembre y ejecutaron a cuatro realistas. Luego se dirigieron a Chocontá con 300 hombres a caballo y 20 lanceros y tomaron Nemocón. Pasaron luego a Sesquilé, amenazando con llegar poco tiempo después a la capital del virreinato.

Sámano movilizó fuerzas desde Cúcuta y lanzó un ataque frontal contra los Almeida. Ante la fuerza del ataque, a los rebeldes no les quedó otra salida que correr hacia los llanos para unirse a las guerrillas del padre Ignacio Mariño.

En la obra de Domínguez Roche, Leal afirma que la guerrilla de los Almeida consta de por lo menos dos mil hombres. Desde la llegada de Morillo corrían voces y constantes rumores sobre una invasión de los insurgentes patriotas a la capital. Estos temores fueron aumentando en la oficialidad realista tras los fusilamientos de tantos patriotas y en especial con el fusilamiento de Policarpa Salavarrieta, una mujer joven y valiente que generó un rechazo general pero que no pudo impedir su ejecución.

Domínguez Roche muestra las vacilaciones de los oficiales del ejército real nacidos en la Nueva Granada, al sentirse impotentes para detener el baño de sangre. El oficial Jiménez simpatiza con la causa patriota y manifiesta unos propósitos que expresan más la voluntad y deseos del autor y no hechos constatables en la realidad:

*¡Temblad, tiranos! Si por todas partes
De insurrección se esparce el voraz fuego.
Partamos a morir entre los vivos
De libertad, de honor y sin recelo
Pongámonos al lado americano,
Ese es nuestro deber.⁴*

Arcos y la Pola se despiden como dos enamorados. La despedida de Policarpa al pueblo santafereño asistente al sacrificio es totalmente diferente a la que narra José Hilario López, testigo presencial, quien escuchó la dura réplica contra la pasividad de las gentes a quienes calificó como “pueblo indolente”.

En esta obra habla con serenidad y grandeza. Sus palabras son un homenaje de Domínguez Roche:

*Adiós, ilustre pueblo granadino,
Adiós, ciudad amada, patria bella;
Atended a vuestra hija, que este día*

4. *La Pola*. Acto IV. pág. 59.

*El nombre bogotano desempeña
Porque muere abatiendo a los tiranos
Y a morir con valor al hombre enseña.*⁵

En la última escena no hay diálogos, Domínguez Roche muestra los cuerpos de los cinco fusilados mientras los soldados desfilan al ritmo de una marcha fúnebre.

La presentación en el coliseo fue una función dramática y de un emotivo acento patriótico. Pero cuando fue representada en la Gallera Vieja para un público popular, unas cuerdas más abajo de la actual Alcaldía mayor de Bogotá, la reacción furibunda de los asistentes a la ficción dramática logró lo que no pudo la ejecución real de Policarpa: los espectadores se levantaron, como narran distintos cronistas, y amenazaron con destruir el teatro si se fusilaba a la Pola. Esto seguramente ocurrió tras las últimas palabras de la heroína cuando se aprestaba a recibir la descarga de fusilería en la mimesis escénica. En cada crónica se anotan detalles y comentarios que añaden matices curiosos, agregando color y vida al episodio.

En sus *Semblanzas Colombianas*, Gustavo Otero Muñoz habla de las reacciones favorables del público y del aplauso a los protagonistas en el Coliseo, pero anota el carácter picaresco al hablar de la función popular:

*No aconteció lo propio en la tercera y última representación, efectuada seis años más tarde. El suceso y la heroína que se trataban de glorificar, aunque más lejanos, no por eso dejaban de producir el mismo ardor patriótico. De ello y de la innata propensión de los bogotanos a mezclar lo trágico y lo cómico, resultó un verdadero meneo de la obra del que fueron víctimas actores y autor.*⁶

Otros cronistas detallaron cómo fue ese “meneo”. Entre ellos Isidoro Laverde Amaya, Salvador Camacho Roldán o José María Cordovez Moure, quien incluye en sus *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* el relato de la ingenua reacción del público al confundir la ficción escénica con la cruda realidad de los hechos:

En la Gallera vieja representaron algunos artesanos aficionados la tragedia de Policarpa Salavarrieta. Todo marchó muy bien hasta que introdujeron el cadáver de Sabaráin en la capilla en que estaba la Pola preparándose para morir: pero al llegar a esta escena se desencadenó la más horrible borrasca contra Sámano y los verdugos español-

5. *La Pola*. Acto V. pág. 66.

6. Álvaro Garzón Marthá: Prólogo a *La Pola*, pág. 10. Arango Editores, Bogotá, 1988.

les: unos pedían la cabeza de los tiranos; otros, que los apedrearán y los más, que se prendiera fuego a la casa, que era de techo pajizo. La situación se puso crespá, y ya parecía inminente un conflicto, cuando se le ocurrió al empresario la estratagema más oportuna: se presentó en el proscenio y dirigió a los enfurecidos espectadores el siguiente discurso:

- Respetable público: en atención al justo desagrado con que se ha recibido la sentencia que condena a Policarpa Salavarrieta a recibir la pena de muerte, el excelentísimo señor virrey, don Juan Sámano, ha tenido a bien conmutarla por la del destierro a los llanos

Nutrida salva de aplausos acogió tan humanitaria resolución, y todos quedaron contentos y convencidos.⁷

Más allá de la ingenuidad y la descarga emocional del público popular, lo que se produjo en aquella oportunidad por buena parte de la audiencia poco acostumbrada a las representaciones escénicas fue una *catarsis* que intentaba cerrar el duelo ante las víctimas de los pacificadores en la época del terror tras haber convertido la muerte en un espectáculo público. La experiencia de aquella época dolorosa aún no se había asimilado del todo. En consecuencia, la empatía a aquella juvenil figura femenina estaba tan fresca y viva que su representación tenía visos palpables de realidad.

* * *

7. José María Cordovez Moure: *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*. Capítulo Espectáculos públicos, págs. 54-55. Ediciones Aguilar, Madrid, 1962.

JENARO SANTIAGO TANCO



Muy poco se sabe de este autor, poeta y dramaturgo cuya única obra fue *La Pola*. De acuerdo con una nota de Santiago Pérez, Tanco nació en Guaduas y su drama histórico sobre la Pola fue publicado por la imprenta de Echeverría Hermanos de Bogotá en 1869. La obra está dedicada al político y presidente Manuel Murillo Toro, una de las figuras más destacadas del radicalismo liberal, quien animó al autor para que editara la obra. Otro dato sobre Jenaro Santiago Tanco tiene relación con la revista *El Mosaico*, de José María Vergara y Vergara, de la cual aparece en la lista de suscriptores. Murió en 1880.

– No hemos encontrado imagen del autor –

LA POLA,
DRAMA HISTORICO EN TRES ACTOS

Y

CINCO CUADROS EN VERSO,

POR

JENARO SANTIAGO TANCO.



BOGOTA.
Imprenta de Echeverría Hermanos.
1869.

Portada de la obra *La Pola, drama histórico en tres actos*, de Jenaro Santiago Tanco.
Imprenta de Echeverría hnos, 1869. Bogotá.
Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

– JENARO SANTIAGO TANCO –

≈

LA POLA

La obra de Jenaro Santiago Tanco se caracteriza por otros personajes, situaciones y estilo al compararla con la tragedia de Domínguez Roche. En ella aparece Alejo Sabaraín y no José María Arcos como el amor de Policarpa. El rumor del amor entre Policarpa y Sabaraín nació de un corresponsal inglés que escribió sobre la Pola después de su fusilamiento. Aunque no existe una evidencia al respecto esta especie se ha difundido en diferentes formas de expresión: es posible que tal amor haya sido una leyenda. Ni en las *Memorias* de José Hilario López, ni en la tragedia de Domínguez Roche se menciona ese romance, y como lo anota Enrique Santos Molano en su libro *Las heroínas*, resulta más probable el amorío de la Pola con el poeta Arcos, quien subió al patíbulo con ella, que con Sabaraín. La obra de Tanco fue escrita medio siglo más tarde, tiempo adecuado para que la historia se convirtiera en mito.

La obra se inicia en una modesta sala de una familia de clase media. No se precisa de quién se trata ni con quién vive Policarpa en ese momento. En la realidad histórica Policarpa vivía y trabajaba en casa de doña Andrea Ricaurte de Lozano. Doña Andrea le había conseguido algunas clientas para sus trabajos de modistería. Es posible que en aquella casa hubieran tenido lugar reuniones clandestinas de los conspiradores.

En su diálogo con Juana, Policarpa cuenta que conoce a Alejo Sabaraín y a su familia desde que eran niños. Entra Rosita, una amiga de la Pola, con los papeles entregados por Arcos para llevar a los guerrilleros del llano. En ellos van datos precisos de las fuerzas y parque militar de Sámano.

Tanco dibuja a la Pola como una valiente heroína que prefiere la muerte a vivir en la ignominia que en ese momento significaba para los criollos la dependencia del poder español. En este drama, el amor y la muerte van entrelazados como suele ocurrir en las obras del romanticismo:

*¡Oh! ¡Yo quisiera morir
Por la patria! ¡Es mi anhelo!
¡Volar del cadalso al cielo
Es para siempre vivir!*¹

La Pola le confiesa a Rosita su amor por Sabaraín, pero quiere que luche por la patria aún a riesgo de la vida en vez de envilecer como esclavo al servicio del ejército del rey.

Cuando se escuchan golpes en la puerta, Policarpa le da a guardar los papeles a Rosita para que los entregue a Sabaraín quien se encargará de llevarlos a los patriotas en los llanos. En ese momento entra Iglesias, un oficial del ejército español, le declara su amor a Policarpa y le manifiesta que está dispuesto a hacer lo que ella le pida.

El sargento Anselmo Iglesias era considerado como un alcohólico, capaz de llevar a cabo misiones crueles con tal de obtener un ascenso. Su patrulla capturó a Policarpa en casa de doña Andrea Ricaurte de Lozano. La pasión del sargento por Policarpa es un recurso dramático para colocar a la Pola entre dos fuegos: el amor de Sabaraín y el asedio del sargento realista a quien rechaza en forma categórica.

Al construir ese triángulo el autor enfrenta simultáneamente el amor y la pasión política, la lucha por la libertad y el rechazo no sólo a la dominación española en su aspecto general sino también en sus manifestaciones personales y directas. El rechazo del sargento Iglesias entraña un nuevo peligro para ella y sus allegados, en especial para Sabaraín, que de este modo se convierte en rival ideológico y sentimental.

Cuando sale la Pola, el sargento Iglesias deja ver el peligro del desaire despectivo que ella le ha hecho:

*¡Me desprecias! ¡En buena hora!
Soy realista, tu insurgente:
A tu casa viene gente...
Que sobre aviso se estén;
Que si llego a conocer
Que se trama algo en tu casa
No será venganza escasa
La que tome, ¡Vive Dios!
Que puede mucho un denunciado
Y a pesar de tu belleza
Humillaré tu entereza
Tomando venganza atroz.*²

1. *La Pola*. Acto I. Escena II. pág. 8.

2. *La Pola*. Acto I. Escena V. pág. 12.

Sale el sargento, entran Rosita y Antonio Galeano con quien ella tiene un romance. Entran en acción dos historias de amor desarrolladas de manera simultánea para dar un mayor énfasis al drama romántico. Galeano va a partir con Sabaraín a los llanos, único lugar seguro para adelantar la lucha por la independencia ante los fusilamientos diarios de comprometidos y sospechosos en Santa Fe. Pero Rosita no tiene el temple de la Pola para superar la ausencia del amor y llenar el vacío con el amor a la patria. En ese momento entran Policarpa y Sabaraín, nombra algunos patriotas que marcharán a los llanos para incrementar las fuerzas patriotas o que ya se encuentran allí. Los enamorados se despiden con fervientes palabras de amor. Es el clímax de la relación pasional, la efervescencia del paroxismo romántico:

*¡Su ardiente fuego al ataúd alcanza!*³

Sabaraín y Galeano parten dejando a las mujeres con su tristeza y serias preocupaciones.

El segundo acto inicia en el palacio del virrey don Juan Sámano. Allí se encuentra el sargento Iglesias en compañía de un oficial realista quien informa sobre el avance de los insurgentes en los llanos. Iglesias aclama que bajo el gobierno de Sámano se adelanta una guerra a muerte contra los rebeldes americanos.

Cuando entra Sámano el oficial le entrega unos documentos incautados a un grupo de insurgentes que marchaban hacia los llanos. Estos han sido detenidos de inmediato. Al ver los papeles, Sámano se da cuenta que tras esa conjura una mujer apoya a los rebeldes y les envía datos comprometedores. Al leer los mensajes comprueba la exactitud de la información sobre sus fuerzas y armamento, lo cual indica que hay un traidor en sus filas dedicado a tareas de espionaje.

Sámano lee el nombre de Policarpa al final de la carta, y dice que quien consiga traerla presa obtendrá un ascenso. Iglesias se apresura a salir. Al detallar la operación de captura de los conspiradores, el oficial le informa a Sámano que esos jóvenes creyeron en un capitán español. De hecho, entre los implicados hay varios miembros de las fuerzas realistas. El capitán corrió enseguida a informar a la guardia dónde se encontraban los rebeldes y fue posible capturarlos mientras dormían antes de que pudieran proseguir su marcha a los llanos.

Ya solo, Sámano expresa sus deseos de ser virrey en un breve monólogo. Se muestra inflexible ante los insurgentes tal como hizo Pablo Morillo.

3. *La Pola*. Escena VIII, pág. 18.

Alejo Sabaraín es llevado frente a Sámano. Su actitud es desafiante, quizá porque siente que está perdido sin remedio. Si se libró una vez de la pena de muerte no logrará hacerlo de nuevo. Los héroes románticos parecen no sentir miedo ante la muerte; más bien, expresan un desprecio por la vida si no logran alcanzar la soñada libertad. Sámano responde en forma contundente, diciéndole que por su actitud sólo le espera el patíbulo.

La siguiente escena se desarrolla en la misma habitación del comienzo de la obra. Policarpa y Rosita aún no saben nada de la suerte de sus enamorados. Pese a sus esfuerzos por aparentar fortaleza en el fondo la agobia la incertidumbre. La Pola le confiesa a Rosita que no es tan fuerte como aparenta. En medio de sus temores a su mente vuelven sus recuerdos de infancia en Guaduas cuando tenía una vida feliz con sus padres y hermanos en medio de una naturaleza esplendorosa.

Ana entra con la noticia de la detención del grupo que marchaba hacia los llanos. Todo ha sido descubierto. Rosita le dice a Policarpa que debe huir de inmediato pues si han encontrado los papeles se halla en extremo peligro. La Pola le responde que no teme lo que pueda pasarle, en una actitud que de nuevo corresponde al gesto romántico. Le preocupa la situación de Arcos; hay que avisarle enseguida, pues fue él quien entregó los documentos comprometedores. Su corazón también le dice que tiene que buscar la forma de salvar a Sabaraín, aún a costa de su vida. Sin embargo, no ignora que su amor está sentenciado:

*Si él sube al cadalso,
Quiero morir con él.*⁴

Pero antes de que ella pueda hacer nada, aparece el sargento Iglesias; le dice que quizá no todo está perdido y que aún puede salvarse. Viene a prenderla, por orden de Sámano, acompañado de catorce soldados; pero si ella acepta su amor y consiente en ser su esposa le dará la oportunidad de escapar y esconderse, y dirá que la ha buscado por todas partes sin encontrarla. Ella le responde que cuando él entró, estaba a punto de salir a buscar a Sámano para decirle que la culpa de la conspiración descubierta es sólo suya.

Iglesias se reafirma en su posición desesperada, le dice que aún en contra suya está decidido a salvarla. La esconderá en casa de un amigo, aunque ella se oponga. Trata de agarrarla de un brazo pero ella se zafa, corre hacia la puerta y se presenta ante los soldados sin que Iglesias pueda detenerla. Les pide que cumplan su deber y la lleven presa. Al sargento le dice que ella nunca será infiel ni traidora. Iglesias no tiene más remedio que dar la orden de arresto.

4. *La Pola*. pág. 32.

Mientras Policarpa es llevada ante Sámano, éste le pregunta al oficial quién ha podido suministrar los datos que iban a llevar a los insurgentes. El oficial no tiene la menor idea; Sámano le pide entonces que lleve esos papeles ante Tolrá quien de pronto puede reconocer la letra.

Iglesias se presenta ante Sámano llevando como prisionera a Policarpa. Tal como lo había prometido Sámano le otorga el ascenso a subteniente. La Pola asume un gesto valiente y orgulloso ante él, quien la acusa de apoyar a los viles malhechores que se encuentran en los llanos. Ella los defiende como héroes que pelean por la libertad. Según ella, los malhechores son los españoles que horrorizan al mundo con delitos propios de tigres y feroces fieras. Menciona a los patriotas ejecutados y destrozados con saña por ellos: Rosillo, Cadena, Torres, Torices, Caldas, Villavicencio, Valenzuela, Rovira, Tejada, Carbonell y muchos otros.

Como respuesta a estas apasionadas denuncias, Sámano le ofrece librarla del cadalso si da los nombres de quienes le entregaron los papeles y el dinero para llevar a los llanos. Con una actitud irónica cuyo alcance lo llega a comprender el capitán general, Policarpa le pregunta si quedará absuelta luego de darle los nombres. Sámano le da su palabra de caballero y ella responde entonces:

La libertad y América.

Sámano se enfurece y la amenaza con el suplicio, pero le advierte que por la letra se sabrá el nombre del culpable de modo que no podrá salvarlo. Sin embargo, aún le queda una última posibilidad si da los nombres. La Pola se niega de nuevo. En ese momento aparece el oficial con la respuesta del sargento mayor Carlos Tolrá: ha reconocido la letra del sargento primero José María Arcos a quien por su buena letra se le había empleado en el estado mayor.

Sámano le dice a Policarpa que su silencio no le sirvió para nada pues al traidor lo traicionó su misma letra. En estos interrogatorios se desarrolla una cruel y engañosa mezcla de promesas y amenazas, que terminan por exasperar a los inculpados. Como en un juego del gato y el ratón, Sámano le ofrece una vez más el indulto a cambio de la delación. Cuando Sámano le va a dar la pluma para que firme su resolución, ella ve un cuchillo sobre la mesa, lo toma y se abalanza contra él. Asustado, Sámano llama a voces a Iglesias y a los soldados, gritando que la Pola quiere asesinarlo. En un gesto de heroína romántica ella suelta el puñal y le dice que la mano que auxilia a los patriotas no tendrá la mancha eterna de un crimen. Remata su gesto afirmando que no quiere compararse con Judith frente a Holofernes ni con Carlota Corday

frente a Marat. Sólo quiere brindar su existencia en holocausto, mostrándole al mundo la forma como un alma a quien la libertad alienta, sabe marchar heroica al sacrificio. Estas son referencias cultas de la biblia y de la revolución francesa, que no se corresponden con la humilde condición de la joven costurera sino que representan adornos de cultura otorgados por el autor a su protagonista para sustentar su valor universal.

Sámano pide que la aten y la lleven al calabozo más seguro. La Pola le dice que su triunfo no será durable pues ante tanta sangre derramada la libertad se elevará serena. Cuando ella grita: “¡Viva la libertad!” le ponen una mordaza y sale llevada por el nuevo subteniente Iglesias y por los guardias.

El tercer acto inicia en un calabozo de la cárcel de Bogotá. En realidad se trataba de un aula en el colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario acondicionada para recibir a los condenados. En la celda el alcaide le dice a la Pola que la ejecución tendrá lugar en una hora a lo sumo. El hombre parece estar conmovido ante la juventud y el valor de la muchacha. Ella le ruega que le permita hablar con Sabaraín. Aunque en principio se niega al final accede. Cuando escucha que alguien se acerca le dice que lo traerá a su celda cuando vuelva a quedar sola.

Es Iglesias quien viene autorizado por Sámano para hablar con la condenada. Cuando están frente a frente ella le habla con la misma entereza que siempre ha mostrado frente a él:

*¿Vienes, traidor, a gozar
De tu obra? ¿Qué más deseas?
Ya estoy presa, sentenciada
Y bien pronto estaré muerta.
¿Qué más quieres?*⁵

En una actitud desesperada Iglesias le dice que lo está arriesgando todo por ella. Tiene la fuga dispuesta pues es el jefe de la guardia. Está dispuesto a traicionar su causa e ir al llano por ella. En medio de la exaltación romántica los distintos amantes están dispuestos a entregar su vida por la persona que aman sin que importe la nacionalidad, el color político, la edad o la condición social. Es como si Policarpa encendiese las pasiones de quienes la rodean como una antorcha, el amor o el odio, con una intensidad que sobrepasa los parámetros corrientes.

Consciente de hallarse en los últimos momentos de su vida, ella se niega a huir con él. Aún en esa situación extrema, él está dispuesto a ayudarla a huir sin exigir nada a cambio; ella le responde que aceptaría si el favor se ex-

5. *La Pola*. pág. 42.

tiende a sus compañeros. Iglesias le explica que con un disfraz podría sacarla a ella pero si son tantos es imposible. Policarpa insiste en que son hermanos de causa y por eso la suerte debe ser la misma para todos: la huida o el cadalso. Iglesias no se resigna a que ella vaya al sacrificio: en su mente se debaten a la vez el amor y los sentimientos de culpa. En un arrebató emocional le dice que la va a salvar de buen grado o por la fuerza. Sin embargo, cuando oye que se acercan el oficial y el alcaide no tiene otro camino que marcharse.

La pasión creciente de Iglesias ofrece un intenso contrapunto dramático con la actitud monolítica de Policarpa y su decisión de afrontar el sacrificio y no la deshonra. Desde luego, el público sabía que todos los esfuerzos del oficial español eran inútiles, ya que tenían el conocimiento de la ejecución de la Pola y para salvarla habría que tergiversar la historia de modo flagrante. Pero si el suspenso no se concentra en la suerte de la protagonista, ¿hacia dónde se dirige la curiosidad del espectador?, ¿qué se quiere demostrar con todos esos esfuerzos por salvar la vida de la protagonista, rechazados por ella con energía, como si en el fondo buscara la muerte en forma deliberada para pasar a la historia? Quizá es allí donde está la esencia oculta del drama más allá de las intenciones conscientes del autor: en el estudio de la pasión humana en situaciones extremas, más allá de la apología patriótica de la heroína sacrificada. Las preguntas que quedan flotando en la mente de los espectadores apuntan a enfrentarlos a una situación análoga: ¿hasta dónde estarían dispuestos a llegar por amor a la patria o a otro ser humano, violentando el propio instinto de supervivencia?

Iglesias y el oficial se encuentran en la puerta de la celda., Con el rápido paso del tiempo van desapareciendo las posibilidades de vida para la Pola. El oficial ha sido encargado de la misión de ofrecerle por última vez el perdón si delata a sus compañeros. También se le ofrecen riquezas y el perdón a Saba-raín si denuncia a los demás. Se quiere medir la capacidad de resistencia de la heroína hasta el propio límite de sus capacidades. En el juego del gato y el ratón las garras del felino ya tienen atrapado al roedor. ¿Estaría dispuesto a soltar a su presa? Ésta es justamente la pregunta que Iglesias le hace al oficial. ¿De veras la dejarán libre si ella acepta? El oficial le confiesa que se trata de una simulación, pues aunque caiga como una ingenua delatando a sus compañeros, de todos modos la condena no tiene vuelta atrás. *Alea iacta est.*

El oficial intenta convencer a Policarpa pues por ese medio también podrá obtener un ascenso. A él la vida de esa joven no le interesa para nada, y además sabe que la tiene perdida. Le expone toda clase de razones, promesas, esperanzas de una vida feliz al lado de su amado, todo lo que una mujer común y corriente hubiera aceptado complacida. Sin embargo, ella rechaza todas las ofertas pues no puede traicionar a los que confiaron en ella. El paradigma de su valor no tiene límites. El autor le ha abierto todas las posibili-

dades de salvarse, que seguramente en la vida real no le fueron ofrecidas, para mostrar la enormidad de una pasión capaz de romper todas las barreras.

Cuando el oficial se marcha el alcaide cumple su palabra y lleva a Sabaraín a la celda de Policarpa; sólo pide que la entrevista sea breve. Éste es otro recurso del autor para ir cerrando el tiempo del personaje. Todo su futuro se concentra en unos instantes durante los cuales Policarpa le cuenta a su amado que le ofrecieron la libertad para los dos, la vida y las riquezas si delataba a sus compañeros, pero ella se negó.

Si la Pola ha sido dibujada como los héroes de la antigüedad clásica como un inflexible monolito, Alejo Sabaraín aparece como un ser humano que se aferra a la última posibilidad de salvar su vida. Hubiera debido intentarlo, le dice, aunque traicione a quienes confiaron en ella. Con este gesto se disminuye el héroe, se humaniza, acentuando la complejidad del conflicto dramático.

Este destello de esperanza dura poco. La intención de Sabaraín se desvanece ante la decisión inmovible de su amada. Tendrá que aceptar el heroísmo a regañadientes. En la intimidad personal, sin embargo, la Pola le pide a Dios que no deje que su alma débil desfallezca. Otro matiz humano que enriquece la condición humana del personaje. Lo que sigue es el inevitable cumplimiento del destino: el alcaide manifiesta a los enamorados que deben separarse porque ha llegado la hora. Tras una breve despedida los condenados marchan al suplicio.

Al otro lado de la barrera desde posiciones contrarias, quedan Iglesias y Rosita como testigos impotentes con sus solitarias tristezas. Las últimas pinceladas del texto marcan el fin, cerrando ese capítulo de la historia y ese golpe de violencia como un signo de la época. Suena un redoble y a lo lejos se escucha el grito de Policarpa:

*¡Viva la libertad! ¡Viva la patria!*⁶

Luego una descarga. En medio de su dolor, Rosita exclama:

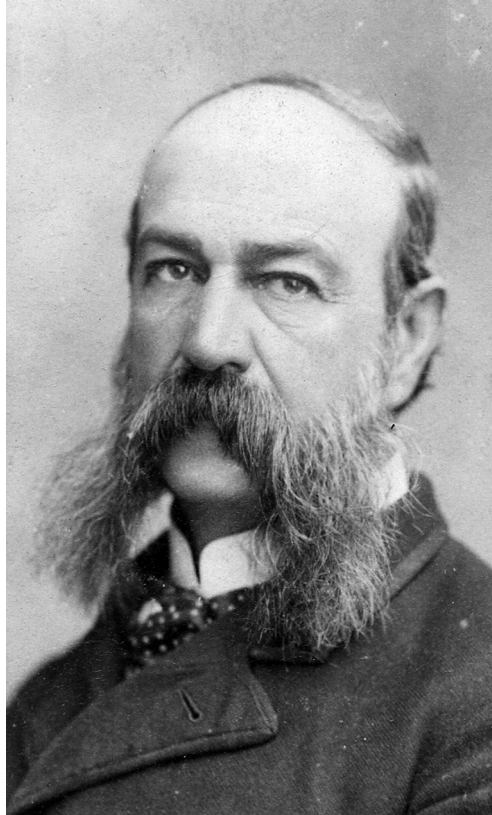
*¡Gloria para la ilustre americana!
¡Maldición y vergüenza para España!*⁷

* * *

6. *La Pola*. pág. 54.

7. *La Pola*. Final, pág. 54.

MEDARDO RIVAS



El escritor, político, militar, abogado, poeta y dramaturgo, Medardo Rivas nació en Bogotá el 4 de junio de 1825 y falleció en Tena, Cundinamarca, el 11 de septiembre de 1901. Fue un hombre polifacético: abogado, político, militar, agricultor, editor, novelista, ensayista, poeta, autor de cuadros de costumbres y dramaturgo. A lo largo de su vida ocupó varios cargos oficiales. Fue cónsul en Alemania y en Le Havre en Francia. Como abogado litigó ante los tribunales de la república. Fue secretario del congreso, secretario de

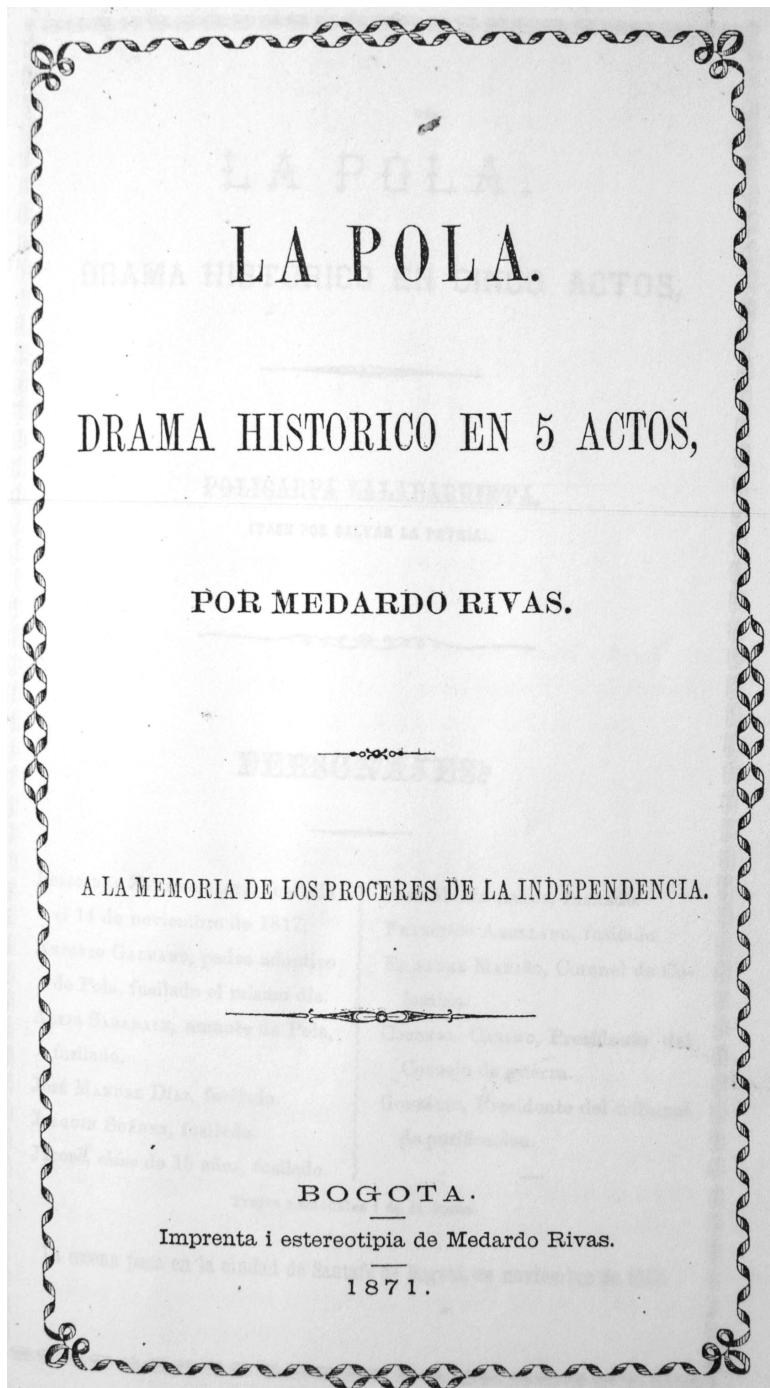
– MEDARDO RIVAS –

Colección de Retratos del señor José Joaquín Pérez.
Galería de notabilidades colombianas, Biblioteca Luis Ángel Arango.

guerra, administrador de las salinas nacionales. En su tarea de profesor alternó sus clases como catedrático de filosofía en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario con su cátedra de derecho romano y ciencia constitucional en la Universidad Nacional.

También fundó varios periódicos y revistas. Tenía su propia imprenta y, junto con la imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, eran las únicas en la ciudad con capacidad para imprimir libros. Como escritor cuenta con una obra abundante y variada en narrativa, poesía, cuadros de costumbres, estudios críticos y teatro. Entre sus escritos más destacados se halla *Los trabajadores de tierra caliente*, publicado en su propia imprenta y en la Biblioteca del Banco Popular, en 1972. Su drama histórico en cinco actos, *La Pola*, también vio la luz en su imprenta en 1871, ilustrado con un retrato en dibujo de la heroína realizado por Celestino Martínez.

* * *



– MEDARDO RIVAS –

≈

LA POLA

Medardo Rivas plantea la existencia de un supuesto padre adoptivo de Policarpa Salavarrieta: Antonio Galeano, quien en la realidad histórica fue uno de los fusilados junto con la Pola. En su diccionario biográfico Joaquín Ospina se limita a citarlo como un “capitán de las fuerzas patriotas, fusilado en Bogotá el 14 de noviembre de 1816”.¹

Galeano se muestra preocupado por la actitud reservada y melancólica de la muchacha. Ella no le dice nada para no preocuparlo, pero cuando queda sola habla de sus recuerdos de infancia, que deja ver el desconocimiento de Rivas por los detalles biográficos de la Pola en tanto inventa aquellos puntos que desconoce. En el presente muestra su angustia ante la situación tras la llegada del pacificador Pablo Morillo, la política del terror y las ejecuciones de patriotas juzgados como insurgentes. En este punto se inicia la gesta histórica de Policarpa Salavarrieta.

Desde el comienzo la obra entra en materia. Los hechos de noviembre de 1817, que culminaron con la prisión y muerte de la Pola. Los personajes escogidos por el autor varían en relación con otras obras, pero coincide con Tanco en mostrar a Alejo Sabaraín como el enamorado de Policarpa. En esta obra, Sabaraín es un oficial del ejército real a quien ella observa desde la ventana, y quien a su vez no deja de mirar hacia la casa esperando el momento en que ella aparezca.

Sabaraín y José Hilario López habían sido condenados a muerte en Popayán pero su ejecución quedó en suspenso como hemos visto en líneas anteriores. Ambos han sido forzados a prestar el servicio militar en las tropas realistas y desde allí conspiran en forma clandestina a favor de la independencia. Sabaraín hace parte del grupo que irá al llano para integrarse a las fuerzas patriotas. Según Rivas, el enlace directo con el llano era el padre Mariño, quien viajaba de manera constante entre los llanos de Casanare y Santa Fe, realizando gestiones de inteligencia, buscando ayudas y coordinando los grupos de apoyo a los patriotas.

1. Joaquín Ospina: *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Tomo II, pág. 35.

En la realidad histórica, Ignacio Mariño y Torres nació en Chocontá en 1770 y luego se ordenó en Santafé como sacerdote dominico. Después del 20 de julio de 1810 se integró a la causa de la independencia, y cuando llegó Pablo Morillo en 1816 se vinculó a los ejércitos patriotas en los llanos de Casanare, comandando un batallón con el que participó en varias batallas contra las tropas del rey. El padre Torres y Peña, un realista convencido, habla en su contra en su poema *Santa Fe cautiva*:

*Acaudilla rebeldes y alevoso
Conduce a la batalla encarnizadas
Las tropas de asesinos que a su mando
A Casanare siguen infestando.*²

En su obra, Medardo Rivas crea un personaje llamado Jacobo, un muchacho adolescente de quince años, quien ejerce como criado o mandadero de la Pola, a la que quiere entrañablemente. Se trata de un personaje de picaresca que repite en forma constante el estribillo “como yo no soy tan bobo” frente a diversas situaciones. Por ayudar a la Pola, Jacobo es capaz de comprometerse en las situaciones más arriesgadas aún a costa de su vida.

En las distintas obras sobre la Pola aparece como una figura carismática y encantadora, capaz de generar profundas pasiones, bien sea por la patria y la libertad o por ella misma como persona. Además de Arcos o Sabaraín, oficiales españoles se enamoran de ella, entrando en competencia con sus rivales criollos.

Así describe a Policarpa el cronista José María Caballero, en su pintoresco Diario:

*Era ésta una muchacha muy despercudida, arrogante y de bellos procederes, y sobre todo muy patriota; buena moza, bien parecida y de buenas prendas.*³

En un breve monólogo la Pola reconoce su pasión por Sabaraín. Más tarde buscará atraerlo hacia la causa patriota con la idea de integrarlo al grupo que viajará a los llanos. Mientras ella divaga en sus sueños de libertad aparece el padre Mariño en traje de civil. La Pola le habla de dos jóvenes que quieren unirse a la causa revolucionaria: Francisco Arellano y José María Arcos. Recordemos que este último aparecía como el enamorado de la Pola en la

2. Ver Ignacio Mariño y Torres en Wikipedia.

3. José María Caballero: *Particularidades de Santa Fe (Diario)*. Año de 1817, pág. 260. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Ministerio de Educación de Colombia. Prensas de la Biblioteca Nacional. 1946.



Ilustración de Celestino Martínez en la obra *La Pola*, drama histórico en cinco actos, de Medardo Rivas. Imprenta de Medardo Rivas. 1871. Bogotá.

Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

obra de Domínguez Roche. Tanto Arcos como Arellano eran ecuatorianos: Arcos quiteño y Arellano de la provincia de Cuenca, las dos pertenecientes a la presidencia de Quito, convertida en la nueva república del Ecuador tras su separación de la Gran Colombia en 1830.

El padre Mariño dice que Policarpa es el alma de la revolución. Arellano anota que en Bogotá reina el miedo.⁴

Fray Ignacio complementa las palabras de Arellano sobre el miedo que se ha apoderado de la ciudad frente al peligro de ser denunciados ante el tribunal de sangre:

*Fruto precoz del despotismo, que no sólo mata la vida del pueblo, sino que también envenena todas las relaciones y hace desgraciados a aquellos a quienes no alcanza a corromper.*⁵

El padre Mariño les dice que mientras en esta ciudad todo es llanto y desolación, en Venezuela y en los llanos se combate sin descanso. En ese momento, a mediados de 1817, Bolívar se encontraba en Angostura (hoy Ciudad Bolívar) en el oriente venezolano, mientras Santander se hallaba al frente de las tropas en los llanos de Casanare. Cuando le preguntan a Mariño si Bolívar vive, éste les responde como un historiador que ya conoce la historia:

*¡Vivirá hasta cumplir la misión de libertar a América!*⁶

El padre Mariño hace una aclaración que para un autor de la segunda mitad del siglo XIX tiene una especial significación frente a la profunda división producida entre Bolívar y Santander después de 1826. Esta división marcó las diferencias de los partidos políticos surgidos en ese entonces hasta convertirse en parte de la doctrina de los partidos tradicionales de Colombia, el Liberal y el Conservador:

*Bolívar es el rayo tremendo de la revolución, pero no es solo; Santander es el genio de la república, creador como un dios, fecundo como la naturaleza y justo como la ley. La posteridad dirá que a Bolívar y Santander debe la patria independencia, libertad y república.*⁷

4. Aquí Medardo Rivas habla de Bogotá en un tiempo en que aún tenía el nombre de Santa Fe, el nombre fue cambiado en honor del cacique que regía a la llegada de los conquistadores y como un rechazo a la dominación colonial, tras el triunfo en la Batalla de Boyacá el 7 de agosto de 1819.

5. *La Pola*. Acto I. Escena V. pág. 16.

6. *La Pola*. Acto I. Escena VII. pág. 18.

7. *La Pola*. Acto I. Escena VII. pág. 19.

Un anacronismo motivado por una visión ideológica y política, que no habría podido formularse en aquel momento.

Jacobo, el joven mandadero de Policarpa les advierte sobre la llegada de González, el presidente del tribunal de pacificación. Todos se esconden, menos la Pola, quien se apresta a recibirlo.

Si en la obra de Tanco el sargento Iglesias es el antagonista de Sabaraín en el amor de la Pola, en esta obra el rival es González quien intenta seducir a Policarpa con un collar expropiado a una familia de patriotas rebeldes. Ella rechaza todas sus propuestas de un modo contundente haciendo su pasión aún más intensa ante el rechazo. El triángulo queda trenzado en un pugilato de vida o muerte en el que hay de por medio otros asuntos además del amor. Mientras la Pola habla con González aparece el padre Mariño ahora vestido de llanero. Este personaje, que suele tener un disfraz distinto para cada situación, marca una línea de suspenso en el desarrollo de la acción: es a la vez un comandante rebelde en los ejércitos patriotas de los llanos, un aventurero, espía y hombre de mundo, además de ser sacerdote. El personaje más versátil y tal vez mejor logrado de la obra.

González está furioso porque la llegada de ese desconocido ha cortado su conversación con Policarpa. Mariño se da cuenta de la situación y juega con ironía con el seductor fracasado. Cuando González le pregunta quién es él, el fraile le responde con desparpajo que es el padre Mariño, emisario de Bolívar. Resulta extraño -aunque puede ser un descuido del autor- que esta revelación no genere ninguna consecuencia como si a González le hubiera entrado por un oído y le hubiera salido por otro en vez de caer atrapado.

La siguiente escena salta a una fiesta o *ambigú* en casa del coronel Casano, gobernador político de Santa Fe. Antonio María Casano fue también presidente del consejo de guerra impuesto por Pablo Morillo. Sin embargo, en la obra resulta ser un personaje contradictorio con diversos matices: es un ser mundano, amante de las fiestas, que invita a su casa a realistas y revolucionarios. Allí se encuentran tanto Mariño como González, aunque no llegan a enfrentarse pues parecen ignorarse el uno al otro. Mariño advierte que allí no se debe hablar nada de política cuando alguno alude a la situación. González se muestra extrañado por la mezcla de gentes en la concurrencia y en medio de festivas risas el dueño de casa le responde:

*Yo quiero comprarlos, seducirlos, deslumbrarlos, y que en medio del placer, no sientan las cadenas.*⁸

Así como en los bailes del coliseo conspiradores y partidarios de la dictadura de Bolívar se entremezclaban, el *ambigú* de Casano se convierte en un

8. *La Pola*. Acto II, pág. 27.

crisol en el cual desfilan y se entrecruzan realistas e insurgentes. La Pola y Sabaraín también asisten a la fiesta. Policarpa le dice a Sabaraín que las señoras del salón la han sometido a muchas humillaciones. En toda esta conversación parece como si acabaran de conocerse, mientras en otras historias la amistad (si no el romance) entre la Pola y Sabaraín venía de viaje a data. En un breve monólogo la Pola define a Sabaraín no sólo por lo que fue en el pasado sino por lo que le espera en el futuro, con la visión de quien ya sabe todo lo que pasó y va a pasar, el autor como un dios que domina el tiempo:

*Sabaraín huyendo por patriota, perseguido, proscrito, condenado, llevará con él mi corazón y mi esperanza. Sabaraín triunfante merecerá mi amor.*⁹

Antonio Galeano también asiste a la fiesta: verdugos y víctimas se co-dean. Entra Suarez, un venezolano que ha llegado a la Nueva Granada por negocios de quina y aparece rodeado de damas dándose aires de seductor profesional. Entre piropos y coqueterías la Pola entra en la conversación y crea una situación incómoda con las damas que la tratan con desprecio. Suárez busca hablar con ella aparte y ella lo cita a una reunión a media noche en una calle de Santa Fe, a la que nadie se asoma en horas nocturnas. La escena con el seductor termina en un choque con Sabaraín y un grupo de realistas, pues lo invitan a brindar por el rey y él no lo hace. Ellos lo acusan de insurgente y Suárez tiene que huir mientras la Pola cierra la puerta con fuerza para que escape. La reunión mundana y galante parece enredarse ahora con las peligrosas fricciones políticas en tiempos del terror.

Mientras se desarrolla esta situación, en otro rincón del salón Casano habla con un oficial que le trae noticias de los avances de Santander en los llanos. Del baile y las galanterías se pasa ahora a la gravedad de los temas políticos del momento. A Casano le piden dos batallones para contrarrestar la acción de la insurgencia; él dice que eso es todo lo que tiene pero por el momento no le hacen falta pues la ciudad está tranquila. Tal vez piensa que con sus bailes y agasajos puede neutralizar el descontento; además los fusilamientos ordenados por Morillo han sentado un precedente para contener a quienes quieran meterse en aventuras conspirativas. Su conclusión es despectiva y equívoca:

*Los americanos son todos perversos; pero aquí hemos logrado que este pueblo frenético de 1810 se haya convertido en imbécil.*¹⁰

9. *La Pola*. Acto II, Escena IV, pág. 32.

10. *La Pola*. Acto II, Escena 10, pág. 42.

De la simpatía a la violencia, de la amabilidad a la crueldad, Casano es un personaje dramáticamente bien logrado. Su historia, aunque no tenga claras bases históricas en la obra, tiene una rica teatralidad. De la arrogancia del poder y los alardes de hombre de mundo, pronto cae en la posición contraria; su suerte se quiebra como una pompa de jabón y así tiene que confesárselo a González, creyéndolo su amigo.

González ha ido escalando posiciones poco a poco y ha ido acumulando dinero y propiedades con los bienes confiscados a los patriotas rebeldes. Cuando Casano se ve enredado en una situación difícil lo busca y le pide ayuda. Le confiesa que después de la fiesta abrió una mesa de juego hasta el amanecer y fue perdiendo un centavo tras otro hasta deber veinte mil duros. Pidió el desquite y volvió a perder tomando lo que había en la caja militar y comprometiendo la paga de los soldados. Sabe que si no encuentra una rápida ayuda la única solución que tiene en mente es dispararse un tiro en la cabeza. González le dice que ese delito tiene la pena de muerte. Casano sólo cuenta con él pues se conocen desde España; sabe que ahora es un hombre rico y tendría la forma de ayudarlo mientras él se recupera y puede pagarle. ¿Acaso no han sido amigos? En este punto encontramos uno de los aciertos de la obra de Medardo Rivas: los conflictos no sólo se dan entre realistas y patriotas de manera esquemática sino también al interior de los distintos grupos, desarrollando una gama variada de conflictos que pudiéramos llamar de primero y segundo grado.

En este punto el drama de Casano se enfrenta a la decisión de González de apoyarlo o denunciarlo: su vida y su suerte dependen de él. Pero González no es el amigo que esperaba. Le recuerda su pasado en Madrid cuando él era un hombre pobre y Casano nunca tuvo compasión de él a pesar de vivir en el lujo y la opulencia. Poco a poco González comenzó a ascender como una serpiente que sube a un árbol y llega al nido del águila. Pero cuando el águila le pide compasión, ¿acaso cree que tendrá piedad de él?

En ese momento Casano se siente perdido, saca la pistola para matarse pero González lo detiene. Le dice que no sólo la piedad mueve el corazón del hombre, él puede salvarlo, le puede dar dinero para el gasto de las tropas y algo más hasta que consiga saldar sus deudas, pero bajo ciertas condiciones. Le pide que use su influencia para que lo elijan virrey cuando deje de serlo el decrepito Sámano. Y para tener plena seguridad de que no lo va a traicionar (cada ladrón juzga por su condición) le pide que firme un papelito comprometedor. Si logra el objetivo propuesto le devolverá el papel y todo quedará olvidado. Casano comprende que se ha convertido en un prisionero de guerra.

Más tarde González hace cuentas, suma los valores confiscados a los insurgentes fusilados. Más allá de su obsesión por el dinero, no deja de pensar

en Policarpa cuyas negativas sólo han logrado incrementar su pasión. Cuando entran Arellano y un escribiente, González les deja trabajo y sale.

El escribiente habla en contra de su jefe, lo acusa de robar la plata de los ajusticiados. Habla de los fantasmas y aparecidos que salen por las noches en la calle del Arco (donde Policarpa ha citado a una reunión nocturna) y dice que nadie se atreve a asomarse por allí. En tono jocoso Arellano le dice que irá a dar un paseo por allí a ver si es verdad lo que se cuenta. Por aquella época abundaban en Santa Fe las historias de fantasmas, seres de ultratumba y misterio que aterrorizaban a las gentes y servían de acicate a la fantasía popular, como la mula errada, el espeluco de las aguas o el pecado mortal, entre otras.

Mientras los rebeldes se van preparando para la reunión nocturna en la calle del Arco, González llama a Sabaraín para encomendarle una tarea delicada. González ignora que además ser oficial de las tropas realistas Sabaraín es un conspirador clandestino y ha iniciado una relación con Policarpa. González le confiesa que se ha enamorado de una joven que no ha querido responder a sus halagos, y para poder conquistarla de buen grado o por la fuerza es preciso salir de un viejo que se considera su padre adoptivo. Sabaraín le pregunta si hay que matarlo y González le responde que se trata de un insurgente preso. Le da una nota de Casano con la orden al comandante de la plaza para que se lo entregue. Sabaraín le ha seguido el juego pero sabe que va a tener que buscar una estratagema para evadir el mandato pues está seguro que se trata de un crimen. Casano le entrega a González la orden solicitada y le pide fondos para pagar a la tropa. Éste accede de mala gana. En ese momento Policarpa solicita una audiencia con él y le pide a Casano que se retire.

La Pola ha ido a buscar a Casano para preguntarle por su padre, quien fue arrestado por supuestamente ayudar a escapar a un revolucionario en el ambigú que tuvo lugar en su casa. González le dice que él ha conseguido su libertad y le muestra el papel con la orden. La Pola se lo agradece y él le dice que lo ha hecho por amor a ella. A partir de ese momento inicia el acoso de la joven. Si ella se niega a sus demandas aún puede revocar la orden. Ante un nuevo rechazo González trata de tomarla entre sus brazos por la fuerza. Ella guarda la orden e intenta huir. En medio del forcejeo se escucha una detonación cerca de allí. González se alarma y la suelta y ella aprovecha la oportunidad para huir. Asustado, pregunta quién está ahí, y aparece Jacobo a quien pusieron de centinela. Sin duda disparó cuando vio a la Pola en peligro. Con su consabido estribillo de “como no soy tan bobo”, afirma que el propio coronel Casano lo puso allí aunque no explica la razón del disparo. González da la orden de relevar al centinela y de propinarle doscientos azotes por imprudente.

Todos estos sucesos van tejiendo los enredos de la trama, de tal modo que en medio de las distintas historias y conflictos Policarpa Salavarieta se halla en el epicentro de la acción.

El encuentro en una casona de la calle del Arco tiene lugar esa misma noche; es necesario actuar con rapidez pues la situación se torna cada vez más peligrosa. Sin embargo, la escena de la reunión de conspiradores se desarrolla por medio de una serie de equívocos que incrementa la teatralidad de la acción. Policarpa ha citado a todos por razones políticas. El primero en llegar es Joaquín Suárez, el seductor rebelde venezolano del ambigú, quien cree que ella le puso una cita de amor y se sorprende al ver llegar a otros pues entorpece la intimidad del deseado encuentro. Luego llega Sabaraín y hay un choque entre ambos; por lo visto no se conocían aunque ambos estuvieron en la fiesta de Casano, y Suárez reivindica el hecho de haber llegado de primero. La farsa de equivocaciones y sobrentendidos prosigue con el padre Ignacio Mariño, ahora disfrazado como el mendigo fantasma conocido como “el pecado mortal”, atuendo que le sirve para alejar curiosos que no estén comprometidos con la causa. Suárez intenta expulsarlos a todos mientras piensa que la Pola ha armado todo ese enredijo para confundirlo. Cuando ella llega la situación comienza a aclararse poco a poco, tras un juego de palabras y un *quid pro quo* que permite darle la vuelta a la idea que Suárez tenía: no es un encuentro amoroso sino un compromiso con la causa revolucionaria.

En este punto, por razones de síntesis y condensación dramática, se presenta otra tergiversación de los hechos históricos: aparece González con las tropas, y ordena la captura de los conspiradores, ya que la Pola no se encontraba con ellos cuando fueron capturados. A partir de allí inicia el calvario y la ejecución final. La Pola es objeto de toda clase de presiones para que delate a sus demás compañeros a cambio de salvar su vida. Es posible que hubiese existido algo de eso, pero Policarpa se negó en forma rotunda y contribuyó a que se cumpliera la sentencia pese a tratarse de una mujer joven e indefensa.

Otro error del autor es mostrar a Policarpa en la capilla del antiguo edificio de la audiencia cuando el lugar de reclusión fue el colegio mayor del Rosario, convertido durante la época del terror, en prisión de los condenados. En un breve monólogo evoca los días de su infancia en Guaduas, diciendo que cogía flores para llevar a su madre a la que nunca conoció. Se trata de otro error de Medardo Rivas pues Policarpa sí conoció a su madre Mariana Ríos, quien murió en Santa Fe de Bogotá en 1802 a causa de la epidemia de viruela cuando la niña tenía seis años.

La llegada de González rompe sus nostálgicos recuerdos. El realista le ofrece salvar su vida y la de los demás condenados a cambio de que ella le

entregue su amor. Policarpa lo rechaza en forma tajante. Afuera se escucha un pregón que anuncia los nombres de los condenados, comenzando por ella. Al ver que la negativa de la joven rebelde es inflexible, González sale dispuesto a que se cumpla la sentencia, diciéndole que ella lo ha querido. Sin embargo, aún no ha renunciado a la posibilidad de salvarla pues a su pasión amorosa se han unido los sentimientos de culpa.

Vienen rápidos encuentros con sus compañeros de infortunio. El primero de ellos es con Galeano, su padre adoptivo, quien resignado le dice que con la muerte se ahorra un largo y doloroso viaje. Después aparecen Suárez, Sabaraín y los demás condenados con las manos atadas. Buscando matices en el dibujo de los realistas, Rivas muestra a Casano tratando de interceder por los condenados pero González se muestra inflexible. Instantes más tarde se arrepiente: aún podría salvar a la Pola y acepta que Casano vaya a detener la orden. Pero en el momento en el que éste corre hacia el patíbulo se escucha la descarga de fusilería y ya no hay nada que hacer.

Al final, como un efecto sorpresa, traído de los cabellos y sin ninguna base histórica, el padre Mariño aparece en la escena pese a estar comprometido con los insurrectos. Le dice a González que ha matado a su propia hija: la hija de la Melchorita, a la que durante tantos años buscó en vano.

En este punto se plantea la inquietud relacionada con la invención de sucesos no ocurridos en obras de tema histórico y personajes reales. Surge la pregunta de hasta dónde es legítimo tergiversar la historia, cambiar los comportamientos y acciones de los personajes reales -de los cuales existen fuentes y documentos sobre su verdadero comportamiento- sólo por licencias poéticas, por desconocimiento de las fuentes históricas apropiadas o por enfatizar, facilitar o concentrar los recursos dramáticos con miras a satisfacer los gustos del público, aunque la veracidad histórica salga perdiendo.

En las distintas obras escritas sobre los comuneros o Policarpa Salavarría hemos visto una variedad de hechos y personajes seleccionados por los autores con mayor, menor o ninguna fidelidad histórica. Cuando el personaje real se desvanece para dar lugar al mito, sus actos, amores, hazañas e infortunios se transforman en seres y acciones de ficción aunque el núcleo central, que en este caso viene a ser la lucha revolucionaria de la Pola y su fusilamiento, permanezcan como el eje central de la historia.

El drama de Medardo Rivas remata con un *coup du théâtre*. González se lamenta, dice que no hay nada que alcance a castigar su crimen. Mariño le responde que sí lo hay y menciona a Dios y la posteridad, mientras señala a un punto de la escena donde se corren telones y aparece una imagen alegórica:

Apoteosis

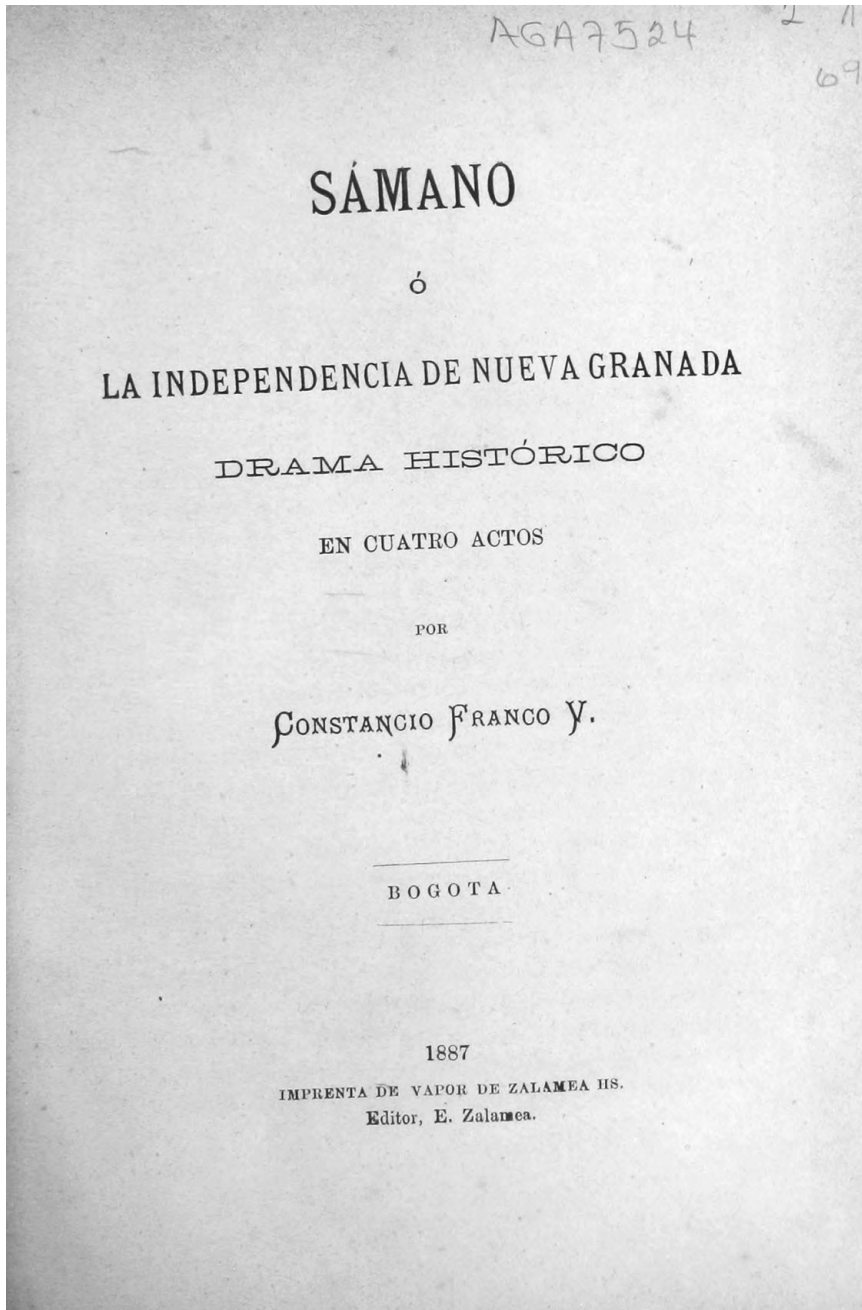
Aparece la Pola en un carro triunfal, de pie, apoyada en el estandarte tricolor y coronada de laurel; al pie Sabaraín, y a su lado, en posturas académicas, los demás ajusticiados.

Fuego de bengala.¹¹

En la segunda mitad del siglo XIX apareció la fotografía, no sólo para tomar imágenes directas de la realidad o retratos y conjuntos familiares de diversos personajes sino también para efectuar “puestas en escena”, conjuntos alegóricos sobre la paz, la justicia, la libertad o la gloria como el propuesto por Santiago Jenaro Tanco sobre Policarpa Salavarrieta. *¡O tempora, o mores!*

* * *

11. *La Pola*. Escena final. pág. 105.



Portada de la obra *Sámano, o la independencia de la nueva granada*, de Constancio Franco Vargas.
Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá, 1887.
Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Colección del Banco de República.

– CONSTANCIO FRANCO VARGAS –

≈

SÁMANO, O LA INDEPENDENCIA DE LA NUEVA GRANADA

El acontecimiento principal de esta obra es el fusilamiento de Policarpa Salavarrieta. Constancio Franco desarrolla un contrapunto de situaciones, personajes y escenarios en la confrontación entre insurgentes revolucionarios neogranadinos, criollos americanos y los representantes de la autoridad virreinal.

La obra inicia en la casa del gobernador y capitán general de la Nueva Granada Juan , antes de ser nombrado virrey, en plena época del terror. En escena aparecen Sámano y el sargento Iglesias, y desde los primeros diálogos se dibujan y contraponen sus personalidades. Iglesias le pide un ascenso a Sámano exponiéndole sus méritos y servicios, pero el capitán general lo trata con desprecio como a un perro a la vez que se refiere a sus acciones militares con delirios de grandeza.

El oidor Juan Jurado le informa la instalación del Supremo Tribunal de Justicia del Reino en la Real Audiencia, institución impuesta por el pacificador Pablo Morillo. Sámano alega no haber dado esa orden, pero Jurado le responde que la orden proviene del virrey Francisco Montalvo desde Santa Marta.

Francisco Montalvo y Ambulodi es el menos conocido de los virreyes de la época pues nunca llegó a la capital y desde su llegada permaneció en el puerto de Santa Marta. Fue el penúltimo virrey, antecedió a Juan Sámano, bajo cuyo mandato se produjo la independencia definitiva y la creación de la república de Colombia. Montalvo nació en La Habana en 1754, hijo de padres españoles. Tras los sucesos del 20 de julio de 1810 y la posterior declaración de independencia de las provincias de la Nueva Granada, fue nombrado gobernador y capitán general del virreinato por la regencia de Cádiz, quien representaba a la autoridad en España durante la ocupación francesa

en defensa de la legitimidad de Fernando VII para ocupar el trono. Montalvo ejerció el mando desde Santa Marta y, tras la restauración absolutista de Fernando VII, recibió el nombramiento en propiedad como virrey de la Nueva Granada entre 1816 y 1818. Luego Juan Sámano fue nombrado virrey por los méritos ganados ante Morillo, gracias a la ejecución de patriotas en la época de la pacificación.

La tensión de poder entre Sámano y Montalvo es señalada por Franco Vargas, pues éste no se encontraba en la capital, y el cargo de gobernador y capitán general le otorgaba funciones de mando a Sámano. De forma análoga, en tiempo de los comuneros se produjo una división de mando entre el visitador regente Gutiérrez de Piñeres, que se encontraba en la capital, y el virrey Flores que se hallaba en Cartagena.

Sámano se muestra celoso de Montalvo, lo acusa de traidor y no se explica por qué lo han nombrado. Sámano venía intrigando ante Morillo para obtener el cargo de virrey, cargo que finalmente obtuvo, pero bajo cuyo mandato se consolidó la Independencia y España perdió el virreinato.

La discusión entre Sámano y Jurado se establece en términos irreconciliables. Sámano critica a la iglesia por estorbar sus planes de pacificación. Por eso es establecido un tribunal, cuyo objetivo es acabar con los insurgentes. Jurado se muestra en contra incluso de Morillo, afirma que su crueldad ha puesto a los granadinos en contra de España.

Es interesante observar las variaciones en la forma de presentar a España y a los españoles. En ciertos discursos dramáticos extremos la crítica era acerva contra España y los españoles en general, tal como se presenta en el decreto de guerra a muerte de Bolívar de 1813, por ejemplo. Pero pasada la segunda mitad del siglo XIX, y cuando ya no existía temor alguno de reconquista, la imagen cambia y la posición de los personajes se matiza. Sin duda entre los españoles, aún entre los realistas convencidos, existían diferentes actitudes y puntos de vista sobre las drásticas medidas, el rigor y la crueldad de Pablo Morillo.

Aparece Tolrá, fiel seguidor de Sámano, quien se muestra vacilante en medio de la discusión sobre la Audiencia. Sale Juan Jurado, contra quien Sámano nada puede hacer porque se trata de uno de los oidores más respetados de la Audiencia, y Tolrá tranquiliza a Sámano diciéndole que no se debe preocupar por las opiniones de la Real Audiencia, ya que él cuenta con la fuerza en esos tiempos de peligro. Luego lo informa de las medidas que se han tomado en el consejo de guerra: se ha dado tormento a varios insurgentes, ahorcado a dos y fusilado a diecisiete. El tribunal de pacificación tiene las cárceles llenas de sospechosos y las autoridades locales cumplen sus leyes a cabalidad. Sámano añade que Fominaya, en el Socorro, ha dado muerte a la rebelde Antonia Santos.



Justo Pastor Lozada (1805/1885) / S. Paéz. Juan de Sámano, S XIX.
Xilografía de pie (Tinta de grabado / Papel). 17 x 12,8 cm.
Número de Registro: 3013. Colección Museo Nacional de Colombia.
Foto: © Museo Nacional de Colombia.

Sin embargo no todo son triunfos para las fuerzas realistas: Tolrá comenta que en forma continua parten correos, grupo de apoyo y ayudas para los rebeldes de los llanos de Casanare. Sámano dice que hay que redoblar la vigilancia y darle tormento a quien se encuentre conspirando. También le pide a Tolrá que se vigile a los oidores de la audiencia. Sin duda, a medida que se radicalizan las posiciones aumenta el recelo en las propias filas y la sospecha de traidores que se ocultan tras una aparente fidelidad al monarca.

Cuando Sámano va a salir a dar un paseo, entra una mujer desesperada, pues su padre ha sido fusilado tres meses antes y ahora su hijo se halla sentenciado a muerte. Ella le suplica a Sámano perdón para él; jura que ni su padre ni su hijo han sido culpables, pero en un gesto de cruel arrogancia el capitán general le responde que ningún granadino es inocente y da la orden de fusilarlo.

En otro lugar, una sala de una casa particular, se encuentran Alejo Sabaraín y Francisco Arellano. Tal como en otras obras, ambos aparecen en el grupo de insurgentes que hicieron parte de los fusilados con la Pola. En esta escena Constancio Franco muestra las diferencias y matices entre los patriotas, tal como las mostró con los realistas. Entre unos y otros hay quienes promueven la violencia y la lucha a muerte, y quienes asumen una actitud más conciliadora, evitando los extremos. Es el caso de Sabaraín frente al furor verbal de Arellano. Sabaraín le relata el episodio de su arresto y condena a muerte en Popayán, junto con José Hilario López y otros compañeros que sí fueron fusilados. La condena le fue remplazada por el servicio obligatorio, en el cual le han tocado oficios de esclavo, como empedrar calles y otras tareas degradantes. Un tiempo después fue enrolado como soldado raso al batallón Tambo sin poder protestar, limitándose a cumplir órdenes.

En ese momento entra Policarpa y habla de su amor por la libertad. De nuevo parece plantearse esa dualidad, entre el amor humano (hacia Sabaraín) y la pasión por la libertad. Así lo define:

*Salvemos primero a la patria, y cuando ella se haya emancipado,
serviremos a nuestros corazones.¹*

Por la ventana cae un papel envuelto en una piedra que dice:

¡Cuidado con las visitas domiciliarias!

El ambiente de miedo y tensión crea una atmósfera turbia y de violencia, contenida ante la posibilidad de cualquier ataque sorpresivo, delación o

1. *Sámano, o la independencia...* pág. 29.

espionaje que pueda estar ocultándose en cualquier esquina, tras una ventana o en la mirada de cualquier desconocido que cruce por la calle. Sabaraín le pide a Arellano que vaya al cuartel, vigile la calle y les comunique de inmediato cualquier novedad.

Cuando quedan solos, Policarpa tiene buenas noticias de las fuerzas rebeldes de Casanare. Le pregunta a Sabaraín si está dispuesto a marchar a los llanos. Sabaraín responde de modo afirmativo, aunque con dudas, por qué la abandonaría en una ciudad con tantos peligros. Ella le dice que ha conseguido algunas armas, pistolas y puñales para reforzar a los patriotas de los llanos, y quedan de verse allí mismo en horas de la noche. Cuando regresa Arellano, Sabaraín lo invita a marchar con él a Casanare.

Entran y salen revolucionarios. Cuando parten Sabaraín y Arellano entra Suárez, quien viene a la cita con Policarpa. Sin embargo, en forma sorpresiva aparece en ese momento el sargento Iglesias. Le pregunta qué está haciendo allí y Suárez, tratando de asumir una actitud desvergonzada, le responde que tiene una cita con una muchacha. Iglesias mira por los rincones y le dice que esa vivienda le resulta sospechosa. Suárez se reporta como miliciano del regimiento fijo. Crecen las sospechas del sargento y le pide que lo acompañe al batallón Numancia, a verificar si es cierto. Suárez prosigue con su juego y le pregunta qué pasará con su cita. Pero tanto le insiste Iglesias, que acepta ir para no comprometer a los otros convocados.

Sigue el peligroso juego de entradas y salidas. Ahora vuelven Policarpa y Galeano con una bolsa de dinero y algunas armas. Instantes más tarde llegan otros de los convocados: Sabaraín, Arcos, Arellano, Díaz y Jacobo Marufú, quien en la obra de Rivas es un muchacho ingenuo de quince años. La situación es apremiante: van a ser las ocho y pronto empezarán las rondas. La ciudad parece en estado de sitio y en la noche se da por sentado el toque de queda porque el solo hecho de transitar a esa hora por las calles convierte al paseante en un sospechoso.

En ese momento regresa Suárez con una actitud de apremio. Relata el episodio con el sargento Iglesias y crece el suspenso porque la casa ya no es un sitio seguro. Después de despedirse de Policarpa, salen. Cuando queda sola, ella le pide a Dios que pronto puedan disfrutar de los beneficios de la libertad. Apenas acaba de salir Policarpa cuando por otra puerta el grupo que había salido antes vuelve a entrar acompañado por diez soldados. Les notifican que se den por presos. Iglesias le dice a Suárez que volvió a caer. Éste saca el revólver y lo amenaza. Dispara, pero el sargento consigue moverse con rapidez y salvar su vida. Ordena desarmar a los rebeldes. Cuando esculcan los paquetes en los que llevan armas y municiones encuentran la carta en la que Policarpa presenta a Alejo Sabaraín ante los rebeldes. La carta tiene la fecha del 1° de

septiembre de 1817. Iglesias los interroga sobre dónde queda la casa de Policarpa pero nadie quiere hablar; entonces los envía al cuartel y da la orden de buscar a Policarpa hasta el centro de la tierra, viva o muerta.

Este juego de entradas y salidas, puertas que se abren y se cierran, viene de las comedias del Siglo de Oro español; especialmente de las obras de Lope de Vega donde se entrecruzan antagonistas y se producen tantos equívocos y confusiones como hallazgos y encuentros sorpresivos.

De la caída del grupo rebelde se pasa al salón donde sesiona el consejo de guerra. Allí se encuentran Sámano, Olmedilla -partícipe también de la captura de los rebeldes- y el sargento Iglesias quien ha reivindicado su papel en el hallazgo de los insurgentes. Sámano pregunta si esa mujer por fin ha denunciado a sus cómplices, pero ella se ha resistido pese a pasar tres días sin alimentos. Le insisten a Sámano en que Policarpa es una mujer de ánimo firme, pero éste dice que ante su presencia se va a doblegar su orgullo. Cuando pregunta por Sabaraín, Olmedilla le dice que ese hombre se ha declarado como el único culpable. Todos han sido condenados a muerte pero se espera la resolución sobre Policarpa para cumplir la sentencia. A las tres de la tarde será el último interrogatorio y Sámano anuncia que estará presente.

Constancio Franco ha llevado los hechos y ha seleccionado los personajes de la realidad histórica, sin añadir situaciones, personajes o asuntos de su propia cosecha. En medio del juicio a Policarpa y sus compañeros, trae, a través del capitán Juan Carlos Tolrá, la noticia del pronunciamiento de los hermanos Almeida, quienes se han levantado con fuerzas considerables. Sámano ordena a Tolrá ponerse al frente de las tropas, encargarse de conjurar esa nueva rebelión y no traerle más prisioneros, a excepción de los cabecillas.

La familia Almeida tenía un amplio reconocimiento y una destacada posición social en Pamplona. Los hermanos Vicente y Ambrosio Almeida se vincularon a los movimientos patriotas surgidos en 1810. En 1814 la familia se trasladó a Santa Fe. Tras la reconquista española los jóvenes Almeida fueron arrestados, pero la Pola, que ya tenía amistad y posiblemente vínculos políticos con ellos, logró introducir dinero en la cárcel para que sobornaran al guardia y pudieran escapar. También los ayudó a esconderse en una finca en Gachetá. Más tarde los Almeida unieron fuerzas con otros patriotas y organizaron una guerrilla que puso en problemas a los guardias realistas. Con más de trescientos hombres a caballo y armados de lanzas, y veinte fusileros, tomaron a Nemocón, marcharon a Sesquilé, proyectaron un asalto a Zipaquirá e incluso a la capital del virreinato. Es posible que planearan liberar a la Pola y a sus compañeros condenados a muerte.

Ante el peligro que significaba ese levantamiento, pues podía incrementar sus efectivos por el descontento de los pueblos vecinos, Sámano ordenó

traer tropas desde Cúcuta y mover los batallones disponibles bajo el mando del capitán Carlos Tolrá. Almeida y sus compañeros no tuvieron otra salida que escapar hacia los llanos y unirse a los ejércitos llaneros del padre Ignacio Mariño, así como los comandados por el general Santander en Casanare.

En la obra, Sámano anota que los insurgentes americanos no tienen orden ni disciplina, pero el oidor Jurado advierte que no hay que menospreciar a los rebeldes porque han demostrado que lo que les falta en arte les sobra en arrojo. Para él la situación es peligrosa, no porque carezcan de armas para combatir la rebelión, sino por la forma como los agentes de España dirigen las operaciones. El mayor Olmedilla, prevenido ante las sospechosas palabras del oidor, le pregunta si está impugnando la conducta de los delegados del rey. Juan Jurado le responde:

Impugno el sistema de exterminio de vidas y haciendas que se emplea; impugno la falta de respeto por las leyes; impugno la presión que se ejerce sobre ciertas libertades, que son en el hombre derechos primarios, porque con todo esto, en vez de pacificar el país, no se logrará otra cosa que mantenerlo en perpetua insurrección, hasta tanto que sucumba el último de los granadinos, o se vean libres del dominio peninsular.²

El oidor Juan Jurado nació en 1778, en la villa del Carpio, jurisdicción de Málaga en Andalucía. Estudió filosofía en la universidad de Sevilla y teología en la universidad de Granada. Se graduó como abogado en 1791. Viajó a América, primero a la isla de Trinidad en Barlovento, y luego a Caracas, donde se desempeñó como auditor de guerra. En 1809 recibió el título de oidor, razón por la cual se dirigió a Santa Fe donde se posesionó del cargo el 17 de julio de aquel año. En tiempos de la pacificación tuvo discrepancias sobre los métodos de Sámano y su falta de cumplimiento de los mandatos de la Real Audiencia. En relación con estas divergencias, vale la pena citar las notas del historiador y cronista Pedro María Ibáñez:

Desde noviembre de 1817 los frailes de San Juan de Dios habían elevado súplicas para que el oidor decano, don Juan Jurado, no dejara su silla en la audiencia, pues creían su presencia indispensable por tener altas relaciones sociales, imparcialidad y recto criterio. El oidor tenía constantes querellas con el comandante militar Sámano, porque éste no respetaba las decisiones del tribunal jurídico. Soldado de profesión, Sámano mandaba como tal, y exigía obediencia pronta

2. *Ibíd.* pág. 52.

*y completa de los demás, a quienes miraba como inferiores, aunque fueran respetables entidades civiles.*³

En la obra, Jurado expone ante Olmedilla una idea del ejercicio del poder para lograr el respeto de los pueblos. Como ve que ante el estado actual de despotismo tiránico no se puede hacer nada, ha resuelto plantear su dimisión al cargo de oidor de la Real Audiencia ante el virrey Montalvo. Olmedilla le dice que es demasiado severo, pero Jurado responde que cada uno debe buscar su papel en la historia.

El consejo de guerra del cual hacen parte Olmedilla, Casano y otros dos miembros se reúne. Casano pregunta qué dijo Sabaraín cuando le notificaron la sentencia, y éste cita sus palabras diciendo:

*Que puesto que hacía tiempo que estaba enterrado vivo, le era mejor que se le enterrara muerto.*⁴

Sámano entra al tribunal acompañado por Iglesias y formula su política inclemente:

*Caigan cabezas como se corta la mala hierba, y así tendremos al fin sosiego.*⁵

Anuncia su nombramiento como virrey del Nuevo Reino de Granada gracias a la gestión del general Morillo ante la corte. En realidad, Sámano asumió el mando el 9 de marzo de 1918, el siguiente año de la ejecución de Policarpa.

Olmedilla lleva a la Pola ante el tribunal. Se lee el expediente donde se le acusa de conspirar contra el rey y las pruebas son las cartas confiscadas a Sabaraín en donde califica al gobierno de tiránico y se muestra partidaria de la independencia. La fiscalía del supremo consejo ha pedido para ella la pena de muerte en lugar público que, para mayor ignominia de su nombre, se le dará por la espalda. Sámano la desafía, le advierte que la sentencia se cumplirá y le pregunta qué piensa de todo ello.

Policarpa responde que de hombres como ellos no le extraña lo que han decidido hacer con ella. Como ya se ha decidido su suerte y está segura de que no tendrán benevolencia, reconoce orgullosa ser porta-estandarte del gran regimiento de la independencia. Al ver a la joven sostenerse en su posición sin

3. Pedro María Ibáñez: *Crónicas de Bogotá*, Tomo III, Capítulo L. pág. 438. Academia de historia de Bogotá, editorial Tercer Mundo. 3ª edición, Bogotá, 1989.

4. *Sámano o la independencia...* Acto III. Escena VI. pág. 54.

5. *Sámano o la independencia...* Acto III. Escena VII. pág. 56.

pedir clemencia ni dar muestras de arrepentimiento, Sámano ordena su retiro del salón. Luego confirma la sentencia a muerte de todos los procesados y habla contra los granadinos, refiriéndose a ellos como unos bárbaros a los que habrá que exterminar, tal como hicieron con los indios los conquistadores. Tras redactar la parte final del acta, hacen entrar de nuevo a la acusada. Léida la sentencia, preguntan a la Pola si tiene algo en contra. Ella responde:

*Me quejaría del fallo si vuestros honorables esbirros me hubieran condenado a vivir.*⁶

Le piden que firme, ella pregunta para qué y le dicen que se trata de un requisito. Con mordaz ironía ella responde:

*¿Acaso necesitáis vosotros de requisitos para asesinar a los patriotas?*⁷

Firma Sámano, en vez de ella, y concluye:

*Moriré gustosa, porque he llenado mi deber. ¡Empero, tened presente que mi sangre será vengada por los libertadores de la patria.*⁸

En aquella época del terror hubo serias discrepancias entre los españoles. Vimos el caso del oidor Jurado. Pero también entre los militares se presentaron divergencias pues cada uno quería tener ascensos para sí y evitar que otros los alcanzaran. Por ejemplo, Barreiro impidió los ascensos de Casano y Olmedilla. Casano critica a Tolrá por debilitar al ejército real al no poder capturar a los Almeida, razón por la cual Barreiro ha marchado hacia el llano en busca de esos bandidos. En ese momento regresa Sámano y comenta disgustado que Barreiro regresó de Pore sin conseguir la derrota de los rebeldes y lo crítica pues no es tan hábil como cree el general Morillo. Sámano ordena a Casano marchar a prestar el servicio con Barreiro. Casano se niega y le recuerda su cargo como presidente del consejo de guerra. Sámano le dice que ya es hora de defender con la espada en los campos de batalla lo que ha hecho con la pluma al firmar tantas sentencias de muerte. Entra Tolrá y lo envía a unirse a las tropas de Barreiro.

Sámano está irritado; le ordena a Olmedilla poner preso ese mismo día al leguleyo Jurado. El oficial se muestra reacio. Juan Jurado es un hombre muy respetado y una detención del oidor decano de la audiencia podría ser un inconveniente. Sámano se sostiene en la idea de que esos hombres son

6. *Ibíd.* pág. 64.

7. *Ídem.*

8. *Ídem.*

peligrosos. Olmedilla insiste en que no lo crea: les sobra verbo, pero les falta acción. El pueblo, al verlos siempre inactivos, no hace caso de sus arengas. Sámano acepta sus argumentos pero le pide que se anuncie para hablar con él a manera de susto.

Este pugilato entre civiles y militares, hombres de leyes y oficiales en tiempos de guerra resulta interesante. Algo semejante ocurrió entre los patriotas en los primeros años de la república una vez lograda la independencia. Mandos medios de la milicia se enfrentaron a civiles con el argumento de no haber participado en las campañas que lograron la libertad.

Cuando Juan Jurado se presenta ante Sámano, éste le anuncia un plazo de 24 horas para abandonar la ciudad y da como argumento que su actitud está causando daño. Jurado contesta en tono desafiante:

*¿Cómo puedo causarle daño a un tirano que tiene pendientes de sus labios la vida, la libertad y la honra de todo un pueblo?*⁹

Él sólo ha tratado de defender las leyes del reino. Sámano insiste en que debe salir de la ciudad, por lo menos a veinte leguas de distancia, o se verá forzado a tomar medidas en su contra. Jurado termina su alegato con argumentos que Sámano no puede rebatir:

*El gobernante que ama su bien más que el del pueblo y que a los suyos, subordina los intereses de sus gobernados, cae irremisiblemente bajo el peso de la opinión.*¹⁰

Al no tener argumentos, Sámano tiene que recurrir a la violencia: lo empuja hacia la puerta y lo llama insolente. Juan Jurado toma una actitud calmada y antes de salir cierra su escena con una sentencia teatral:

*Habéis estado haciendo un drama; cuidad que no resulte en comedia.*¹¹

De ahí en adelante los acontecimientos se precipitaron. En efecto, en 1818 el oidor Juan Jurado se marchó de Santa Fe y se dirigió a Panamá. Las fuerzas de Bolívar marcharon desde el oriente venezolano hacia los llanos colindantes con la cordillera de los Andes donde se produjo el encuentro de sus tropas con las comandadas por el general Santander. En el hato del Setenta

9. *Ibíd.* pág. 76.

10. *Ibíd.* pág. 78.

11. *Ibíd.* pág. 78.

se tomó la determinación de cruzar las cumbres de los Andes por el páramo de Pisba.

La obra salta del fusilamiento de Policarpa en 1817, a la llegada del ejército libertador al pueblo de Socha en 1819.

Poco después del retiro del oidor Jurado, entra en escena Martínez, proveniente del campamento de Barreiro en el valle de Sogamoso, para informar que el enemigo ha remontado la cordillera y ha salido al pueblo de Socha. Se trata del coronel Manuel Martínez de Aparicio, a quien Barreiro envió a la capital poco antes de la batalla de Boyacá en busca de refuerzos, y quien pudo observar desde lo alto de la montaña la derrota del ejército del rey. Fue Martínez quien corrió a Santa Fe con la noticia y ayudó a huir Sámano antes de caer en manos de los vencedores.

En la escena, Martínez informa a Sámano que las fuerzas libertadoras no sólo son llaneros, sino también venezolanos y un cuerpo llamado Legión Británica. Afirma que también se les está uniendo gente de los pueblos de la provincia de Tunja, frente a las cuales se encuentra el titulado general Bolívar. Sámano aún confía en que Barreiro, con más de cuatro mil hombres y mejor preparación militar, podrá derrotar a Bolívar. En diálogo con Iglesias, Martínez de Aparicio muestra que también cree en el triunfo de Barreiro:

*Educado en la Escuela Militar de Segovia y amaestrado en los campos de batalla, en las guerras que España tuvo que sostener contra Napoleón, es táctico como un griego, estratégico cual un romano y valiente, como todo un español de sangre fiera.*¹²

Sámano envía de nuevo a Martínez de Aparicio al campamento de Barreiro y le pide que ataque sin demora. Exige la mayor severidad. En voz baja el sargento Iglesias comenta que huele mal lo que está pasando.

En las escenas siguientes llegan informes sobre los encuentros con las tropas rebeldes en Gámeza y Tópaga. Los soldados granadinos del Numancia desertaron y han llegado con la noticia. También se habla de pérdidas de lado y lado en el Pantano de Vargas (25 de julio de 1819). Aumenta el nerviosismo de Sámano porque comienza a desconfiar de las capacidades de Barreiro, pues embrolla todo con sus movimientos estratégicos y su detestable táctica. Sámano ordena organizar con el general Sebastián de la Calzada la defensa de la ciudad. Pide que estas noticias no se hagan públicas para no alebrestar al pueblo. Debe decirse que las tropas del rey han obtenido un triunfo esplendoroso.

12. *Ibíd.* pág. 82.

En la realidad histórica, las acciones sorpresivas de Bolívar rompían todas las reglas y previsiones. Después del Pantano de Vargas tomó a Tunja el 2 de agosto. Los españoles pensaron que estaría allí por lo menos quince días mientras reorganizaba sus tropas y esto le daría tiempo a Barreiro para recibir los refuerzos del general La Torre, lugarteniente de Morillo, provenientes de Socorro y San Gil, así como las tropas enviadas por Sámano desde la capital. El triunfo de Bolívar se debió a la rapidez y la sorpresa. A medio día del siete de agosto, cuando se acaba de distribuir la ración del almuerzo y muchos soldados realistas se habían quitado las botas y tenían los pies metidos en las aguas del río Teatinos, una nube de patriotas cayó sobre ellos desde las colinas adyacentes al puente de Boyacá y en menos de dos horas habían decidido la batalla tras el ataque fulminante. El parte de Pablo Morillo a Fernando VII da cuenta de la apabullante victoria de Bolívar y el ejército libertador:

El sedicioso Bolívar ha ocupado a Santa Fe y el fatal éxito de esta batalla ha puesto a su disposición todo el reino y los inmensos recursos de un país muy poblado, rico y abundante, de donde sacará cuanto necesite para continuar la guerra en estas provincias, pues los insurgentes y menos este caudillo, no se detienen en fórmulas y consideraciones. (...)

Bolívar en un solo día acaba con el fruto de cinco años de campaña, y en una sola batalla reconquista lo que las tropas del rey ganaron en muchos combates.¹³

Tal como ocurrió en la realidad histórica, en la obra Martínez de Aparicio se presenta ante Sámano con la noticia de la derrota. El oidor Vallecillas informa al virrey Sámano de la huída de los realistas de la ciudad antes de la llegada de Bolívar. Sámano dice que eso no puede ser verdad, y Martínez de Aparicio le dice que si espera otro día el propio vencedor le dará cuenta de su victoria y de su ruina. La audiencia se ha disuelto pues ya no hay nada que hacer.

Las siguientes escenas están concebidas con un humor ácido, heredero de la picaresca clásica. En ellas se puede combinar la doble acepción de la palabra sal, entendida a la vez como gracia y como mala suerte. Sámano cae sobre una silla, apabullado. Le tiemblan las piernas. Nombra a Iglesias capitán, después de que el pobre sargento se lo ha pedido a todo lo largo de la obra. Aparece el oidor Juan Jurado –una licencia que el autor se ha tomado, pues Jurado ya no se encontraba en Bogotá tras el triunfo de Boyacá- y le dice a Sá-

13. Informe de Pablo Morillo al rey sobre la derrota de la batalla de Boyacá, citado por Indalecio Liévano Aguirre en su obra *Bolívar*, pág. 229. Editorial El Liberal S. A. (Sin datar) Aprox. 1945.

mano que no hay nada perdido. Asustado ante el cambio de fortuna Sámano le pide a Jurado que lo perdone y éste le dice con ironía que si el poder viene de Dios no hay nada que temer:

*Teniendo el virrey Sámano, como agente de Dios, poder suficiente para poner la fuerza que tenga a bien, le asiste el derecho sobre los vencedores, y puede mandarlos retirar de su reino.*¹⁴

Aterrado, Sámano le pide a Iglesias que prepare rápido su equipaje o los asesinarán. Después de que estos salen a la carrera, Juan Jurado cierra la obra:

*La tiranía de este hombre ha hecho perder a la España una de sus más ricas e importantes posiciones ultramarinas, dando el triunfo a la independencia en la Nueva Granada.*¹⁵

* * *

14. *Sámano o la independencia...* pág. 83.

15. *Ibíd.* Final. pág. 90.

ILDEFONSO DÍAZ DEL CASTILLO



El periodista, historiador, académico, poeta y dramaturgo Ildefonso Díaz del Castillo nació en Barbacoas, departamento de Nariño, en 1856 y murió en Pasto en 1926. Fue director de la Academia Colombiana de Historia de Nariño y dirigió su boletín de estudios históricos.

Entre sus obras dramáticas se encuentran: *Yace por salvar la patria*; *El héroe de San Mateo*; *La aurora de la libertad*, *Escenas del 20 de julio* y *La campaña épica*. Escribió otras obras teatrales sobre temas y personajes históricos que permanecieron inéditas y se ignora su paradero. De ellas

– ILDEFONSO DIAZ DEL CASTILLO –

Óleo del Maestro Isaac Santacruz. Homenaje de la Asamblea Departamental de Nariño.
Fotografía de Juan Diego Rojas Botina.

se tiene noticia de títulos como: *Los mártires de Tumaco (episodio de 1813)*, *Atanasio Girardot (Drama en dos actos y en verso)*, *Yo soy Nariño (episodio de 1814)*, *O larga y negra partida (episodio de 1816)*, *La muerte en Colombia, fantasía dramática en dos actos y en verso*, *Antonia Santos* o *Alma libre*. La mayoría de estas obras tratan de mártires, sacrificios y la violencia de la guerra de Independencia, que luego se proyectó como una sombra sobre la historia de Colombia, no sólo como una lección de los que entregaron su vida por una idea de patria que apenas comenzaba a nacer, sino también como un reflejo de la violencia armada como medio para resolver los problemas, prolongada durante todo el siglo XIX. Es autor de otros dramas como *Alma libre* y *La conquista de Sindagua*.

También se tiene conocimiento de algunas comedias como *Con la música a otra parte*, representada en Barbacoas en 1883, *República cristiana (escenas del 22 de julio de 1810)* o *Cartagena independiente*, comedia en un acto y en verso. Otras de sus comedias de hechos o personajes no históricos son: *El camino del oeste*, *El mal humor* y *El servidor del gobierno*. Díaz del Castillo escribió además algunas zarzuelas, género poco cultivado en Colombia, entre cuyos títulos conocemos *Las glorias de la patria*, zarzuela en dos actos representada en Barbacoas en 1883; *San Cayetano*, zarzuela en un acto; o *La perla del pacífico*.

* * *

– ILDEFONSO DÍAZ DEL CASTILLO –

≈

YACE POR SALVAR LA PATRIA

Esta obra de Ildefonso Díaz del Castillo fue publicada en 1917 por la Librería Nueva de Bogotá en edición de la Imprenta de la Luz. A diferencia de otras obras sobre la Pola, ésta se concentra en sus últimos días tras el juicio sumario efectuado por el consejo de guerra contra los insurgentes, institución creada por Pablo Morillo.

El título de la obra, *Yace por salvar la patria*, es un anagrama compuesto con las letras del nombre y apellido de la protagonista. Es obra del calígrafo bogotano Joaquín Monsalve de 18 años de edad, quien se hallaba preso como patriota en Santafé cuando la Pola fue aprendida y ejecutada. Así lo anota Díaz del Castillo al final de su obra.

En esta versión no se desarrollan antecedentes ni se personifica a sus compañeros de lucha, con la excepción de Alejo Sabaraín, aunque sin ninguna mención de una relación amorosa. En vez de un drama romántico, Díaz del Castillo presenta una especie de gran guiñol, encarnando el lado grotesco del poder en las figuras de Juan Sámano (gobernador del virreinato) y el comandante Carlos Tolrá (presidente del consejo). El contraste entre Policarpa, sublimada como figura heroica, y los fantoches de sus verdugos, subraya la intención política como exégesis panfletaria: estos jueces están revestidos de una maldad grotesca como se observa desde las primeras réplicas de Sámano:

*¡A mí con gentes de faldas!
¡Yò con blanditas!... A ellos
Como a ellas, los modales
Que usa mi mano de hierro!¹*

1. *Yace por salvar la patria*, pág. 7.

La escena se desarrolla en una sala en el palacio de los virreyes. Policarpa es conducida en presencia de Sámano, acompañada por un oficial y guardias. Mientras Sámano la agrede con insolencia, el oficial le va tomando aprecio y admiración aunque su condición lo mantiene impedido de hacer nada por ella. Esta contradicción entre los miembros de la milicia se produce de una u otra manera en las distintas obras: sargentos o capitanes se enamoran de la Pola, pero no encuentran un medio para salvarla. Cuando Policarpa se presenta ante Sámano vestida como una dama, con un amplio sombrero, suscita en él una reacción poco caballeresca:

*...Ese sombrero
Abajo, señora... ¡Nadie
Goza aquí de privilegios!*²

Sámano interroga a Policarpa con furia y severas amenazas, pero no consigue que ella delate a sus compañeros. Cuando fue arrestada iba acompañada por un grupo de amigas, tal vez cómplices, que huyeron tan pronto como ella fue conducida al salón donde se encontraba Sámano. Ahora el gobernador pide que estén atentos y no dejen escapar a ningún sospechoso.

Alejo Sabaráin también es presentado ante Sámano cuando aún Policarpa se halla en pleno interrogatorio, y mientras observa al uno y a la otra pregunta con tono burlón:

*La dama y el caballero, ¿verdad?*³

Como un fantoche grotesco en un tablado de marionetas, Sámano los hostiga con preguntas sin respuesta. Mientras hace llamar al comandante Tolrá no deja de golpear el suelo con furia y dice:

*¡Oh rabia! ¿Con que no bastan
Para este par de muñecos
Los modales que acostumbro?
¡Pues que se los lleve un trueno!
Ordenaré que los juzgue
Severamente el consejo.*

Sámano pide al oficial conducir a los prisioneros a sus respectivas prisiones y mantenerlos separados en el camino. Cuando llega Tolrá le ordena

2. *Ibíd.* pág. 7

3. *Ibíd.* pág. 11

reunir inmediatamente al consejo para juzgar a Policarpa, a Sabaraín y a sus siete compañeros. Pide que sean interrogados con tesón y apremio. Tolrá quiere aparecer ante Sámano tan decidido y cruel como él mismo:

*No habrá reposo
Mientras no los exterminemos. (...)*

*No haya piedad ni flaqueza,
Y verá vucencia presto
Cómo domamos al potro
Del americano pueblo.⁴*

El oficial narra las dificultades que se presentaron al momento de llevar a la Pola a la cárcel, a causa de la inquietud del pueblo, y a la vez no puede ocultar la atracción que sintió hacia ella, una sensualidad incrementada por la prohibición:

*Con el fuego
De la pasión chispeantes,
En la locura soberbios,
Si como iba yo, a su lado
Hubierais ido sintiendo
El abrasados fluido
De su espíritu magnético.⁵*

El oficial ha sido atrapado por el fuego de la pasión. Su pasión se hace cada vez más fuerte ante la imposibilidad de satisfacer sus impulsos y tener una relación con la prisionera.

El segundo acto se desarrolla en la plaza mayor de Santafé. Un grupo de mujeres recorre la plaza mientras algunos guardias las observan vigilantes. Las amigas de la Pola comentan sobre su detención y lo cerca que estuvieron de ser ellas también arrestadas. Una se pregunta si no habría que hacer un sacrificio por la patria y otra le responde:

*En la condición humana
Lo natural, sin embargo,
Es... que rindamos las armas
A la flaqueza. Lo heroico
No está en la vida ordinaria.⁶*

4. *Ibíd.* pág. 15.

5. *Ibíd.* pág. 17.

6. *Yace por salvar la patria.* Acto II. pág. 19.

El heroísmo queda como una actitud excepcional más allá del promedio de la condición humana. Entre el grupo de mujeres sólo la Pola alcanza ese valor que suscita tanto el respeto y la admiración como la rabia y el odio de sus verdugos al no poder dominarla.

En la plaza los soldados hablan del valor de Policarpa que de ninguna manera, pese a las amenazas de muerte, ha querido dar los nombres de los insurgentes. Los soldados están levantando el cadalso y uno de ellos dice que esa misma tarde ella será fusilada en ese sitio junto con sus ocho compañeros. Las amigas de la Pola se encuentran cerca y se conmueven al escuchar la noticia. Quien se muestra más asombrado es el oficial que la condujo a la cárcel; está lleno de admiración y con sentimientos encontrados en relación con su propio papel en los batallones realistas. Hemos visto que siente por ella una atracción perturbadora al ver su valor y su actitud resuelta ante el consejo de guerra.

Tolrá le había encomendado la misión de convencerla para dar los nombres de sus cómplices, y en efecto el oficial lo intentó aunque utilizó los métodos más suaves y comprensivos a su alcance. Así se lo hace saber el oficial al comandante, quien concluye que es forzoso ejecutarla antes de que vaya a surgir un movimiento popular en su favor. El oficial lo lamenta pero nada puede hacer frente a las órdenes superiores.

Entra el batallón. Una parte de los hombres es destinada a custodiar las esquinas de la plaza para evitar un motín, mientras una patrulla prepara sus armas para ejecutar la sentencia. En ese momento entran Policarpa, Alejo Sabaraín y los demás compañeros de suplicio. Sube a la tarima rodeada de soldados, habla con furor contra sus verdugos y juzga al pueblo que mira impasible el sacrificio:

*¡Pueblo innoble, os compadezco!
¡Un día, tal vez mañana,
Seréis más digno!*⁷

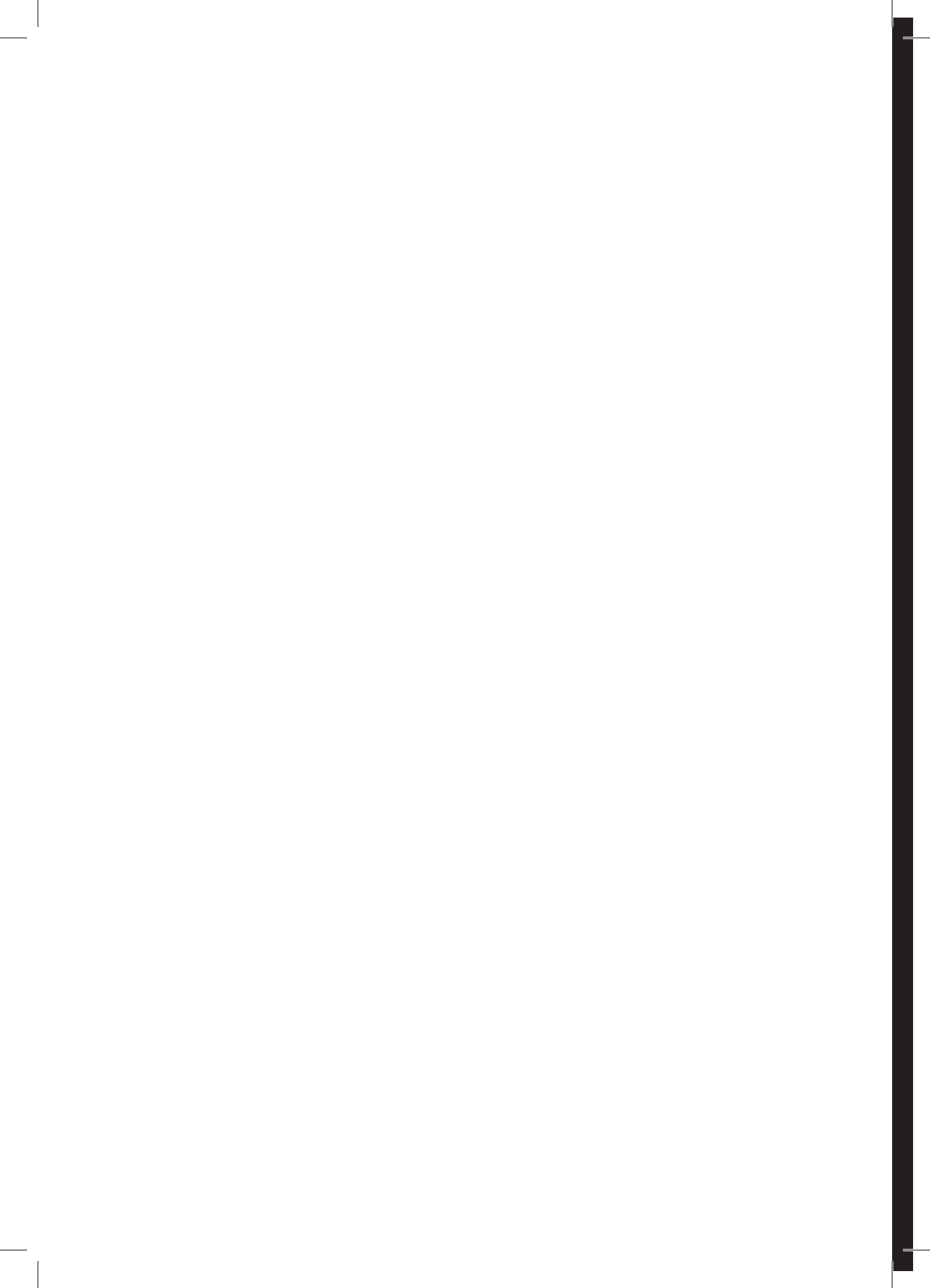
Y cuando la tropa está a punto de disparar un momento más tarde, concluye con las siguientes palabras:

*¡Miserable pueblo! ¡Yo os compadezco! Algún día tendréis más dignidad.*⁸

* * *

7. *Ibíd.* pág. 27.

8. *Ídem.*







IMÁGENES

–

MONTAJES



La Cabeza de Gukup

—
de Juan Carlos Moyano
Teatro Tierra
Fotografía de Jorge Idárraga



C2010

El último viaje del libertador

—
de Misael Torres
Ensamblaje Teatro
Fotografía de Ariel C. Zaldua



La tras-escena

—
de Fernando Peñuela
Teatro La Candelaria
Fotografía de Luis Cruz. 1984



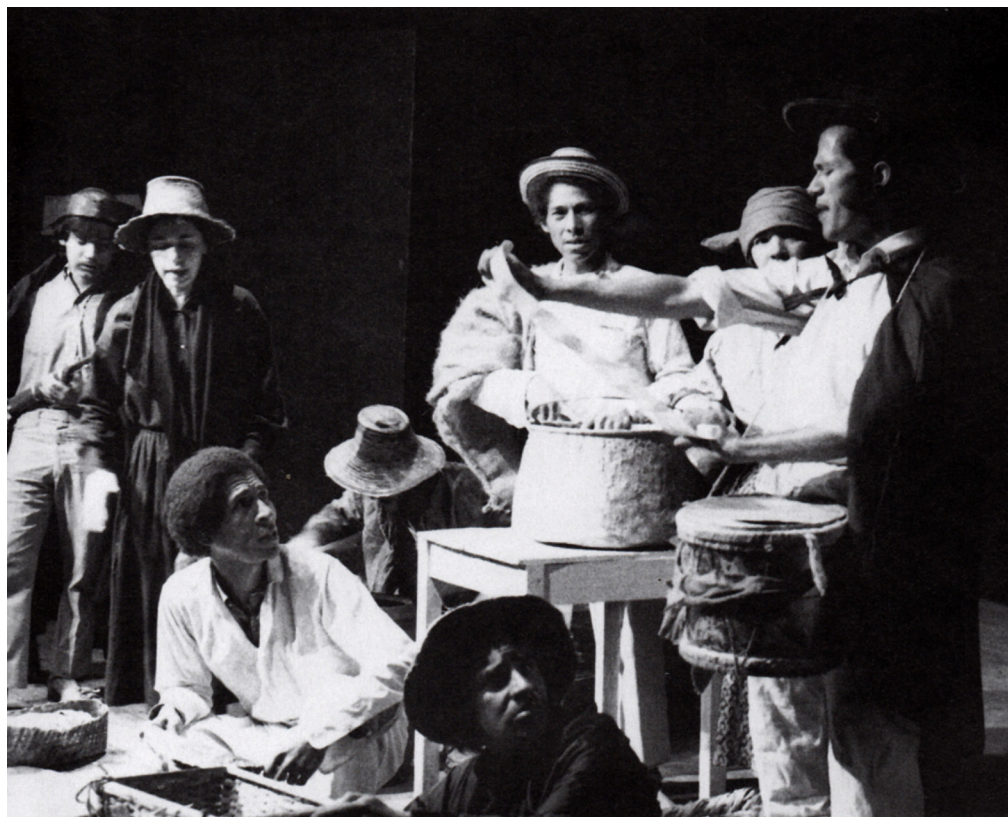
El viento y la ceniza

de Patricia Ariza
Teatro La Candelaria



Corre, corre, carigueta

—
de Santiago García
Teatro La Candelaria
Fotografía de Luis Cruz, 1985



Nosotros los comunes

Creación colectiva de Teatro La Candelaria
Fotografía de Fabio Rojas. 1974



Las tardes de Manuela

—
de José Manuel Freidel
Exfanfarria Teatro
Fotografía de Carlos Mario Lema. 1989



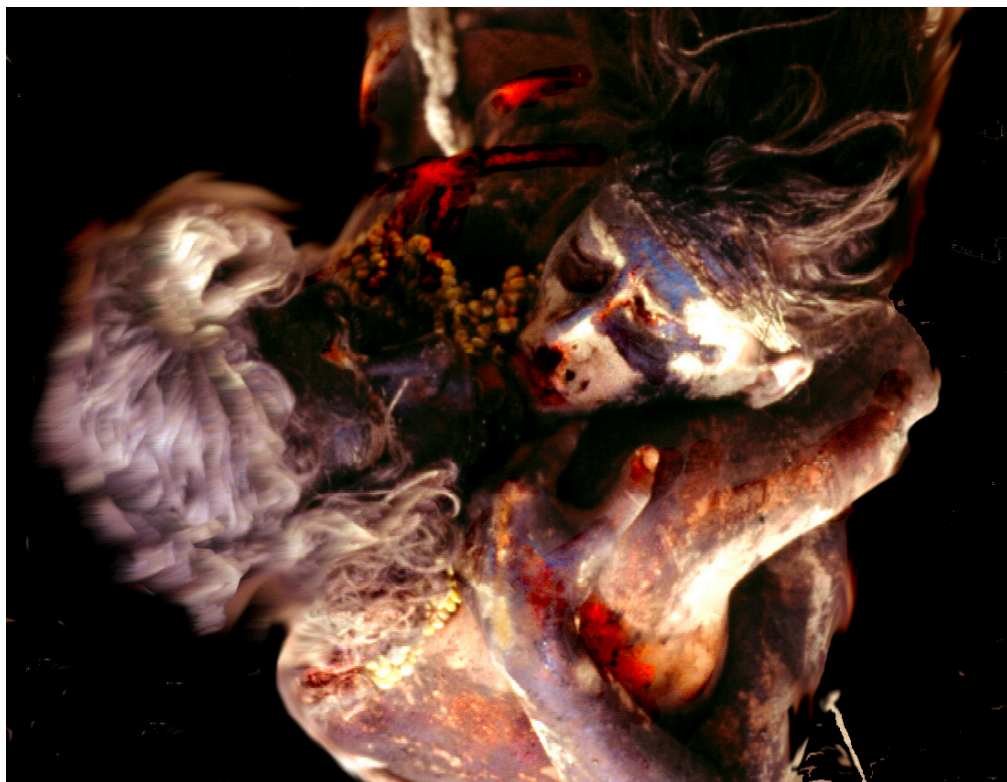
Popón El Brujo o el sueño de Tisquesusa

de Fernando González Cajiao
Teatro Taller de Colombia
Fotografía de Orlando Pulido. Plaza de Bolívar, 1992



El testigo

—
de Beatriz Camargo
Teatro Itinerante del Sol
Fotografías de Najle Silva



El siempreabrazo

—
de Beatriz Camargo
Teatro Itinerante del Sol
Fotografías de Diego Arango



La culebra pico de oro

—
de Clara Maritza Guerrero
Montaje de la Universidad Industrial de Santander
Fotografía de Omar Álvarez Vera



Quando el zapatero remendón remienda sus zapatos

—
de Carolina Vivas Ferreira
Umbral Teatro
Fotografía de Carlos Mario Lema



En-sueños de Bolívar



de Eddy Armando
Archivo fotográfico Teatro La Mama



Cenizas sobre el mar

de José Assad

Grupo Centro Cultural Gabriel García Márquez. 1990.





CAPÍTULO QUINTO

≈

LA INDEPENDENCIA



LA INDEPENDENCIA

Los dos capítulos anteriores fueron antecedentes directos de la Independencia, cuyo gradual desarrollo tuvo lugar no sólo en el Nuevo Reino de Granada, hoy república de Colombia, sino en todo el continente, comenzando por los Estados Unidos y continuando con Haití.

La separación de España de los antiguos virreinos, presidencias y capitanías generales de América se produjo en tiempos de la Ilustración bajo el reinado de los monarcas borbones. Monarcas, en plural (y no de modo específico como en el caso de Fernando VII), pues este proceso se desarrolló desde el último tercio del siglo XVIII hasta la consolidación de la Independencia, que en el caso neogranadino y colombiano se dio con el triunfo del ejército libertador en la batalla de Boyacá en 1819.

Para llegar al momento de unir fuerzas a favor de la separación de España y romper con el sistema monárquico, con el fin de implantar gobiernos democráticos de elección popular, se requirió de una suma de factores de carácter local e internacional que operaron como un sistema de vasos comunicantes a lo largo del continente americano.

Las divergencias y confrontaciones entre los distintos reinos de Europa, como los que tuvieron lugar entre Inglaterra, España y Francia, afectaron de manera sensible la economía, la seguridad y la paz de las colonias españolas de América. Estas pugnas afectaron el normal desarrollo de las comunicaciones, generando descontento por los impuestos que las autoridades españolas impusieron para paliar la situación. Las rebeliones indígenas y populares del siglo XVIII, el levantamiento de Tupac Amaru en el Perú y el de los Comune-

ros en la Nueva Granada (con la consecuente radicalización de las medidas de crueldad de las autoridades coloniales para frenar los intentos de subversión), tuvieron como consecuencia la unidad de los pueblos en la lucha contra la dominación española.

Sin embargo, éste no fue un movimiento espontáneo producto del descontento popular. Se trató de un desarrollo de las ideas, justificaciones y motivos, logrado con los avances del pensamiento y la conciencia de la necesidad de libertad, tanto para el desarrollo de la economía y el progreso de los pueblos de América, como para la superación de cada individuo en un régimen de libertad cuyas semillas y motivaciones tuvieron lugar en la Ilustración.

La Ilustración, que nació en Francia, Inglaterra y Alemania llegó a España a mediados del siglo XVIII, en tiempo de los monarcas borbones, y alcanzó su mayor desarrollo durante el reinado de Carlos III (1759-1788). La Ilustración, además de propiciar el desarrollo de las ciencias, la educación y el pensamiento racional frente al fanatismo y la inmovilidad de tradiciones milenarias, abrió el camino a una nueva conciencia sobre los derechos humanos, la libertad y la democracia. Éste había sido el sueño de filósofos y pensadores humanistas, como utopías que algún día podrían convertirse en realidad.

El concepto del derecho de gentes, formulado por los teólogos españoles y los pensadores humanistas de los siglos XVI y XVII, pasó a convertirse en una razón de estado durante la Revolución Francesa. Entre baños de sangre y ejecuciones por medio de la guillotina de las castas aristocráticas del Antiguo Régimen, el 27 de agosto de 1789 la Asamblea Constitucional Constituyente francesa formula los Derechos del hombre, poco después del inicio de la Revolución tras la toma de la Bastilla, el 14 de julio del mismo año.

La carta de los Derechos del hombre fue un producto del pensamiento ilustrado francés agitado en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, por las formulaciones de Voltaire y por el pensamiento de filósofos ingleses y alemanes del siglo XVIII. Entre ellos, cabe mencionar *Qué es la ilustración*, escrito por Emmanuel Kant en 1784, que plantea la salida del hombre de la minoría de edad y la capacidad de utilizar el pensamiento racional para superar las limitaciones de la ignorancia y el fanatismo.

Cinco años después de formulados los *Derechos del hombre y el ciudadano*, Antonio Nariño realizó una traducción al castellano y la editó en una imprenta de su propiedad, lo que le valió la persecución, la cárcel y el exilio que dieron un vuelco radical a su vida. De aquella rústica primera edición sólo se movieron dos ejemplares, pues casi la totalidad de los que habían sido impresos fue reducida a cenizas por el propio Nariño, ante el temor de las represalias por parte de las autoridades virreinales. Sin embargo, la idea de los derechos del hombre comenzó a correr, era tema de tertulias, reuniones

secretas y conspirativas, pues aunque no se tuviera el texto, la imaginación de las gentes fue formulando derechos en todos aquellos aspectos en los que no existían o habían sido arbitrariamente suspendidos. Como contrapeso a las medidas represivas se fue desarrollando una idea cada vez más clara y políticamente activa del concepto de libertad.

Cada época de grandes cambios plantea un nuevo glosario de conceptos, una nueva terminología o la reformulación del significado de las palabras, es decir, la reconsideración de la semántica histórica. Con la Independencia, los conceptos de patria, libertad, república, igualdad, gobierno, constitución y derechos se convirtieron en motores de acción transformadora. Las autoridades virreinales espiaban hasta las conversaciones más íntimas para encontrar en el uso de esas palabras y expresiones indicios de insurrección.

La paradoja de la Ilustración, promovida por los propios monarcas españoles y sus consejeros como el conde de Aranda, Campomanes o Jovellanos, es haber influido en la apertura del pensamiento a través de la discusión en universidades y colegios mayores, el apoyo a expediciones científicas, la creación de bibliotecas públicas y demás instituciones y formas de expresión ilustradas, que sirvieron como punto de apoyo y base conceptual de las nuevas ideas que encendieron la chispa de la revolución de independencia en el Nuevo Reino de Granada.

Aquí la Ilustración (que llegó en el último tercio del siglo XVIII) abrió paso a hechos científicos como la Expedición Botánica, creada y dirigida por el sabio gaditano José Celestino Mutis. Este trabajo impulsó la investigación científica de los reinos de la naturaleza, que produjo entre sus miembros más activos la conciencia de la riqueza de recursos naturales del país y la necesidad de la independencia para aprovecharlos en beneficio de su propio pueblo.

La creación de la Real Biblioteca Pública en el año de 1777 (luego Biblioteca Nacional de Colombia, condición que la hace la más antigua de América), fue una buena oportunidad para aumentar el número de lectores interesados en los avances de la ciencia, las nuevas formulaciones de la filosofía o la historia de los pueblos y las polémicas del momento. Muchos miembros de los sectores más cultos y estudiosos se convirtieron en precursores, próceres y gestores de la lucha por la independencia. Esta semilla pasó de los libros a las tertulias, debates en los colegios mayores, conversaciones en plazas públicas o en el altozano de la catedral de Santa Fe, hasta que la chispa revolucionaria produjo el levantamiento del 20 de julio de 1810, la proclamación de una nueva junta de gobierno y la prisión para el virrey y su esposa unos días más tarde. Con esto se dio el primer paso para la Independencia.

El proceso costó enormes esfuerzos, enfrentamientos, encarcelamientos y ejecuciones. Se enfrentó al Cabildo de la capital compuesto por criollos

neogranadinos, con la Real Audiencia, integrada casi en su totalidad por súbditos españoles. La controversia dada en las últimas décadas del siglo XVIII y la primera del XIX adquirió pleno protagonismo la noche del 20 de julio, cuando se abrieron las puertas a la experiencia republicana en los primeros cinco años de vida independiente.

Con la llegada de Pablo Morillo y sus fuerzas de reconquista se incrementó la lucha revolucionaria, en medio de sacrificios, procesamiento y la ejecución de las figuras destacadas en la política, las ciencias y el pensamiento ilustrado neogranadino. La radicalización autoritaria y represiva del gobierno virreinal contribuyó a impulsar la lucha por la independencia en medio de un trágico baño de sangre que dejó su estela de violencia sobre una gran parte de la historia colombiana. Así lo muestran las guerras civiles del primer período entre centralistas y federalistas, el intento de asesinato a Bolívar durante la noche septembrina (y como tema de los siguientes capítulos de este estudio, las guerras civiles del siglo XIX y la Guerra de los mil días).

* * *

– CONSTANCIO FRANCO VARGAS –

≈

LOS PRÓCERES O EL 20 DE JULIO DE 1810

Además de pintar retratos de próceres, Constancio Franco escribió varias piezas teatrales, novelas, libros y ensayos sobre temas históricos. Las obras teatrales a las que nos hemos referido, como *Los Comuneros* o *Sámano o la independencia de la Nueva Granada*, resultan interesantes no sólo por los tratamientos ponderados de los asuntos históricos, sino como propuestas escénicas para la representación con personajes y situaciones que permiten evocar de forma dramática momentos álgidos de las últimas etapas de nuestra vida colonial.

Las obras de Franco logran equilibrio entre los conflictos y situaciones dramáticas, y la información histórica propiamente dicha, con algunos altibajos y juicios de valor por parte del autor. Sin embargo, en *Los próceres del 20 de julio*, el discurso retórico de información de los antecedentes, personajes y situaciones del grito de Independencia prima sobre los aspectos dramáticos. Los personajes no viven el drama sino que se limitan a transmitir arengas, noticias, informaciones académicas y documentos, de tal modo que su representación resulta en exceso pesada.

Esta obra, escrita durante el gobierno de Rafael Núñez Moledo y publicada en 1887 por la imprenta de vapor de Zalamea hermanos, fue dedicada a la señora Dolores Moledo de Núñez, madre del presidente e hija del coronel José María Moledo, quien hacía parte de las fuerzas realistas y logró evitar que las tropas dispararan contra el pueblo el 20 de julio de 1810. Por este motivo, Franco Vargas lo incluye en la lista de próceres de la Independencia. Más allá del gesto oportunista del autor, es evidente que la complejidad del acontecimiento, sus antecedentes y los debates ideológicos, políticos, religiosos y militares que produjeron, rebasaron o quebraron los medios de expresión del lenguaje dramático, para convertirlo en farragosos discursos.

Sin embargo, conviene observar en detalle los elementos que constituyen la carga de información, pues allí se encuentran las mayores dificultades y tropiezos para escribir un drama histórico. ¿Qué se debe informar?, ¿qué elementos o datos pueden surgir de la acción y situaciones conflictivas, cuyo gran paradigma en la historia del teatro y la cultura universal es la obra de William Shakespeare? Sin pensar en comparar al colombiano con el dramaturgo de Stratford, importa señalar que en los dramas históricos de Shakespeare la información se va filtrando en los diálogos, generando situaciones, pidiendo respuestas, creando conflictos, convirtiéndose, en fin, en una representación dramática de la historia y los hechos que la conforman.

También Shakespeare tuvo que basarse en documentos, crónicas y libros de historia como las *Crónicas* de Raphael Holinshed y las historias de Jean Froissart, entre otras, pero en ningún caso se limitó a ilustrarlas o presentarlas como informaciones discursivas. Toma la materia prima, como un escultor que trabaja el barro o la piedra, y las transforma en obras de arte.

Los próceres o el 20 de julio de 1810 inicia con un diálogo entre el virrey del Nuevo Reino de Granada, Antonio Amar y Borbón, y su esposa, Francisca Villanova. Las mejores escenas de la obra son las que consiguen crear ciertas situaciones dramáticas o picarescas y tienen que ver con el virrey y su mujer. La problemática y las situaciones a las que se ven enfrentados permiten establecer una distancia crítica con ellos, observar sus contradicciones, sus diferencias de carácter, ideas y sentimientos. El virrey Amar y Borbón se siente apabullado por los acontecimientos: no sólo por lo que enfrenta en el virreinato, donde se presienten vientos de insurrección, sino por la situación que vive España tras la invasión del ejército francés, luego del secuestro en la ciudad de Bayona, del rey de España Carlos IV y de su hijo Fernando VII, que acababa de abdicar a la corona.

En el desarrollo de la obra, Doña Francisca entra alarmada y trae las últimas noticias de los periódicos. Amar le dice que esa costumbre de leer es contraria a las condiciones de su sexo, pero tras esta declaración machista quiere evitar fijar una posición frente a las noticias que Doña Francisca quiere comunicarle. Ella defiende su papel como esposa y compañera, vigilante de todo lo que ocurre y que pueda demandar un pronunciamiento por parte del virrey. Aquí quedan dibujadas las dos personalidades: ella es una mujer de personalidad recia, ideas definidas, realista, convencida y de posiciones contundentes y drásticas a la hora de resolver conflictos. Amar y Borbón es, en cambio, una persona temerosa, pacífica, pusilánime, incapaz de asumir posiciones autoritarias que pongan en peligro la vida de las gentes. Le repugnan los actos de fuerza y prefiere tener un trato amable y cordial con las gentes, con el convencimiento de que así logrará mantener la paz y eliminar los motivos de rebelión.

Doña Francisca anota que los franceses se han apoderado de toda la línea defensiva de las Andalucías. Pero lo más grave de todo es que, tras la ausencia del monarca, la Junta Central abdicó sus poderes ante un nuevo consejo de regencia, y este consejo ha dirigido un decreto a los americanos. En dicho decreto se prevee la elección de diputados para las cortes, uno por cada capital cabeza de partido de las diferentes provincias que componen los cuatro virreinos y las ocho capitanías generales, incluida la de Filipinas.

Después de la descarga de información de la virreina, Amar y Borbón toma el periódico, tras protestar por el hecho de incluir americanos en el gobierno español. Lee lo que respecta a esta medida:

Desde este momento, americanos, os veis elevados a la dignidad de hombres libres, no sois ya los mismos que antes, encorvados bajo un yugo mucho más duro, mientras más distantes estabais del centro del poder: mirados con indiferencia, vejados por la codicia y destruidos por la ignorancia. Tened presente que al pronunciar o al inscribir los nombres de los que han de venir a representaros en el congreso nacional, vuestros destinos ya no dependen ni de los ministros ni de los virreyes ni de los gobernadores: están en vuestras manos.¹

Tras la lectura, Amar se enfurece y dice que los colonos no escribirían mejor una proclama de guerra contra la madre patria. Francisca Villanova también se muestra indignada, tiene otro motivo de disgusto ocasionado por la noticia del envío de un americano y quiteño, Antonio Villavicencio, como comisionado regio al virreinato de la Nueva Granada, la Capitanía General de Venezuela y la Presidencia de Quito.

De hecho, muchas de las medidas del consejo de regencia (como más tarde las cortes de Cádiz) plantearon temas, resoluciones y proyectos que tenían en cuenta los problemas y necesidades de las llamadas Provincias de Ultramar: las colonias de la América española. El conde de Aranda sugirió al rey crear unos reinos asociados en América, a la manera de la *Commonwealth* de los ingleses, cuyo centro lo conservaría España, pero dejando a cada uno ciertas libertades. Aranda pensaba que de este modo se contendrían los intentos separatistas. Ni Carlos III ni Carlos IV aceptaron esta propuesta, aunque en este período de regencia durante la invasión napoleónica, la actitud frente a la América española fue muy liberal e independiente, como lo demuestra el hecho de nombrar un americano como comisionado regio para la Nueva Granada. De hecho, tras la llegada de Pablo Morillo, Antonio Villavicencio se sumó a la causa independista y fue fusilado junto con otros próceres patriotas.

1. *Los próceres o el 20 de julio de 1810*. Acto I. Escena II. pág. 9.

Ante estas noticias Amar enfurece; le dice a su esposa que renunciará al virreinato. Aparece Llorente, alarmado con las últimas noticias, y quiere conocer su opinión al respecto. Llorente pide energía y firmeza; juzga de extravagantes las pretensiones del consejo de regencia. Tanto Llorente como Francisca Villanova presionan a Amar y Borbón para que actúe con energía y rigor, o de lo contrario puede perder el reino. El virrey duda que los criollos puedan rebelarse armas en mano. Le recuerdan los movimientos de Quito de 1809 y de Caracas el 19 de abril de ese mismo año, cuando se depuso al gobernador y capitán general Vicente Emparán para nombrar una junta compuesta por criollos. En suma, en su dramaturgia Constancio Franco dibuja a Llorente como cercano consejero y crítico del virrey Amar y Borbón.

Natural de Cádiz, José González Llorente era comerciante. Tenía un almacén en la Calle Real, en la esquina nororiental de la plaza mayor. Cristiano, viejo y realista convencido, era un personaje contradictorio, de mal humor y a la vez muy caritativo. Para 1810 fue el administrador de las casas de hospicios y de expósitos a las que había hecho valiosos donativos. En los pocos datos que se tienen sobre él, en ninguno se menciona que hubiera sido un hombre de sociedad, cercano al virrey o a las autoridades neogranadinas. Bajo esta perspectiva biográfica, la inclusión del personaje por parte de Constancio Franco en los diálogos con el virrey, retratado como un hombre con intenciones políticas e influencia sobre Amar y Borbón, es un recurso del dramaturgo para reforzar el papel del personaje, cuyo nombre quedó guardado para la historia a partir de los sucesos del 20 de julio.

En su relación de las persecuciones recibidas por parte de los revolucionarios, Llorente dice: “Yo vivía en Santafé, en la pacífica ocupación de mis asuntos de comercio y sin ninguna representación pública”. Fueron los sucesos del 20 de julio los que dieron a conocer su nombre para la historia, a causa de la solicitud de los Morales del préstamo de un florero. El florero de Llorente es un episodio ampliamente conocido como paradigma de la chispa revolucionaria.

En la pieza dramaturgica, Amar, en un gesto de fuerza y arrogancia, desacostumbrado en su carácter pasivo y conciliador, responde a Llorente que a los que se levanten contra su real persona se les cortará la cabeza, como se hizo con Vicente Cadena y José María Rosillo, cuando intentaron revolucionar las llanuras de Casanare. Sin embargo, conviene hacer una aclaración al respecto. En efecto, la rebelión de Pore, promovida por Cadena y Rosillo, tuvo lugar el 15 de febrero de 1810, primer antecedente del movimiento del 20 de julio en la Nueva Granada. Los jóvenes insurgentes fueron capturados el 18 de febrero, condenados a muerte por orden de Pedro Nieto, alcalde de Tunja, y no del virrey Amar y Borbón. Fueron conducidos al cadalso y ejecutados el 30 de abril de ese mismo año.

En consonancia con su carácter en la obra, Amar pronto rechaza nuevos intentos de su esposa para que tome medidas fuertes:

*¡Señora! ¡Yo no he nacido para verdugo, ni menos para tirano!*²

Llorente advierte que Santafé es el foco de una tenaz y tremenda insurrección. Entre dudas y vacilaciones, Amar pregunta qué puede hacer, a lo que Llorente responde (inverosímil en la realidad) que disuelva el cabildo de la ciudad por tratarse de un cuerpo de conspiradores. Constancio Franco se adelanta. Una de ellas es la que la Audiencia protestara cuando el cabildo colocó su escudo en uno de los palcos del coliseo construido por Tomás Ramírez, alegando que tan sólo el virrey y la Audiencia tenían el privilegio de usar sus distintivos en lugares públicos.

Llorente también pide quitar el mando al coronel Moledo, porque según él, protege a los insurgentes. Como uno de los oficiales más destacados del regimiento fijo y bajo las órdenes del coronel Juan Sámano, el sargento mayor José María Moledo era el segundo al mando. Hasta el 20 de Julio cuando se opuso a disparar contra el pueblo y logró contener los impulsos bélicos de Sámano y convencer al virrey de evitar un baño de sangre, el papel de Moledo no podría asociarse de ningún modo con los patriotas rebeldes. En general, Constancio Franco atribuye actitudes, ideas y actos a los personajes desde la perspectiva de los hechos cumplidos vistos años más tarde, pero que en el momento en el que se desarrolla la escena no habían tenido lugar y nadie tenía por qué haberlos previsto.

El virrey le llama la atención a su esposa por sus exigencias secundadas por Llorente:

*No me precipitéis, señora. Cuidado, que vuestras imprudencias os han granjeado ya y me han granjeado no pocos sinsabores y antipatías.*³

Llorente y la virreina pidieron a Amar y Borbón que arrestara a una serie de sospechosos entre los que se nombró al fraile Padilla quien entra en ese momento a escena, ocasionando el retiro de Llorente una vez hechos los saludos protocolarios.

Fray Diego Francisco Padilla nació en Santafé de Bogotá en 1754 y falleció en 1829. A los 16 años entró a la orden de los agustinos descalzos. Fue superior de la orden y cura de la parroquia de Bojacá. El 20 de julio de 1810 fue uno de los primeros patriotas que integraron la junta suprema. Gracias a

2. *Ibíd.* pág. 13.

3. *Los próceres o el 20 de julio de 1810.* Acto I. Escena III, pág. 16.

su facilidad de palabra se convirtió en un elocuente orador y, como tal, defendía con vehemencia la libertad política. En 1810 redactó el acta conocida como El Aviso al Público.

En la escena, Padilla viene a preguntar al Virrey las razones para mantener preso al doctor Andrés Rosillo, magistral de la catedral. Amar vacila sin dar una clara respuesta al fraile, y devuelve la pregunta con otra pregunta, interrogándolo sobre los motivos que lo llevan a preguntar por Rosillo. Padilla responde que se trata de su superior, y concluye:

*El hombre que mira con indiferencia la opresión de otro hombre,
labra la tumba en que se ha de ver sepultada su propia libertad.⁴*

La conversación sobre la libertad no deja de ser peligrosa en ese ámbito, y fray Diego se apoya en los clásicos. Cita a Sófocles en un parlamento de Antígona:

*Este derecho de ser libre no es de hoy ni de ayer, vive eternamente y
apareció con el género humano.⁵*

Aquí fray Diego Padilla usa la cita, como Antígona ante Creonte, para defender el derecho natural frente al derecho positivo que muchas veces adopta medidas arbitrarias ante situaciones de coyuntura, mientras que el derecho natural tiene un valor permanente. Amar y Borbón sostiene que España ganó el derecho de gobierno sobre América con la Conquista y fray Diego pone en tela de juicio sus palabras:

*La conquista no es otra cosa que un atentado del poderoso contra el
débil, y teniendo su origen en el abuso de la fuerza, no ha podido
jamás constituir un derecho perfecto.⁶*

Sigue el debate con argumentos filosóficos y teológicos donde prevalece la opinión de fray Diego Padilla. Este personaje encarna la crítica histórica documentada en un debate ideológico que parece adelantarse a las técnicas del Teatro Documento de la segunda mitad del siglo XX, que utiliza fuentes directas, datos estadísticos, noticias de prensa y otros documentos como elementos dramáticos:

4. *Los próceres o el 20 de julio de 1810*. Acto I. Escena IV. pág. 17.

5. *Ibíd.* pág. 19.

6. De algún modo se recuerdan aquí los argumentos de fray Bartolomé de las Casas frente al padre Sepúlveda, en la Controversia de Valladolid, que tuvo lugar en el Colegio de San Gregoria de aquella ciudad, entre 1550 y 1551.

AMAR:

España puede hacer de sus colonias cuanto le plazca.

PADILLA:

Lo ha demostrado de mil maneras, hasta el extremo de que Carlos IV hizo a la Francia sesión de la isla de Santo Domingo y le vendió a Luisiana, así como entregó a Trinidad a la nación inglesa, en virtud del torpe tratado de Amiens de 1802, y todo esto con la misma complacencia con que un hacendado regala o vende las crías de sus rebaños.⁷

Padilla piensa que se puede juzgar a los reyes, inspirándose en Santo Tomás y en los teólogos de la Escuela de Salamanca del siglo XVI.

A este debate se suma el coronel Moledo que apoya los argumentos de Padilla para escándalo de la Virreina. Molesto ante las opiniones de fray Diego, Amar y Borbón da a Moledo la orden de arrestarlo; Modelo se niega a obedecer algo que va contra su conciencia. El Virrey le dice que a partir de ese momento queda exonerado del servicio, aunque instantes más tarde se arrepiente y le dice que puede continuar en su puesto. Ésta es una situación que muestra las vacilaciones y falta de autoridad de Amar y Borbón, tal como lo presenta Constancio Franco. Amar siente que los acontecimientos lo rebasan y sólo aspira a deponer el mando.

Más allá de los excesos en el discurso histórico y político, la construcción de los personajes del Virrey y su esposa tiene un sentido teatral, momentos de interés en la discusión y la idea central de mostrar un gobierno que tambalea, como en realidad ocurrió a partir de la prisión de los reyes en Bayona y la pérdida de legitimidad que no pudo compensar el consejo de regencia que se instituyó en Sevilla en defensa de los derechos suspendidos por Bonaparte de Fernando VII a la corona.

En los siguientes actos, el dibujo de los patriotas, la preparación del golpe revolucionario y la relevancia de los personajes presentados por el autor en los hechos históricos, muestran un desconocimiento de Constancio Franco de las situaciones reales y del papel que cada uno de ellos jugó en el grito de Independencia. El segundo acto se inicia en casa de José María Carbonell, como si fuera el organizador y principal dirigente del levantamiento. Conocido como “El chispero” de la revolución, Franco Vargas es quizá el primero en destacar su papel en la insurrección, aunque se equivoca al atribuirle la planeación y dirección del hecho histórico.

7. *Ibíd.* pág. 22.

José María Carbonell nació en Santafé de Bogotá en 1778. Comenzó a estudiar jurisprudencia en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario pero desistió sin haber logrado el título. Se incorporó como oficial de pluma a la Expedición Botánica del sabio Mutis como dependiente de su sobrino y último director, Sinforoso Mutis. Su papel en los hechos del 20 de julio consistió en convocar al pueblo, movilizar a los artesanos, pequeños comerciantes, gente de los barrios cercanos a la Plaza Mayor. Ese día su participación adquirió un papel protagónico, así como en el período de formación de la primera república.

A Constancio Franco le ocurrió con esta obra lo que en distintos grados e implicaciones le sucede a los autores de dramas históricos: dejarse llevar por las simpatías y antipatías hasta caer en un ingenuo maniqueísmo. El afecto y admiración por algunos personajes, como José María Carbonell y José María Moledo, lo conducen a darles mayor protagonismo, compromisos y heroísmo de los que constan en las fuentes históricas, alterando su biografía hasta el punto de borrar la verdad de los hechos para remplazarla por una ficción patriótica. Algo análogo sucede con los personajes que le causan antipatía o repudio, como es el caso del comerciante González Llorente, cuya culpa principal fue haber negado el préstamo de un florero, hecho que sirvió como pretexto para levantar al pueblo. El caso más interesante en la construcción de personajes en esta obra lo ofrece la naturaleza contradictoria del Virrey Amar y Borbón: vacilante, temeroso, una buena persona que resulta incapaz de resolver los problemas y desafíos de un momento álgido. Por eso resulta el más humano y convincente de los personajes.

Los patriotas que asisten a la reunión convocada en casa de José María Carbonell son Frutos Joaquín Gutiérrez, Camilo Torres, José Acevedo y Gómez, Antonio Morales y el coronel José María Moledo, que hasta donde se sabe no tuvo participación alguna en la planeación del golpe, aunque hubieran podido consultarle o sondear sus opiniones para calcular la posible reacción de las fuerzas militares en el evento. Tras una larga sucesión de discursos y proclamas en los que prima una oratoria rimbombante con poca sustancia dramática, los presentes resuelven prender la chispa del levantamiento el 20 de julio, por ser el día en que se espera la llegada del comisionado regio Antonio Villavicencio.

En realidad, varios miembros del cabildo planearon con anticipación el golpe, en compañía de algunas figuras destacadas de la ciencia y la política, como Camilo Torres y Francisco José de Caldas. Este último jugó un papel muy importante como director del Observatorio Astronómico, lugar de la última reunión para acordar la estrategia a seguir en la tarde y comienzo de la noche del 19 de julio, horas antes de dar inicio al plan. Aprovecharon que el

viernes era día de mercado y vendrían muchas gentes de los pueblos vecinos para vender sus productos a la Plaza Mayor. Sobre la reunión de aquella tarde y la presencia de Caldas, no aparece mención alguna en la obra de Constancio Franco. El desarrollo de los hechos del 20 de julio es presentado por medio de dos escenarios que operan simultáneamente: una plaza y una calle, en la que hay un letrero que dice “José Llorente – Comerciante”.

Carbonell y Morales aparecen en la esquina de la plaza, aunque en realidad no llegaron juntos. Carbonell legó cuando Antonio Morales había logrado exasperar al comerciante González Llorente pidiéndole prestado el florero para un homenaje en honor a Villavicencio. Por esa razón, Constancio Franco lo hace aparecer en el palacio del Virrey; Borbón habla contra las determinaciones del consejo de regencia y su posición frente a los americanos que los monárquicos tradicionales veían con malos ojos, en especial por el nombramiento de un quiteño como comisionado regio.

En esta escena Constancio Franco arma un extenso diálogo político, un debate de posiciones antagónicas que nunca tuvo lugar. Ni Llorente era político o ideólogo monárquico (como lo dibuja Franco) ni el diálogo con los Morales fue tan extenso y agresivo. González Llorente no acusó a los americanos como conspiradores y asesinos. Alguna frase o palabra desobligante contra los criollos, atribuida a Llorente, pero negada más tarde por él en su afirmación sobre las persecuciones que por parte de los revolucionarios. Dicha declaración fue tomada como pretexto para que Morales iniciara el escándalo que atrajo la atención de las gentes. El mismo González Llorente dice que estuvieron presentes José María Carbonell y José María Moledo como testigos. Moledo logró atajar a las gentes enfurecidas que querían agredir al comerciante y lo protegió hasta que Llorente pudo refugiarse en la casa de don Lorenzo Marroquín de la Sierra, al lado de su almacén.

Carbonell se dedicó a movilizar al pueblo y Moledo regresó a los cuarteles militares, donde logró evitar que el coronel Sámano movilizara las tropas contra la multitud enardecida. Moledo hizo parte de los firmantes del acta del 20 de julio, al igual que Antonio Baraya, ambos hasta ese momento oficiales del regimiento fijo de la capital. El alcalde de primer voto de la ciudad, José Miguel Pey, también logró evitar la golpiza hacia Llorente y también firmó el acta. Ante los reclamos del pueblo, Pey se vio obligado a llevar a la cárcel a Llorente unas horas más tarde. El comerciante estuvo en prisión algunos meses mientras duró la efervescencia del golpe, pero a comienzos de 1811 fue exonerado de las acusaciones y puesto en libertad.

Un detalle curioso es el de un testigo que permaneció anónimo, y habla del papel de las mujeres en los actos de aquel día:

Las mujeres de todas clases andaban harto más resueltas que los hombres, armadas de bocas de fuego medianas, puñales, cuchillos y las que menos, de piedras en la mano y pidiendo la creación de la junta cuanto antes.

En la obra teatral no se ve más mujeres que a la virreina, partidaria de una enérgica acción armada contra el levantamiento popular, iniciativa que el virrey no aprobó para alejar de su conciencia la muerte humana. Aparece, en cambio, todo un batallón de artillería dispuesto a disparar contra la multitud que el coronel Moledo detuvo, espada en mano, con gesto heroico. Esto desde luego nunca ocurrió de esa manera. Los soldados permanecieron en el cuartel en previsión de un choque con las gentes enardecidas. Franco Vargas presenta los hechos más como una realización de deseos en forma de apoteosis patriótica, un tipo de discurso que la tradición calificó como “veintejuliero”, que como producto de un examen medianamente objetivo. En realidad, el gran logro fue poner el parque militar en manos del pueblo, representado por la junta de gobierno elegida esa misma noche. Los gritos multitudinarios de “¡Viva la independencia!” tampoco corresponden a los hechos. La junta de gobierno no declaró la Independencia en ese momento (las declaraciones de independencia de Cartagena, Cundinamarca y demás, se produjeron más tarde), sino más bien el rechazo a la invasión francesa y el apoyo a la legitimidad de Fernando VII como rey de España.

Así, el hecho más importante de aquel día fue la proclamación del Cabildo Abierto que eligió la junta de gobierno en la que se postuló como presidente en primera instancia al propio virrey Amar y Borbón. Para no tener que asistir a un acto que lo incomoda, Amar nombra al oidor Juan Jurado como su representante. Juan Jurado es otro de los personajes vistos con franca simpatía por Franco Vargas, como se aprecia en su obra *Sámano o la independencia de la Nueva Granada*.

En las escenas siguientes de esta obra se muestra la conclusión de los sucesos de la noche del 20 de julio, con varias intervenciones oratorias de pesada retórica por parte de José Acevedo y Gómez. Sin embargo, inexplicablemente se omite el famoso discurso que dirigió al pueblo desde el balcón del Cabildo y que terminaba con una drástica advertencia a las gentes:

Si perdéis este momento de efervescencia y de calor, si dejáis escapar esta ocasión única y feliz, antes de doce horas seréis tratados como insurgentes; ved los calabozos, los grillos y las cadenas que os esperan.⁸

8. Eduardo Ruiz Martínez: *Los hombres del 20 de Julio*, capítulo XVI. pág. 221. Ed. Fundación Universidad Central, Bogotá, marzo de 1996.

Estas últimas palabras las dijo señalando las cárceles situadas en la plaza mayor, al lado del Cabildo. Por eso Acevedo y Gómez recibió el apelativo de “tribuno del pueblo”. Ante un texto tan conocido y representativo del llamado Grito de Independencia, no deja de ser extraña su eliminación en la obra de Constancio Franco que, en vez de las palabras de advertencia de Acevedo y Gómez, pone en el parlamento otros discursos retóricos sin la fuerza y la contundencia de las verdaderas palabras pronunciadas en tan álgidas circunstancias.

La descarga de discursos ampulosos de los patriotas los muestran como personajes de un solo trazo sin diferencias entre unos y otros, casi como un coro de lugares comunes sobre la patria y la libertad. De hecho, entre las propias filas de quienes proclamaron la nueva junta de gobierno había diferencias y matices importantes de señalar para dar más fuerza a los conflictos dramáticos. Son las últimas escenas de la obra, que tratan de la situación del virrey Amar y su esposa, las que recobran la fuerza dramática perdida ante la retórica.

En estas escenas hay una fuerte discusión entre el virrey y su esposa. Sus diferencias de carácter ya habían sido anticipadas en las primeras escenas de la obra, pero toman fuerza ante las actitudes que habría que asumir frente a la situación de emergencia en la que se encontraba el virreinato. Ella le insiste en que tome medidas severas aún a riesgo de su propia vida, pero salvando su dignidad y su honor. En un momento parece convencerlo pero mientras ella va a buscar pluma y papel para redactar la orden a Sámano, Amar tiene tiempo de pensar en que sus amigos y subordinados, los oidores de la Real Audiencia -quizá con la sola excepción de Juan Jurado-, se han escondido y lo han abandonado. Al regreso de su esposa, Amar ha cambiado de opinión. Le recuerda las palabras del consejo de regencia sobre la libertad de los americanos para decidir su propio destino. Justo en ese momento aparece el coronel Moledo con el informe de lo que está pasando: el Cabildo Abierto se encuentra eligiendo una junta de la cual se le nombra como presidente. Sólo se acepta abdicar la soberanía popular en manos de Fernando VII, con la condición de que venga a reinar en el virreinato.

Doña Francisca acusa a su marido de la vergüenza de haber entregado el mando sin disparar un solo tiro. Concluye que su nombramiento como presidente de la junta es una farsa. Lo han rebajado de categoría y, para mayor deshonra, él da las gracias.

La obra termina con la explosión de las gentes en contra de la virreina. El coronel Moledo y el padre Padilla la defienden de la ira popular por razones humanitarias, aunque se hallan en el lado opuesto de sus ideas. En la

realidad histórica de aquel acontecimiento, fue la mujer de Antonio Nariño, que entonces se encontraba en las prisiones de Cartagena, quien apoyó a la virreina. Finalmente es Antonio Morales el que enciende la chispa de la revolución, el que entra con el anuncio de la medida tomada por la junta de gobierno al no poder contener los deseos manifiestos del pueblo de reducir a prisión al virrey, despojándolo de sus poderes y enviarlo al destierro junto con su esposa.

* * *

FERNANDO GÁLVIS SALAZAR



El historiador y abogado Fernando Galvis Salazar nació en 1910 en Ocaña, Norte de Santander, y falleció en Bogotá en 1982. Se tituló como abogado de la Universidad Externado de Colombia, fue miembro del Instituto Caro y Cuervo y de varias academias regionales, así como de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia Colombiana de la Lengua, de la que hizo parte como miembro de la comisión de lexicografía. Recibió varios premios por sus biografías de personajes de la historia colombiana, entre ellos Rafael Uribe Uribe o José Eusebio Caro, así como por su drama Don Antonio Nariño, que obtuvo el premio en el concurso convocado por la gobernación de Cundinamarca en 1953.

– FERNANDO GALVIS SALAZAR –
Archivo fotográfico Academia de Historia de Ocaña.

– FERNANDO GÁLVIS SALAZAR –

≈

DON ANTONIO NARIÑO: VISIÓN PANORÁMICA DE LA VIDA DEL PRECURSOR

Esta obra fue publicada en 1962 por la secretaría de educación del departamento de Cundinamarca en la imprenta departamental en Bogotá. Se trata de un drama desarrollado en once cuadros, cada uno de los cuales aborda un momento significativo de la vida de Antonio Nariño.

Sobre Antonio Nariño y Álvarez se han escrito numerosos volúmenes, biografías, estudios relacionados con diferentes aspectos de su vida como político, militar, periodista, precursor de la Independencia y víctima de persecución, críticas e infundios calumniosos, por parte tanto de las autoridades virreinales como de los propios criollos americanos. Su vida tomó relevancia desde sus primeras apariciones en la esfera pública en medio de polémicas, envidias, contradicciones y divergencias políticas. A la sombra de los fracasos de Nariño surgieron las victorias de otros luchadores por la Independencia. Su fallida campaña del sur fue en cambio la puerta que abrió los triunfos finales de Bolívar.

La publicación de su traducción de *Los derechos del hombre y el ciudadano*, así como su prisión en Pasto después de obtener varias victorias contra las tropas realistas, son parte de su trágico destino. En relación con el arresto y su primera condena a causa de la traducción de los derechos del hombre, surgieron versiones dispares, a raíz de la acusación de utilizar para sus negocios personales los depósitos de la caja de diezmos de la iglesia que estaba bajo su cuidado. Esta acusación fue hecha, entre otros, por el periodista Arturo Abella, en su libro *El florero de Llorente*, en el cual critica diversos actos de varios patriotas en tiempos de la Independencia. La respuesta a estas acusaciones se encuentra en la amplia bibliografía sobre Nariño, el estudio sobre el proceso por la publicación de los Derechos del Hombre y otro volumen titulado *El proceso de Nariño a la luz de documentos inéditos*, así como

la publicación de su correspondencia, iconografía, libros y realizados por Guillermo Hernández de Alba, uno de los historiadores que estudió a fondo la vida y la época de Nariño. El investigador aportó numerosos documentos, cartas y testimonios.

La primera biografía fue realizada por Soledad Acosta de Samper; *El precursor* de Eduardo Posada y Pedro María Ibáñez; *El andante caballero don Antonio Nariño* sobre su infancia y juventud, de Raimundo Rivas; las biografías escritas por Eduardo Escallón, Antonio Cagua Prada, José María Vergara y Vergara y José Ricardo Bejarano. Eduardo Ruiz Martínez además realizó una cuidadosa investigación sobre la biblioteca de Nariño, cuyos títulos permiten profundizar sobre sus lecturas e intereses culturales y científicos.

Más reciente, destaca la biografía realizada por Enrique Santos Molano, producto de una rigurosa investigación que profundiza sobre su vida, actuaciones, logros y fracasos, así como sobre las penalidades a lo largo de su cautiverio. Plantea su vida y obra en el contexto social, político y cultural de su época. Santos Molano también había escrito una biografía novelada sobre Nariño como un medio de divulgación popular, especialmente entre lectores jóvenes, titulada *Memorias fantásticas*.

La obra de Galvis Salazar sobre Nariño combina la acción y el diálogo dramático con segmentos narrativos, en los que sintetiza diversos períodos, evitando presentar en escena una cantidad de personajes y escenarios, lo que hubiera hecho imposible su representación. La pretensión de ofrecer un completo panorama de la vida del precursor, en vez de haber concentrado los conflictos dramáticos en los momentos más relevantes de su trágica epopeya, convierten esta obra en una historia dialogada más que en una pieza teatral propiamente dicha: la mayor parte de sus hechos y conflictos se narran, no se viven o padecen en escena. Por lo tanto, tiene mayor valor como recuento histórico que como obra dramática con posibilidades de representación.

Podría resultar más apropiada como texto para radioteatro, que a mediados del siglo XX tuvo especial importancia en los programas culturales de la Radiodifusora Nacional de Colombia, dirigidos por Bernardo Romero Lozano, Fausto Cabrera, Gonzalo Vera Quintana y otros hombres de teatro, radio y televisión, cuando se iniciaba la televisión en Colombia a partir del 13 de junio de 1954, al cumplirse el primer año del gobierno del general Rojas Pinilla.

La obra de Galvis Salazar consta de once cuadros, que equivalen a distintas épocas y situaciones de la vida del precursor antes y después de la Independencia. El juego de tiempo más interesante lo plantea en el primer cuadro que se desarrolla en Villa de Leiva, poco antes de la muerte de Nariño, el 13 de diciembre de 1823. Sentado en una silla frailuna, el precursor, desgastado

por la enfermedad y las penurias tras años en prisiones insalubres, observa el reloj pensando en los minutos de vida que le quedan. De pronto, como se dice sobre las visiones de los agonizantes, comienza a ver el recuento de su vida, los momentos, personajes y situaciones que se grabaron en su memoria, todas sus desventuras; algunos escasos momentos felices o de tregua en su batallar que pasan frente a sus ojos como parte de las escenas que vivió en el gran teatro del mundo.

El segundo cuadro se remonta a una época amable y feliz en la vida de Nariño, recién casado con Magdalena Ortega, cuando organizaba su tertulia llamada El Arcano de la Filantropía con un grupo de ilustrados santafereños. Eran días de lecturas, proyectos, sueños y esperanzas. Tan sólo un tabique separa el salón principal de la casa del Santuario, lugar de las tertulias secretas de Nariño. Ambos planos muestran los dos mundos que el precursor vive de manera simultánea: el cuadro familiar e íntimo y el universo ilustrado y conspirativo en el que lo acompañan algunos de los más ilustrados santafereños.

Este segundo espacio tiene una función apenas descriptiva. Los miembros de la tertulia los presentan de cara a un nuevo allegado para señalar el carácter ilustrado de Nariño, su interés por la ciencia y la filosofía, y a la vez su pasión por la libertad, de la cual se incluyen varios símbolos y representaciones en el santuario. Ciencia y política parecen estar entrelazadas: sin libertad no puede haber una auténtica investigación científica. En la sala familiar, Magdalena Ortega conversa con las hermanas de Nariño sobre las maquinaciones del oidor Mosquera y Figueroa en contra de su esposo.

En aquella época, Nariño era un joven impetuoso que apenas había dado los primeros pasos como alcalde de primer voto de Santafé, asesor del Cabildo de la ciudad, juez de teatro, entre otras, mientras Mosquera y Figueroa ya había llegado al cargo más alto posible para un americano: ser el único oidor nacido en tierras del Nuevo Reino de Granada al lado de un grupo de peninsulares. Por esos días venían produciéndose roces y diferencias entre la Audiencia y el Cabildo, cuyo clímax conflictivo se produjo el 20 de julio de 1810. Pero en aquellos años, antes de la llegada del virrey Ezpeleta a la capital, la Audiencia era la institución más poderosa del virreinato, equivalente al consejo de ministros de una presidencia actual, con la diferencia de que todos ellos (con la excepción anotada) eran españoles. Los criollos aún eran considerados como súbditos inferiores, de segunda categoría, así pertenecieran a destacadas familias o gozaran de fortuna patrimonial.

Don Joaquín de Mosquera y Figueroa y Arboleda había nacido en Popayán en 1748, y murió en Madrid en 1830. Disfrutó de muchos honores, de los cargos más altos a los que podía aspirar un hombre de su condición. En 1779 fue nombrado gobernador de la provincia de Cartagena de Indias, lo

cual ya era algo excepcional para un criollo, pero don Joaquín de Mosquera nunca se vio a sí mismo como criollo sino como un aristócrata de sangre española, y como tal miraba a los criollos como inferiores. Desempeñó la función de oidor de la Audiencia de Santafé y desde allí intentó distanciarse de los criollos americanos con una arrogancia que superaba la de los golillas peninsulares.

Cuando en 1789 Nariño fue elegido como alcalde de segundo voto junto con José María Lozano, se produjo el primer incidente con el oidor Mosquera y Figueroa que afectó el futuro del joven santafereño. Al oidor Mosquera le complacía que tanto los miembros del cabildo como los alcaldes le rindieran pleitesía. Gozaba del poder en los distintos actos protocolarios y sociales a los que asistía como un destacado miembro de la Audiencia. En ese año con ocasión de una visita a la cárcel en la que coincidieron Mosquera y Nariño, se produjo el incidente que generó el odio y los deseos de venganza por parte del oidor. En esta forma lo relata Enrique Santos Molano en su documentada biografía del precursor:

Así, en una visita a la cárcel en 1789, a la que le acompañó el alcalde Nariño “había tenido con él otra etiqueta y alteradas voces”, porque [Nariño] no le había acompañado hasta la puerta del cabildo y haberle respondido, que lo haría como era costumbre, cuando saliese [Mosquera] con la toga en cuerpo de audiencia, pero no después de ponerse la capa y saliendo como un particular, en que no podía pretender esa distinción, mayormente cuando él [Nariño] con la vara en la mano con plena jurisdicción ordinaria emanada de V. M. inmediatamente y debiéndolo considerar [Mosquera a Nariño] además en las causas civiles su inmediato y privativo juez; y aunque el alcalde Nariño acudió a informar al virrey [sobre el incidente con el oidor Mosquera], no tuvo el asunto más consecuencias que las del resentimiento con que quedó desde entonces contra él vuestro oidor Mosquera”. Esta descripción del incidente de Nariño con Mosquera, está hecha por un abogado español, José Antonio Rubio Plaza, a quien el cabildo de Santafé nombra su apoderado ante el rey y tiene fecha del 11 de mayo de 1795.¹

El asunto iba más allá de una formalidad protocolaria. En el fondo se expresaba una lucha de poderes: la representación de la ciudad no podía ser despreciada por la Audiencia. La arrogante personalidad del oidor se enfrentó

1. Enrique Santos Molano: *Antonio Nariño, filósofo revolucionario*. Capítulo 5, pág. 90. Editorial Planeta, Bogotá, 1999.

al recio y orgulloso temperamento de Nariño. Con el paso del tiempo, la autoridad del uno le proporcionó las armas para la venganza. La orden de arresto y la sentencia en su contra sirvieron a Mosquera y Figueroa para apabullar a un hombre que no le había rendido pleitesía. En vez de ser representada, esta escena es relatada por la esposa de Nariño a sus cuñadas; Doña Magdalena teme que cosas más graves puedan surgir como consecuencia de aquel episodio. La representación hubiera permitido desarrollar de manera directa el conflicto y la acción dramática.

En forma paralela, en el santuario se encuentran algunos hombres reunidos en espera de que llegue Nariño a su tertulia. Se trata del abogado José Antonio Ricaurte, concuñado de Nariño, el médico portugués Manuel José Froes y José María Lozano, hijo del marqués de San Jorge, Joaquín Camacho, abogado de la Real Audiencia y el padre Luis Eduardo de Azuola y Lozano. Los presentes observan los objetos, símbolos, retratos, libros y demás elementos del salón que dan cuenta de los intereses de su dueño. Frente a la estatuilla de Benjamín Franklin se lee la inscripción: “Quitó al cielo el rayo de las manos y el cetro a los tiranos”.

Aquella tertulia bautizada por Nariño como El Arcano de la Filantropía, tiene por objeto estudiar la situación del virreinato. También, en su propósito más profundo, sentar las bases para la lucha por la libertad e independencia.

Nariño está terminando en ese momento la lectura de un libro que le prestó Cayetano Ramírez de Arellano, capitán de la guardia del virrey Ezpeleta, y que puede ser de interés para los asistentes. También se mencionan como motivo de preocupación los rumores sobre el manejo que Nariño ha dado a la caja de diezmos de la iglesia, aunque él ha demostrado su actitud al respecto, como dice el doctor Ricaurte. Sin embargo, hay quienes buscan enemistarlo con el virrey, con quien Nariño mantiene una amistad y buenas relaciones. Sin duda, aparte del oidor Mosquera y Figueroa existen otros miembros de la Audiencia, y personajes que merodean el palacio virreinal, así como los realistas más radicales que desconfían de los criollos con elevadas posiciones e ideas propias. En la misma España, las posiciones políticas estaban divididas entre los representantes de las tradiciones aristocráticas del antiguo régimen de los Austrias, y los intelectuales ilustrados de la corte de los Borbones. Muchos de ellos respaldaban las reformas en la educación, el apoyo a la investigación científica, el examen crítico a las relaciones entre la iglesia y el estado, como lo había demostrado la expulsión de los jesuitas en 1767 durante el reinado de Carlos III.

Ellos no han vuelto a tener noticias de Pedro Fermín de Vargas, posiblemente muy útil en aquellas reuniones; comentan que no se puede confiar en Manuel del Socorro Rodríguez, el director de la Biblioteca Pública, cuya

tertulia Eutropélica² no llena las expectativas de los asistentes. En resumen, es Antonio Nariño quien se presenta como el posible dirigente de un movimiento por la independencia.

Nariño entra al salón de su tertulia eufórico, comentando que acaba de traducir del francés *La declaración de los derechos del hombre y el ciudadano*, proclamada por la Asamblea Nacional Francesa, y lee algunos de sus apartes. Mientras Nariño va leyendo, tanto Ricaurte como los demás asistentes expresan su temor y preocupaciones, pues se dan cuenta de que el documento es un explosivo que puede acarrear una fuerte represión contra ellos. Consideran que hay que actuar en silencio y reserva, mientras Nariño anuncia que el documento será impreso al día siguiente.

El cuadro tercero se desarrolla en el taller donde funciona la Imprenta Patriótica, propiedad de Antonio Nariño, que en los últimos meses ha venido publicando *El Papel Periódico de Santafé de Bogotá*, dirigido por Manuel del Socorro Rodríguez. Nariño y el oficial de imprenta Diego Espinosa de los Monteros, miembro de la primera familia de impresores en radicarse en la capital del virreinato, trabajan allí en la publicación de *Los Derechos del Hombre*.

Emocionado, Nariño sigue leyendo algunos de los artículos de *Los derechos del hombre*; Espinosa considera que esa publicación puede acarrearle serias consecuencias. Nariño trata de alejar los temores, pues él asumirá las responsabilidades. Sigue leyendo, como si fuera la continuación de la escena anterior, mientras Espinosa le anuncia los castigos que le podrían sobrevenir por su osadía: la cárcel, el destierro o la tortura. Nariño invoca la protección de Dios y sale con algunos ejemplares en la mano.

El contrapunto entre las dos escenas repite el mismo efecto: los distintos oyentes olfatean el peligro. En su emoción libertaria, Nariño sólo piensa en las bondades y beneficios del documento para la causa americana.

El cuadro cuarto presenta un salto en el tiempo y el desarrollo de los acontecimientos. La acción pasa a la casa de los hermanos de Magdalena Ortega, probablemente de Bernabé. Allí se encuentran Benita y María Dolores, las hermanas de Nariño, y Teresa Ortega, hermana de Magdalena. Nariño ha sido arrestado a causa de la publicación considerada subversiva. En este punto Galvis Salazar deja a un lado la escritura dramática propiamente dicha, para pasar a un texto narrativo donde da cuenta de los hechos en lugar de representarlos.

En la escena se escucha la voz de Nariño relatando la forma como su viejo enemigo, el oidor Mosquera y Figueroa acompañado de su tropa, lo toma prisionero (¿Sus hermanas y cuñadas se sientan a escuchar como si fuera

2. Viene de Eutropelia. Según la RAE: “Virtud que modera el exceso de las diversiones o entretenimientos”.

una radionovela?). Ese mismo día se inició el embargo de sus bienes; en la noche fue conducido al cuartel de caballería y permaneció encerrado durante más de dos meses, privado de toda comunicación. Finalmente aparece un juez anunciándole que le habían descubierto un alcance de ochenta a noventa mil pesos en la tesorería de diezmos, y que al otro día vendría uno de sus abogados para que Nariño hiciera una manifestación de sus bienes.

Ante la dificultad de mostrar tantos personajes y escenarios, sobre todo con las técnicas tradicionales de escenografías corpóreas y telones pintados, el autor resolvió sintetizar los acontecimientos en un estilo narrativo más propio del radioteatro, que en aquellos años de escritura estaba en boga en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Las radionovelas de las emisoras comerciales cautivaban amplias audiencias con melodramas como *El derecho de nacer* y otras historias intensas, al estilo del personaje de Pedro Camacho en la novela de Mario Vargas Llosa titulada *La tía Julia y el escribidor*, desarrollada aproximadamente en la época en que Galvis Salazar escribió su drama histórico sobre Nariño.

El recurso que utiliza es cerrar el telón y en plena oscuridad dejar oír las voces del narrador y algunos personajes, sobre todo la de Nariño. Cuando sube el telón y se retoma la escena, las hermanas de Nariño y la hermana de Magdalena comentan que ya se han cumplido catorce meses de cautiverio. Se lamentan de la miseria en que han dejado a Magdalena, y hacen comentarios sobre los incidentes que los espectadores-oyentes han escuchado a telón cerrado. Para ellas todo ocurrió como venganza del oidor Mosquera y Figueroa.

Sobre el asunto de la tesorería de diezmos, María Dolores, hermana de Nariño, aclara:

Él quiso poner en movimiento los caudales de la tesorería; que sirvieran de algo esos dineros guardados en las arcas; abrir nuevos horizontes al comercio, impulsar las nacientes industrias.³

Puede decirse que Nariño se anticipó a la creación de los bancos. Intuyó que el dinero se podía mover y producir beneficios. Con el negocio de las quinas se podía incrementar el capital, aunque no estaba claro si en beneficio propio o de la iglesia, o bien como un recurso para realizar actividades en beneficio de la independencia. Además de la quina, a España enviaba cacao y tabaco.

El quinto cuadro vuelve a utilizar el recurso de la narración a telón cerrado. Quizá estos segmentos podrían realizarse en la actualidad por medio

3. *Don Antonio Nariño*. Cuadro IV. pág. 37.

de documentales en video, mapas, cuadros, efectos de animación e imágenes de la época como dibujos, retratos, pinturas murales y demás elementos para ilustrar los textos del narrador y las voces de los personajes. Es un recurso al que se puede apelar mientras se cambian las escenografías, quizá usando grabaciones digitales para complementar las referencias, con el fin de darle unidad a la propuesta.

Se escucha la condena en contra de Nariño proferida por la Real Audiencia: diez años de presidio en África y destierro perpetuo de los dominios de América. Se ordenó que sus bienes, aparte de los confiscados, fueran quemados a la vista pública en la plaza mayor de Santafé. A su ayudante, Diego Espinosa de los Monteros, se le condenó a trabajos forzados en Cartagena, a destierro perpetuo de la capital y la prohibición de volver a ejercer el oficio de impresor. En la historia real, Diego Espinosa recobró su trabajo de impresor en Cartagena en la que se unió a la causa de la independencia; allí falleció en 1815 cuando Pablo Morillo llegó a la ciudad.

Nariño fue llevado a Cartagena y de allí a La Habana. Tras unos días en Cuba, el barco con los prisioneros partió hacia Cádiz, en cuya bahía logró escapar, al parecer pagando algo al dueño de una pequeña embarcación. En Cádiz fue a la tienda de un conocido comerciante con quien había tenido negocios. De él obtuvo algún dinero que le permitió ir a Madrid.

El relato de esta aventura, contado de esa manera, suele alcanzar ribetes novelescos y fantasiosos si no se explican otros aspectos que por razones ideológicas suelen ocultarse o simplemente ignorarse. Por ejemplo, la intervención de la masonería en muchos de los eventos de la lucha por la libertad y la independencia. Así lo relata Enrique Santos Molano en su biografía de Nariño:

El Floridablanca atracó en La Habana el 8 de enero de 1796. Desembarcaron, para quedarse en el puerto, Antonio Nariño y sus 9 compañeros. Por la influencia de los masones en La Habana no fue encerrado con los demás presos, a quienes se trasladó al fuerte de El Príncipe. Lo dejaron moverse a sus anchas por la ciudad, con entera libertad, y hacer toda suerte de contactos.⁴

Así ocurrió al llegar a Cádiz donde lo esperaban personas advertidas de su viaje. Tomaron las medidas necesarias para hacerlo llegar en forma clandestina a Madrid. Allí realizó diversas gestiones ante la corte con emisarios discretos, para que se reconsiderara su caso. Pero cuando se enteró de su nuevo orden de captura huye a Francia, la Francia revolucionaria donde se dictaron

4. Enrique Santos Molano: *Antonio Nariño, filósofo revolucionario*. Capítulo 8°. págs. 231-232.

Los derechos del hombre, que a su vez ha vivido bajo el imperio del terror y la amenaza de la guillotina.

El embajador de España en Francia informa al rey sobre las actividades de Nariño en París, donde al parecer no le han dado ninguna ayuda. Nariño tuvo que marcharse a Londres en busca de apoyo para su causa.

En diciembre de 1796 se embarca hacia América; cruza por San Thomas, Curazao, Coro, Chiriguana. Entra en forma subrepticia a la Nueva Granada, acercándose a la capital por Cúcuta, Pamplona, Cerinza, Tunja. Los sabuesos rastrean sus movimientos: el oidor Hernández de Alba no tarda en enterarse de que Nariño ha regresado y que insurrecciona los pueblos donde se levantó el movimiento comunero.

En abril de 1797 entra con extrema cautela a Santafé; llega a su casa donde lo esperaba Magdalena Ortega y sus niños pequeños. Permanece seis días en su compañía, marcha hacia los pueblos que considera maduros para la rebelión: Tunja, Vélez, Girón, San Gil, El Socorro y Barichara, que aún conservan el espíritu comunero. Sin embargo, sufre quebrantos de salud y un día de 1797 decide entregarse a las autoridades españolas.

Aunque doña Magdalena no cesa en su empeño por buscar ayuda con el arzobispo Martínez Compañón y otros personajes notables de la ciudad, la noche de su entrega, es llevado a los cuarteles de caballería. Otra vez es encerrado en una lóbrega prisión donde le ponen los grillos y las cadenas. Allí, pese a su precaria salud, no pierde el tiempo:

En la cárcel escribe un ensayo sobre un plan de administración en el Nuevo Reino de Granada. Revélase en ese estudio como un verdadero estadista: estudia las industrias de otros países, analiza sistemas de hacienda, se ocupa de los problemas de la moneda, de la administración de justicia; todas las actividades de la incipiente nacionalidad son estudiadas por este espíritu, por esta alma sedienta de luces y de libertad.⁵

Doña Magdalena sigue enviando memoriales al rey Carlos IV y a su esposa María Luisa de Parma. De nada valen sus súplicas. Las malas condiciones de la cárcel activan de nuevo los síntomas de tuberculosis. Los médicos opinan que debe ser sacado de inmediato de la prisión y trasladarlo al campo; lleva seis años encerrado en varias cárceles buena parte del tiempo. Ante los diagnósticos, los miembros de la Real Audiencia transigen en liberar al moribundo, pero con condiciones precisas: el virrey debe señalar una vivienda en cercanías de la ciudad a la que pueda ser trasladado. Debe presentar dos

5. *Don Antonio Nariño*, pág. 53.

fiadores que responderán por él y entregarlo a las autoridades cuando sea requerido. Siempre debe acompañarlo alguien de confianza del gobierno para vigilar sus movimientos y dar aviso de cualquier anormalidad y, finalmente, un médico debe asistirlo con frecuencia para proveer lo conducente⁶. En la mañana del 8 de mayo de 1803, don Antonio Nariño sale del cuartel de caballería para la hacienda Montes, situada al occidente en cercanías de la capital.

El sexto cuadro se desarrolla en la hacienda La Milagrosa, nombre que Magdalena Ortega le ha puesto a la casona donde Nariño reposa. Son años tranquilos y felices; Nariño va mejorando paulatinamente dedicado a las labores agrícolas en compañía de su esposa y sus hijos. Un tío suyo, el padre Mesa, cura de Turmequé, le ha conseguido la casa. Sus hijos Francisco y Gregorio estudian en Londres, lejos de los problemas de su padre. Junto con Magdalena, lo acompañan Antonio, Vicente, Mercedes e Isabel.

A su vista, el padre les comenta que en Santafé han vuelto a surgir conspiraciones y encarcelamientos. En tono burlón, Nariño anota que las tales conspiraciones no existen sino en la mente del gobierno. Con cierto recelo, por tratarse de un sacerdote, el padre Mesa habla de las actividades *non sanctas* del canónigo Rosillo, que han puesto en sobreaviso a las autoridades.

Tiempo después alguien llega, creando cierta alarma entre Nariño y su esposa. Se trata de un ordenanza que trae un mensaje del mayor de la plaza de Santafé, para que esa misma tarde se presente a una reunión con Amar y Borbón. El virrey quiere entrevistarse con Nariño. De inmediato Nariño se despide de Magdalena confiando en que esa misma tarde regresará a casa.

En el cuadro séptimo el autor vuelve a utilizar el recurso de cerrar el telón y escuchar las voces en la oscuridad. Nariño narra la forma como fue engañado, pues en vez de encontrarse con el virrey, fue llevado de nuevo a la prisión de la escuela de caballería. Allí se encontró con otro preso, el oidor Miñano de la Audiencia de Quito, y casi de inmediato partieron hacia Cartagena donde los encerraron en las bóvedas de Bocachica. No hubo despedidas, ni entrevista con el virrey, ni se le dio explicación sobre el motivo de su nuevo arresto. En una acción audaz, logró escapar en la población del Banco, junto con su hijo Antonio, que lo acompañó a lo largo de todo este percance. Fueron arrestados en Santa Marta, cuando se preparaban a salir del virreinato, y conducidos a las prisiones del castillo de Bocachica. Su hijo obtuvo la libertad condicional, pues aparte de apoyar a su progenitor no se le encontraron otras culpas. El muchacho permaneció en Cartagena mendigando para sostener el alimento de su padre que había enfermado otra vez.

A causa de sus quebrantos de salud, de Bocachica fue trasladado a una celda en la inquisición, donde se le quitaron las cadenas a instancias de An-

6. *Ibíd.* pág. 53.

tonio Villavicencio, quien acababa de llegar va Cartagena de Indias como comisionado regio de la regencia española. A los dos meses logró que le dieran la excarcelación bajo fianza, para salir a curarse. Pero en cuanto tuvo alguna mejoría, fue arrestado de nuevo y esta vez conducido al convento de La Popa. En ese momento se produce el golpe del 20 de julio en Santafé, pero los hombres que dieron el primer grito de independencia en la capital del virreinato, olvidaron (o no quisieron recordar) que Nariño aún permanecía encerrado en las cárceles de Cartagena.

Doña Magdalena Ortega volvió a escribir suplicando por la libertad de su marido, esta vez a sus antiguos amigos y compañeros de tertulia, miembros de la junta de gobierno que se creó la noche del 20 de julio. Ante el cambio de situación, ella esperaba que ésta fuera la oportunidad para reivindicar la imagen y los actos emprendidos por su esposo que, sin duda, contribuyeron a dar los primeros pasos para ganar la libertad. También su hijo Antonio prosiguió su lucha en Cartagena para sacar a su padre de la prisión y conseguir los recursos para emprender el regreso a Santafé.

El domingo 8 de diciembre de 1810, Nariño regresa a su ciudad natal y esta vez su presencia no pasa inadvertida. Unos días más tarde es nombrado secretario del congreso en compañía de Crisanto Valenzuela. Allí propone establecer un gobierno centralista pues, según él, mientras no se logre afianzar la independencia de todo el territorio es indispensable conservar la unidad, de modo que el poder y el mando no se diluyan en provincias y regiones autónomas. Camilo Torres, nacido en Popayán, opina que el federalismo resulta más apropiado para una nueva república como la que están tratando de formar, con tantas diferencias de carácter, clima y cultura. La divergencia de criterios se convierte en una profunda división política que genera la primera guerra civil entre patriotas, antes de haber consolidado la independencia.

Nariño vuelve a emprender las tareas como periodista y crea el periódico *La Bagatela* como arma eficaz en su lucha política. Allí advierte sobre el peligro de la división. Según su punto de vista, se requiere de un gobierno central fuerte para defender la libertad conseguida y enfrentar cualquier intento de reconquista. Galvis Salazar cita un texto de Nariño, publicado en la edición N° 5 de *La Bagatela*, del domingo 11 de agosto de 1811, que muestra con claridad su pensamiento:

Nuestras desgracias, nuestras aflicciones y temores se aumentan todos los días... Apenas amaneció la aurora de nuestra libertad, cuando se oyó por todo el reino la voz federación... Todas las provincias mayores y menores quisieron ser estados soberanos independientes, llevadas del entusiasmo que justamente tenían por el gobierno de la América

*inglesa, pero sin advertir ni reflexionar si estábamos en el mismo caso y circunstancias... Nada hemos adelantado; hemos mudado de amos, pero no de condición. Las mismas leyes, el mismo gobierno con algunas apariencias de libertad, pero con los mismos vicios, los mismos obstáculos y arbitrariedades en la administración de justicia, las mismas trabas en el comercio, las mismas dificultades en los recursos; los mismos títulos, dignidades, preeminencias y quijotismo en los que mandan: en una palabra: conquistamos nuestra libertad para volver a ser lo que antes éramos.*⁷

Esta expresión tiene una directa afinidad con la novela *El Gatopardo*, del conde Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cuando el protagonista dice: “¡Que todas las cosas cambien para que vuelvan a estar como estaban!”; o como dice el personaje de Tancredo: “Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie”.

Nariño advierte el peligro y menciona los puntos donde la república está amenazada; hace un dramático llamamiento:

*La hora ha llegado: nuestra ruina es irremediable si no nos unimos, si no deponemos todas las miras personales, todos los resentimientos pueriles, y sobre todo esta apatía, esta confianza estúpida, esta inacción tan perjudicial en momentos tan críticos.*⁸

Su conclusión es terminante:

*¡Salvar la patria o morir!*⁹

Ante la muerte de Magdalena Ortega, su esposa, el 16 de junio de 1811, Nariño escribe en *La Bagatela* una nota que desmiente las invenciones sobre la infidelidad que se le atribuyó, casi doscientos años después de su deceso, a partir de la dudosa interpretación del retrato de una dama que se hallaba en el Museo del 20 de Julio de Bogotá. El cuadro había sido intervenido años después de su creación, y en el pecho de la señora se había colocado un pañolón. Durante algunos daños se llevó a cabo la restauración en la que se descubrió que el pañolón nada tenía que ver con el original; se borró y se dejó ver cómo era la pintura en realidad.

7. *Ibíd.* págs. 75-76.

8. *Ibíd.* pág. 77.

9. Segmento final del artículo “Noticias muy gordas”, publicado en *La Bagatela*, N° 11, del jueves 19 de septiembre de 1811.

Fue entonces cuando apareció un camafeo en el pecho de la señora con una miniatura del rostro de Jorge Tadeo Lozano. La entonces directora del museo lanzó la sorprendente teoría del amor adúltero de la esposa de Nariño, llegando a sostener que las últimas hijas de doña Magdalena no eran de Nariño sino de Lozano. ¿Podría ser posible que en la Santafé de finales del siglo XVIII una dama de sociedad casada con uno de los personajes más destacados de la ciudad hubiera exhibido en su pecho el retrato de su amante? Si fue así, ¿por qué nadie se pronunció a lo largo de casi dos siglos hasta quitarle el pañolón al retrato? Esta invención se convirtió no sólo en tema de acaloradas discusiones y vehementes defensas de doña Magdalena por parte de un buen número de historiadores, sino que sirvió de tema para un serial de televisión que de recuerdo histórico pasó a convertirse en melodrama televisivo. ¿Por qué la historiadora no cayó en cuenta de que si esa dama llevaba en su pecho el retrato de Jorge Tadeo Lozano no debía ser Magdalena Ortega, sino alguna parienta suya? Como ocurre con algunas noticias escandalosas de los medios de comunicación que luego son desmentidas, si se hubiera llegado a esa conclusión no habría mayor novedad ni hallazgo de quien formuló la explosiva hipótesis.

De haber existido sospechas de Nariño de la infidelidad de su esposa, no hubiera escrito lo que escribió en su honor luego de su fallecimiento:

¡Bendito sea aquel que dio al hombre una compañera y que puso en ella el encanto irresistible que templó al mismo tiempo nuestro carácter y nuestras desgracias! ¡Tu alma, aquella bella alma que partía mis penas y mi placer, voló al seno de su creador.¹⁰

Un poco más tarde, Nariño fue aclamado como presidente de la república. La divergencia entre centralistas y federalistas generó una guerra civil entre las fuerzas del Congreso de la Unión, comandadas por Antonio Baraya, y las tropas centralistas, comandadas por Antonio Nariño. Tras un triunfo federalista en Ventaquemada, Baraya decide sitiar a Santafé de Bogotá. En su defensa, Nariño utiliza la religión para movilizar al pueblo, como lo relata en su pintoresco diario el sastre José María Caballero, el domingo 10 de enero de 1813:

Esta tarde sacaron en triunfo el dulce nombre de Jesús, por el campo, en un estandarte y una décima, con mucho acompañamiento, música, vivas, voladores, y dio vuelta por todo el campamento.¹¹

10. Nota llamada “Sueño”, incluida en *La Bagatela* N° 3 del 28 de julio de 1811. Gálvis Salazar la incluye en la Pág. 78 de su obra.

11. *Curiosidades de Santafé*, Diario de José María Caballero, pág. 114. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Prensas de la Biblioteca Nacional, Bogotá, 1946.

Con sus tropas emplazadas en San Victorino, Nariño rechaza el ataque y los soldados de Baraya huyen ante la fuerte reacción de los santafereños. Esta acción consolida la imagen y la capacidad militar de Nariño, que en vez de desgastar sus fuerzas en una lucha estéril en contra de sus compatriotas, decide emprender una campaña hacia el sur donde aún conservan el dominio los ejércitos realistas. Antes de partir, Nariño proclama la total independencia de Cundinamarca y deja encargado del mando a su tío Manuel de Bernardo Álvarez, de setenta años de edad, quien siempre apoyó su política centralista. En su ejército, bajo el mando de la caballería estaba su hijo Antonio Nariño Ortega. El ejército patriota partió de Santafé a finales de septiembre de 1813, por el camino de la Mesa de Juan Díaz. Pasaron por Purificación, La Plata, el Páramo de Guanacas, el Alto Palacé, Calibío y Juanambú.

El 30 de diciembre las tropas de Nariño atacaron a Sámano en el Alto Palacé. En el relato incluido en la obra de Gálvis Salazar, toma la palabra José María Espinosa, soldado, pintor y escritor, autor de las *Memorias de un abandonado* publicadas en 1876. Es un testimonio directo de la campaña del sur, no sólo con el registro de los triunfos de Nariño, sino también de sus fracasos, derrota y prisión en Pasto. Fue encerrado tras la dispersión de sus tropas en las montañas de Berruecos a causa del mal tiempo, lo inexpugnable del terreno y la falta de señales que permitieran el reencuentro de las tropas. Además del ejército realista, en este fracaso también fue decisivo el ataque de los indígenas de la región que habían adoptado el partido monárquico contra los llamados insurgentes tras siglos de dominación.

Los realistas estaban emboscados en sitios estratégicos mientras los hombres de Nariño, desconocedores del terreno, marchaban al descubierto. Tras algunas escaramuzas, victorias parciales y ante el ataque simultáneo de las fuerzas realistas y las guerrillas indígenas del Patía, Nariño fue derrotado y tomado prisionero en Pasto sin saber de quién se trataba.

En el cuadro siguiente Nariño se encuentra frente al mariscal de campo Melchor Aymerich. Un oficial le ha dicho que han capturado a un hombre que dice saber dónde se encuentra el general Nariño. Nariño oculta su identidad cuando se presenta ante Aymerich y pide algo de comer. Al parecer, fue capturado por un indio que lo entregó a los españoles: ofreció que si lo llevaban a Pasto y le perdonaban la vida, él mismo entregaría a Nariño a los oficiales del rey.

En la plaza el pueblo pide a gritos que se entregue al general Nariño. Ante la demanda popular, Aymerich le pide al prisionero que indique dónde se encuentra Nariño; se asoma al balcón y pronuncia su conocida sentencia:

*¡Pastusos! ¿Queréis que os entregue al general Nariño? ¡Aquí lo tenéis!*¹²

12. *Don Antonio Nariño*. pág. 99.

Tras este gesto, que no deja de tener el sello satírico del santafereño, el acto siguiente retoma la narración a telón cerrado. El narrador relata la entrega de Nariño por parte de Aymerich a Toribio Montes, presidente y capitán general de la provincia de Quito, en mayo de 1814. Montes responde a Aymerich que interrogue al prisionero sobre la situación en Santafé de Bogotá, a fin de tomar medidas para su pacificación. También da la orden de que se fusile al prisionero, pero Aymerich se niega a cumplirla. Se le envía a Quito y de allí al Callao, donde es conducido a la cárcel de La Carraca, Cádiz, el 6 de marzo de 1816. Era la misma prisión donde se hallaba recluido Francisco de Miranda desde hacía varios años.

En tiempos de la revolución de Riego y Quiroga, Nariño queda libre el 27 de marzo. Aprovecha su tiempo en España para escribir artículos en los periódicos de la isla de León, con el seudónimo de Enrique Somoyar. En uno de ellos anota:

*Lo que no hemos podido conseguir con la espada, vamos a conseguirlo con la pluma.*¹³

De España parte hacia Londres, donde permanece dos meses en compañía de Francisco Antonio Zea. Sigue hacia Francia y de allí para Martinica. Regresa a su tierra cuando se produce la unión entre la Nueva Granada y Venezuela para formar la nueva república de Colombia. El 20 de marzo de 1821 se dirige a Bolívar desde el cuartel general de Angostura. Se encuentran en Achaguas donde el libertador lo nombra presidente interino de Colombia. Parte a la Villa del Rosario de Cúcuta para instalar el congreso a nombre de Bolívar. Allí presenta su proyecto de constitución elaborado tras 27 años de meditaciones. En el congreso aparecen varios opositores que se convierten en sus acérrimos enemigos. Su proyecto de constitución es archivado.

Aquí se presenta otra afinidad con la figura de Bolívar, quien defendió la posición centralista y partiría en campaña hacia el sur con los propósitos planteados por Nariño años atrás. El congreso rechaza su proyecto de constitución como sucedería algunos años más tarde con el proyecto de constitución boliviana en la convención de Ocaña. Los dos grandes hombres tuvieron los mismos rivales y enemigos, y pasaron sus últimos días alejados de la política y recluidos en un solitario auto exilio, el uno en Villa de Leiva en 1823, y el otro en Santa Marta en 1830.

Tras los ataques y acusaciones recibidas en la Villa del Rosario, Nariño presenta su renuncia a la presidencia y deja una página memorable en su defensa ante el senado en donde rebate las acusaciones en su contra. La inter-

13. *Ibíd.* pág. 104.

vención ante el senado que proclamó la primera constitución de Colombia en 1821, se desarrolla en el cuadro décimo. La acusación que se había formulado en su contra constaba de tres puntos:

- De malversación en la tesorería de diezmos, años atrás.
- De traidor a la patria, por haberse entregado voluntariamente en Pasto cuando iba mandando de general en jefe la expedición de 1814.
- De no tener el tiempo de residencia en Colombia que previene la constitución, por haber estado ausente por su gusto y no por causa de la república.

Nariño responde a todos los cargos. Su defensa se incluye en buena parte de la obra de Gálvis Salazar. Este solo proceso hubiera dado lugar a una obra autónoma, dramatizando algunos recuerdos y escenas que se derivaran de aquel insólito proceso. El último cuadro se desarrolla en el mismo escenario del primero en Villa de Leiva en 1823. Nariño, en un delirio agonizante, repite algunas palabras y recuerdos de su defensa ante el senado. En sus últimas palabras se recoge otra de sus famosas sentencias, la que pronuncia como epitafio:

*Amé a mi patria. Cuánto fue ese amor, lo dirá algún día la historia.
No tengo qué dejar a mis hijos, sino mi recuerdo. A mi patria le dejo
mis cenizas.*

Como sucedió con Bolívar, ninguno de sus hijos o parientes se encontraba a su lado en el momento de su muerte.

* * *

– ILDEFONSO DÍAZ DEL CASTILLO –

≈

LA AURORA DE LA LIBERTAD

El historiador y dramaturgo pastuso Ildefonso Díaz del Castillo escribió esta obra como un diálogo dramático en tres actos. Fue publicada en Bogotá por la Librería Nueva en 1910. Díaz del Castillo busca ilustrar los hechos históricos del 20 de julio de 1810 con una intención didáctica. En cada acto se presenta una estampa de los acontecimientos, como si se tratara de las ilustraciones de un manual de historia estudiantil. En ciertos casos emplea elementos narrativos, para evitar la dramatización directa de las escenas, lo que le permite mostrar el punto de vista de algunos personajes y testigos de los hechos, para no comprometer su visión del episodio del florero de Llorente.

La acción inicia en la Plaza de Santafé; al fondo se observa la casa del cabildo y el palacio del virrey. Varios exaltados gritan, pidiendo que se les entregue a José Llorente. También se escuchan gritos en contra de los oidores Infiesta y Trillo. Otros recién llegados preguntan por lo ocurrido. El primer hombre relata el incidente del préstamo del florero que enfrentó a Antonio Morales con José González Llorente, hecho que sirvió para que estallara la ira popular cuando Morales denunció con gritos airados los insultos de Llorente contra los americanos. Es en este punto donde se cuenta la historia, en vez de representarla, y se ocupa más bien de mostrar sus consecuencias.

El segundo hombre informa al pueblo que Llorente se ha escondido en casa de don Lorenzo Marroquín de la Sierra (abuelo del futuro presidente José Manuel Marroquín). De pronto cruzan dos hombres llevando una silla; quienes están más cerca gritan que ahí va Llorente. Cuando todos la rodean y los cargueros dejan la silla en el suelo, aparece el alcalde José Miguel Pey tratando de calmar a los exaltados. Pero mientras el tumulto habla con Pey, los hombres vuelven a tomar la silla en sus manos e intentan huir a la carrera. Todos quieren seguirlos, Ante el temor de que peligre la vida del comerciante amenazado, el alcalde va con ellos. Unos piden la muerte y otros la prisión para Llorente. Pey les dice que él mismo lo conducirá a la cárcel pero que deben respetar su vida. Las gentes transigen mientras comienzan a gritar

“¡Cabildo abierto! ¡Cabildo abierto!”, y a pedir que se forme una junta de gobierno. Mientras crece el alboroto en la plaza, buscan a los regidores Acevedo y Gómez, Azuola, Camacho, Padilla, Gutiérrez, Torres, Baraya, Benítez, Herrera y Rosillo.

En realidad Rosillo y Baraya no deberían hacer parte de la lista, ya que en la mañana del 20 de julio el canónigo Andrés Rosillo y Meruelo, arrestado el año anterior por sospechas de ser rebelde y conspirador, traído a Santafé desde El Socorro, fue recluido en el convento de capuchinos como reo de estado. Fue liberado por el pueblo el sábado siguiente, 21 de julio. Por su parte, Antonio Baraya era capitán de guarnición en Santafé bajo la jefatura de Juan Sámano, con quien no tenía buenas relaciones. Al ser criollo, pariente y amigo de muchos de los amotinados, no apoyó a Sámano en el propósito de disparar contra el pueblo, actitud que también asumió el segundo de Sámano, el coronel español José María Moledo.

La escena prosigue mientras Pey conduce a Llorente a la cárcel, quien está muy asustado por la violenta reacción popular. Asegura que no es cierto que él haya insultado al pueblo santafereño. En ese momento aparece el coronel José María Moledo. Las gentes creen que viene a dispersarlos pero Moledo esa no es su intención; les ofrece que el cuerpo bajo su mando no actuará en ningún caso contra ellos ni contra su libertad.

Aquí Díaz del Castillo es más cauteloso y ceñido a los hechos que autores como Constancio Franco Vargas, que quisieron ver en Moledo un revolucionario luchador por la independencia. Es cierto que ayudó a evitar la represión violenta de la insurrección el 20 de julio, pero seis años más tarde, cuando Pablo Morillo entró a la capital e instauró la época del terror, Moledo retornó al campo realista.

Los chisperos azuzan al pueblo, le piden a Moledo que vaya a donde el virrey y le avise que quieren cabildo abierto y junta de gobierno. Con Moledo también aparece el doctor Herrera, procurador general, quien se pone a disposición del pueblo.¹

Comentan que Juan Sámano fue a pedirle autorización al virrey para acabar con la revolución a balazos. En medio de la efervescencia general, Benedicto Salgar, Antonio Malo y José María Carbonell ofrecen ir a Palacio a pedirle al virrey que autorice el cabildo abierto.

El cuadro segundo, que sucede al interior del palacio virreinal, está escrito en verso, quizá con la intención de Díaz del Castillo de establecer una diferencia de lenguaje entre la expresión llana y directa del pueblo, los criollos americanos del 20 de julio, con el virrey y su esposa así como la atmósfera que

1. Ignacio de Herrera y Vergara nació en Cali, en 1760. Estudió humanidades en el colegio Seminario de Popayán y luego fue colegial del Rosario. Se recibió como abogado en 1797, ejerció su profesión en Santafé de Bogotá. Hizo parte de la junta de gobierno elegida en la noche del 20 de julio.

existía en el palacio virreinal. Por otra parte la diferencia entre los lenguajes de cada segmento marca también las épocas: una nueva era que se inicia con el grito de independencia en la cual las gentes hablan en forma directa y sin eufemismos; y el diálogo en verso que señala el estilo de los clásicos para aludir a un pasado de protocolos, rituales y convenciones por medio de una expresión adornada con rimas versificadas.

La virreina habla en voz alta: el virrey padece de sordera. Ante el bochinche del pueblo en la plaza, le pide a su marido que autorice al coronel Sámano para que proceda a sofocar la rebelión. La pintura de la virreina como una mujer recia frente a un marido vacilante y temeroso es proverbial en varias obras sobre el veinte de julio. Dramaturgos e historiadores sostiene que se trataba de una mujer de armas tomar, el verdadero poder fuera del trono, pero la realidad es que no pudo imponer su criterio represivo frente al talante más cauteloso y conciliador de su esposo.

El virrey se niega a utilizar medios extremos y doña Francisca le advierte que el pueblo se ha sobrepasado, que tiene presos a varios oidores. Amar y Borbón está lleno de dudas en el momento en que un conserje le anuncia que el coronel Moledo desea hablar con él. La virreina confía en que viene a solicitar el permiso para la intervención militar, pero en realidad Moledo se presenta con la demanda del pueblo para que autorice el cabildo abierto. El virrey se extraña ante el pedido de un oficial del ejército del rey, que de pronto parece al servicio de los rebeldes. Moledo se indigna ante la acusación del virrey, pide permiso para retirarse y sale muy ofendido. El virrey no se ha repuesto de su incomodidad, cuando entra el síndico don Ignacio de Herrera con la misma solicitud. Cada vez más confundido, Amar y Borbón pide que se haga venir de inmediato al oidor Juan Jurado. Cuando Herrera le insiste en pedir el cabildo abierto, el virrey le responde que tiene que repetirle la misma negativa que dio a Moledo. Herrera le advierte los riesgos de su negativa; añade que también los regidores piden el cabildo abierto. El virrey, testarudo, persiste en su negativa. El procurador sale disgustado. Doña Francisca Villanova se muestra complacida y elogia el comportamiento firme del virrey.

En toda esta escena, probablemente la mejor de la obra, Díaz del Castillo no ha caído en la trampa del esquematismo y la presentación de personajes de una sola pieza. El proceso de Amar y Borbón, entre fuerzas antagónicas, permite mostrar tanto sus dudas y vacilaciones como los momentos en que intenta aferrarse a su autoridad e imponerse sobre la tendencia general que pide el cabildo abierto, y busca remplazar a la Audiencia por una junta en la que verá depuesto su poder, designado por el Monarca.

Sin embargo, los gritos aumentan en intensidad en la plaza que se ha ido llenando de gente de los distintos barrios. El virrey, en su sordera, piensa

que se trata de un sorpresivo aguacero en pleno mes de julio. La virreina advierte a su esposo del peligro:

*Don Antonio, abrid los ojos
Ya que tenéis tan cerrados
Los oídos, y ver cómo
Va este asunto empeorando.*²

El oidor Jurado tarda en llegar y ahora cuatro caballeros piden audiencia. Antes, sin embargo, aparece don Juan y entra directamente al salón. Explica su demora por haber tenido que apoyar a los oidores Frías y Alba que han sido encarcelados.

Cada vez más furioso ante actos tan insolentes, el virrey dice que dará la orden para que el coronel Sámano someta a los rebeldes por medio del batallón auxiliar. Jurado le advierte que ese acto sería imprudente y tardío; en tono conciliador y reflexivo le pide al virrey que conceda a los alzados lo que piden. Según el oidor, el único camino sensato que tiene el virrey es ceder. En la antesala un grupo de representantes del pueblo espera una respuesta. El virrey ya no se siente con fuerzas para enfrentar la situación y le pide al oidor Juan Jurado que hable por él. Le delega facultades para que resuelva el caso, y si es necesario abrir el cabildo Jurado debe presidirlo. Indispuesto y contrariado, Amar sale en compañía de la virreina.

Al quedar solo, el oidor Jurado reconoce fallos en los gobiernos virreinales, pero salva la actitud del rey:

*Nadie les ha concedido
Derechos que el soberano
Sí ha querido y ha dispuesto
Se les reconozcan. Varios
De los virreyes y oidores
Fueron culpables. ¿Qué raro
Es que hoy castiguen en ellos
Desafueros tan villanos?*^{2 3}

La agitación prosigue; entran intempestivamente Benedicto Salgar, José María Carbonell, Antonio Malo y Salvador Cancino. Juan Jurado les dice que está autorizado para conceder un cabildo extraordinario que se puede efectuar enseguida y que él lo presidirá.

2. *La aurora de la libertad*. pág. 18.

3. *Ibíd.* pág. 24.

Contentos ante la noticia para reunir el cabildo, aparece la virreina muy preocupada pues cree haber comprobado que el oidor Jurado se muestra más adepto al pueblo que al soberano. La virreina llama al conserje y le dice que por orden del virrey la guardia debe impedir el paso de las gentes. Sale la virreina y entra con actitud beligerante Francisco Morales, el promotor del estallido, acompañado de ujieres, guardias y alabarderos que tratan de impedirle la entrada. Viene dando gritos que obligan al virrey a salir.

Morales le dice a Amar y Borbón que viene a hacer respetar al pueblo. Afirma que un guardia le ha impedido entrar al cabildo alegando que no venía en traje de cortesano. Morales advierte que el pueblo está enfurecido y si el virrey quiere calmarlo le quedan tres caminos: presentarse en la plaza para apaciguar al pueblo, ir en persona a las casas consistoriales o aumentar las facultades del oidor Juan Jurado. El virrey opta por el tercer camino. Morales dice que le parece sensato, pero que es necesario que lo escriba en un papel. Le pasa una hoja, y cuando don Antonio va a firmar aparece la virreina muy alarmada.

Después de que el virrey le entrega la hoja a Morales y éste sale, doña Francisca le pregunta qué ha firmado, y él le responde:

*¡Quién sabe si la sentencia
A muerte del virreinato!*⁴

El cuadro tercero se desarrolla en el salón del cabildo de Santafé. Ante los regidores y el pueblo que ha entrado en tropel, Juan Jurado dice que su presencia es inútil, pues ya se ha constituido de hecho el cabildo abierto, y él sólo estaba autorizado para presidir un cabildo extraordinario. Pey y Camilo Torres le insisten en que siga al frente del cabildo y Jurado termina por aceptar.

A medida que la sesión del cabildo se radicaliza, algunos, temerosos, intentan retirarse mientras el pueblo los acusa de cobardes y traidores. Acevedo y Gómez pronuncia sus históricas palabras, diciéndole al pueblo que si desperdician la hora de efervescencia y calor, si dejan que la feliz ocasión se escape,

*Antes de seis horas seréis tratados como infames insurgentes. Allí cerca
os esperan grillos, cárceles y cadenas. ¡Vedlas, vedlas!*⁵

4. *Ibíd.* pág. 28.

5. *Ibíd.* pág. 30.

En el cabildo se decide formar la junta de gobierno. Se anuncian los nombres que harán parte de la junta, y el pueblo los vitorea. El nuevo gobierno se integra con diversas secciones, como si se tratara de ministerios de la época moderna. Se busca cubrir aquellos dominios que antes estaban en manos de los oidores de la Real Audiencia y otros altos cargos en el virreinato, como los negocios diplomáticos interiores y exteriores, negocios eclesiásticos, gracia, justicia y gobierno, guerra, hacienda, policía y comercio.

En la escena, tras seleccionar los nombres de la junta suprema de gobierno de Santafé, Juan Jurado la declara instalada y pide a José Acevedo y Gómez, como primer diputado de la junta, hacer y recibir de sus colegas el juramento. Ante la biblia, aquella primera junta conserva las instituciones tradicionales, y es respetuosa de la soberanía de Fernando VII como monarca legítimo:

Juramos por el Dios que existe en los cielos, cuya imagen está presente y cuyas sagradas y adorables máximas contiene este libro, cumplir religiosamente la constitución y voluntad del pueblo, expresada en esta acta, acerca de la forma de gobierno provisional que ha instalado: derramar hasta la última gota de nuestra sangre por defender nuestra sagrada religión, católica, apostólica, romana, nuestro amado monarca Fernando VII y la libertad de la patria.⁶

Para congraciarse con el gobierno virreinal (dejando por fuera a los oidores de la Audiencia, con la excepción de Juan Jurado), se propone al virrey Amar y Borbón como presidente de la junta, en medio de algunos gritos de protesta. Las antiguas autoridades de la iglesia y la milicia, presentes en el cabildo abierto, reconocen y juran obediencia a la junta recién elegida. La pieza termina con vivas y cantos del pueblo.

* * *

6. *Ibíd.* pág. 36.

EMILIO SEGURA



Emilio Segura era periodista y actor español que hacía parte de la compañía de Mateo Fournier, masón activo, que trabajó junto con Belaval y González. A su llegada a Bogotá en 1849 en la transición entre la primera administración de Tomás Cipriano de Mosquera y el gobierno liberal de José Hilario López, este grupo de actores promovió la creación de la logia masónica La Estrella del Tequendama, que reunió a algunos jefes liberales, escritores y hombres públicos.

La compañía de Mateo Fournier desarrolló una intensa actividad por países de América Latina, no sólo presentando su repertorio compuesto por obras clásicas y piezas de autores españoles del siglo XIX, sino agregando

– No hemos encontrado imagen del autor –

piezas que tenían que ver con los problemas y personajes de las regiones que visitaban. Cordovez Moure, en sus *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, se refiere a la primera visita de esta compañía a la capital, y de algunos ajustes hechos al coliseo de la capital para ponerse al día con las exigencias de la compañía y las necesidades de la representación:

*Fue en el año de 1846 cuando se dividió el patio por la mitad y se inauguró, por primera vez, el servicio de parques de orquesta, durante las presentaciones que dio la compañía de Fournier. Alrededor de los palcos de primera fila, había un poyo de material para que las criadas presenciaran la función.*¹

La compañía de Mateo Fourier creó en Costa Rica y el departamento de Panamá (aún parte de Colombia), salas de teatro que daban funciones los jueves y los domingos. También se presentó en Cartagena y Medellín. Sobre las funciones de esta última ciudad, el cronista Eladio Gónima escribió:

Vamos a hablar un poco del gran Fournier y de su excelente compañía (...) Formaban esta compañía, en sus partes principales estos: Mateo Fournier, empresario y director, Emilio Segura, primer galán. (...) Primera dama: Ramona Fournier. Característica: Asunción García de Segura, madre de Emilio. (...) Don Mateo Fournier, artista de gran mérito, y lo prueba el hecho de figurar en el reparto de muchas obras al lado de Carlos Latorre, Julián Romeo y Juan Lombía, afamados actores españoles.

*Emilio Segura, buena figura, declamación apropiada, maneras exquisitas, decir elegante y más que todo, literato de marca. Autor del bello drama Ricaurte en San Mateo. ¿Se puede decir más? No Creo.*²

Como autor español, parecería extraño que Emilio Segura hubiera escrito un elogio tan apasionado de Antonio Ricaurte, el joven patriota que se inmoló en el parque militar de la hacienda de San Mateo, propiedad de la familia Bolívar. Esta acción suicida fue llevada a cabo por Ricaurte para evitar que el parque militar y la pólvora cayeran en manos del comandante español José Tomás Boves cuando tenía rodeada la hacienda.

1. José María Cordovez Moure: *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Capítulo sobre *Espectáculos públicos*, pág. 51. Ed. Aguilar, Madrid, 1962.

2. Eladio Gónima: *Historia del teatro de Medellín y vejeces*. Medellín, 1909. 2ª edición: 1973.

Frente a las ruinas de la casona donde se hallaba el armamento, convertidas más tarde en monumento nacional de Venezuela, el actor y periodista Emilio Segura escribió:

Aquellas ruinas son el sacrosanto Gólgota de Ricaurte: son el monumento más glorioso de Colombia.

Desde que las vi, yo amo la memoria de Ricaurte, como amo la de Viriato, la de Pelayo, la de Guzmán, la de Mina y mil egregios varones de mi adorada España. ¡Qué mucho! ¿Nuestra historia no es una misma? ¿Nuestras guerras civiles y de independencia no presentan los mismos errores y las mismas virtudes, los mismos crímenes y los mismos heroísmos?³

Emilio Segura, con ánimo conciliador en un tiempo en el que la mención de España generaba repudio en los países que habían conseguido la independencia, pide que se olviden los desvaríos del pasado y a la vez, plantea que su obra:

Es apenas un boceto y no un drama, una improvisación para una noche de aniversario para representarla yo mismo, no un documento histórico. Una sincera muestra de adhesión a mis hermanos, los generosos hijos de la América española, y por último, un débil pero justo y leal tributo de veneración al héroe de San Mateo, al mártir de la libertad.⁴

Y lo firma en Panamá, donde el grupo se hallaba en gira y promovía el desarrollo de un teatro estable, el 1° de diciembre de 1852. Segura dedicó esta obra a su amigo, el general liberal Tomás Herrera quien había sido gobernador de Panamá hasta 1849.

* * *

3. Emilio Segura: *Ricaurte o el parque de San Mateo*. Bosquejo dramático en dos actos. Nota de prólogo. Imprenta de la nación, Bogotá, 1858.

4. Ídem.



ANTONIO RICAURTE

Papel Periódico Ilustrado. Números 46 - 48 Año II. pág. 361.

– EMILIO SEGURA –

≈

RICAUURTE

○

EL PARQUE DE SAN MATEO

La acción se desarrolla en el ingenio de San Mateo, situado en los valles de Aragua, Venezuela, de las 10 de la mañana del 24 hasta el amanecer del 25 de marzo de 1814. Comediante profesional, Emilio Segura sabía manejar un diálogo ágil y divertido, pese a tratarse de un tema que termina en tragedia. Inspirado a la vez en la comedia española a la manera de los sainetes de Ramón de la Cruz, así como en el drama romántico cuya influencia venía de Francia y Alemania, divide las dos partes de su obra entre la comedia y el drama hasta culminar con el sacrificio del héroe.

La escena se inicia con una discusión picaresca entre una pareja de negros libertos: Simeona y Santiago, un sargento patriota que obtuvo la libertad al unirse a las fuerzas de Bolívar. Ella le recrimina que se haya ido a batallar a la Nueva Granada (dice Santafé) con Simón Bolívar, y lo único que ha conseguido es un balazo en una pierna al volverse insurgente. Él le responde, con una pregunta, sobre si acaso Bolívar no les ha dado libertad a todos sus antiguos esclavos para que peleen por la independencia de la patria.

En medio de las indirectas y puyas, hablan del joven coronel Ricaurte a quien el general le ha dejado el cuidado del armamento guardado en la casona. Ricaurte, nacido en Villa de Leyva en julio de 1876, tenía entonces 28 años. Se había vinculado a la política independentista desde 1810, y luego a las fuerzas centralistas en la época del gobierno de Nariño entre 1812 y 1813. Se integró a la llamada Campaña admirable de Simón Bolívar, entrando a Venezuela en 1813. Cuando quedó encargado de la defensa del ingenio de San Mateo no contaba con hombres suficientes para librar una batalla con Boves, como se muestra en el desarrollo de esta obra.

Santiago le cuenta a Simeona una historia de Ricaurte que sin duda nace de la invención del autor, para presentar su personaje como un héroe

del drama romántico, tanto por su valor y audacia, como por la intensidad de su pasión amorosa. En este relato, Santiago explica la forma como Ricaurte arriesga su vida al arrojarle con su cuchillo contra un tigre, para salvar a una dama. En agradecimiento, Carmen lo cuidó de las heridas, trato que se convirtió en una apasionada relación amorosa.

Establecida la situación así como el personaje protagónico, sale la pareja de negros libertos y entran a escena Ricaurte y Roberto, capitán patriota, acompañados por un oficial republicano. Temen un inminente ataque de Boves y sus terribles lanceros. Pronto se establece una diferencia de actitud y talante entre ellos: Ricaurte está dispuesto a ofrecerle resistencia al asturiano, mientras Roberto afirma que no podrán hacer nada contra un número tan superior de fuerzas en el ejército realista. Dice que, según su opinión, deben retirarse o capitular.

Sin embargo, Ricaurte está seguro que bajo el mando de Bolívar que ha conseguido tantos triunfos desde el río Magdalena hasta Caracas, podrán superar el ataque de Boves. Bolívar no los va a dejar solos; hace un emotivo elogio al Libertador:

Él es nuestro salvador. ¡A nosotros nos toca obedecerle y admirarle! Sí: día llegará en que la América del Sur se presente libre, unida y poderosa a los ojos del antiguo mundo. Y todos los pueblos la acatarán, bendiciendo y glorificando a su libertador.¹

Escéptico frente a lo que considera un ingenuo romanticismo de Ricaurte, Roberto piensa que el parque militar caerá en poder de Boves, porque será imposible defenderlo y salvarlo. El capitán santafereño responde:

Nuestro amado general nos ha confiado su custodia; él me ha entregado las llaves diciéndome: “Ricaurte, confío en ti; guarda mi casa. En ella se encierra todo el dinero y pertrechos que poseemos. Tú sabes su valor”. Yo le juré guardarlos fielmente, y jamás he faltado a mi juramento.²

Como un apoyo a sus argumentos, relata la muerte de Atanasio Girardot cuando trataba de fijar la bandera en la cumbre del Bárbula. En medio de esa discusión llega Joaquín Ricaurte, hermano de Antonio, quien regresa a San Mateo después de entrevistarse con Bolívar.

1. *Ricaurte en San Mateo*. pág. 10.

2. *Ibíd.* pág. 10.

En esta etapa de la llamada “Guerra a muerte”, se perdieron miles de vidas en medio de la feroz lucha contra las fuerzas de Boves. La independencia se veía aún lejana y con un alto costo de vidas humanas. Aparte de guerras civiles o regionales, la guerra de independencia de la América española ha sido sin duda el acontecimiento más violento y doloroso de la historia de nuestros pueblos. El cerco de San Mateo hace parte de uno de esos momentos en que el valor y el amor a la patria y la libertad se pagan con la vida. Emilio Segura desarrolla la trama de su obra cerrando la tensión y aumentando las dificultades a su protagonista, hasta no dejarle otra alternativa que el sacrificio.

Joaquín, el hermano de Ricaurte, ha llegado herido de un sablazo. Trae una carta de Bolívar con instrucciones, pues Boves ha vuelto a organizar sus fuerzas y se dispone a atacar. También el comandante español Rosete se dirige a Caracas con 3000 hombres. Bolívar le pide a Ricaurte que defienda el parque, pero a la vez le solicita el envío de 50 hombres de los 80 que tiene, y dispone que esa fuerza entre en acción bajo el mando de Roberto. Éste se niega a marchar con la tropa hacia una muerte segura. Ricaurte, furioso, lo amenaza con obligarlo. Para evitar un conflicto mayor, Joaquín se interpone y dice que él irá en su lugar. Pese a la oposición de Antonio, su hermano se muestra firme. De este modo, el autor no sólo destaca el papel heroico de Antonio Ricaurte, sino también el de su hermano Joaquín. Los hermanos se despiden con un emotivo abrazo sin saber si se volverán a ver.

El enfrentamiento entre Roberto y Ricaurte se intensifica. Antonio lo acusa de cobarde y Roberto se defiende; dice que no es tan tonto como para convertirse en carne de cañón sin esperanza de sobrevivir en una batalla frente la superioridad de la fuerza enemiga. Ricaurte le arranca las charreteras a Roberto por no ser digno de llevarlas; Roberto intenta responderle con su espada. Se trenza una violenta pelea y cuando Ricaurte parece perdido, aparece Santiago y lo amenaza deteniendo la pugna mientras que no lejos de allí se escuchan disparos y voces que anuncian la proximidad de tropas realistas.

A diferencia de muchas de las obras históricas a las que me he referido, que suelen presentar el desarrollo de la trama por medio de narraciones, Segura trabaja la acción como un medio directo de resolver los conflictos. No se trata de un autor de escritorio ni de un historiador que usa los diálogos con un propósito informativo, sino de un actor con experiencia en el oficio, que plantea los conflictos y las situaciones escénicas por medio de fuerzas en pugna, donde la acción dramática es la base y materia prima del trabajo del actor en la construcción de su personaje. Éste, más que decir, debe hacer.

El drama histórico se entremezcla con el drama romántico: Ricaurte conduce a Carmen desmayada en medio de la tensión producida por la

amenaza de un ataque inminente. Parecería como si una historia de amor la crónica política y militar no se pudiera contar dramáticamente. En medio de la expectativa por los disparos que se escucharon momentos antes, entra a escena un grupo de soldados realistas desarmados, conducidos frente al capitán Antonio Ricaurte por ocho soldados republicanos.

Más tarde Roberto, convertido en enemigo acérrimo de Ricaurte y antagonista en el conflicto escénico, cambia de bando y habla de unirse al ejército de Boves con Carlos, capitán realista y ahora prisionero. Es interesante el juego que plantea el autor al mostrar personajes buenos y malos en ambos bandos. Personajes que no se presentan inmovibles, de una sola pieza, sino humanos y capaces de cambiar según las circunstancias, que pueden conducirlos tanto a traiciones y vilezas como a actos abnegados y heroicos.

Roberto trata de convencer a Carlos, planteándole que pueden triunfar contra los insurgentes tomando el parque militar guardado en la hacienda. Santiago escucha sigilosamente la conversación sin ser visto, y sale en busca de Ricaurte para advertirle sobre el peligro. A la vez, después de que el negro liberto ha partido, Carlos rechaza la ayuda ofrecida con desprecio, juzgando a Roberto como un traidor. Roberto se aleja y advierte que tomará venganza contra Ricaurte. En este punto, la trama ha configurado el nudo del conflicto, dejando abiertos varios interrogantes sobre la suerte cercana de los distintos personajes.

En medio de la expectativa, un oficial trae la noticia de la caída de Joaquín Ricaurte en manos de Boves, quien ordenó fusilarlo. Los soldados patriotas quieren matar a los prisioneros realistas, pero Ricaurte los detiene, dejando a los prisioneros en libertad ya que no puede garantizarles la vida frente a sus tropas enardecidas en momentos de tanta tensión.

Como al comienzo de la obra, el acto segundo se inicia con una escena entre Santiago y Simeona, trenzados en una fuerte discusión relacionada con la muerte de Joaquín Ricaurte. Simeona afirma que tuvo su merecido por ser insurgente, mientras Santiago lo defiende como ser humano y como patriota. También esta división entre gentes del común y antiguos esclavos liberados, muestra que no todos estaban en el mismo bando. Mientras unos se amparaban en las tradiciones, muchas sustentadas en las creencias religiosas, otros creían en la necesidad de libertad e independencia, decididos a luchar por ellas.

Antonio Ricaurte entra en un estado de desesperación por la muerte de su hermano y aguarda una oportunidad para tomar venganza contra Boves. Lo acompaña Carmen, quien intenta de consolarlo de su dolor y angustia. Ricaurte acusa a Roberto de ser el causante de la muerte de su hermano y se muestra arrepentido por haberlo dejado marchar.

Aquí vemos otro aspecto de las secuelas de la violencia, tanto en la guerra de independencia como en las guerras civiles y conflictos armados que vinieron después: la venganza, la necesidad de retaliación tras una muerte arbitraria, el asesinato o la ejecución de una persona inerte. La venganza opera como el único camino posible para compensar de algún modo la pérdida, en una época en donde no aparecían el perdón y olvido ni siquiera como enunciados verbales.

La situación, sin embargo, no resulta obvia ni predecible: un oficial republicano entra muy contento con la noticia de que Joaquín no ha muerto, pero a la vez informa que Boves los tiene completamente rodeados y que tal como se presentan las cosas, se hallan perdidos. Ricaurte dice que no hay sacrificio que él no esté dispuesto a hacer para salvar a su hermano. Luego entra un oficial de Boves, cuya tarea escénica parece ser comprobar hasta dónde puede llegar el sacrificio anunciado por el defensor del polvorín de San Mateo. El oficial trae unas propuestas de Boves, pero prefiere hablar a solas, sin testigos. Carmen y los soldados que acompañan a Ricaurte se retiran.

El oficial dice que el día anterior los soldados querían fusilar a su hermano, pero que el general los contuvo. Un aventurero llamado Roberto se presentó en el cuartel general, diciendo que en la hacienda se esconde un parque militar completamente equipado, así como inmensas sumas que los republicanos han entregado a su caudillo rebelde Bolívar. El comandante español quiere saber dónde se encuentra ese tesoro, y por ello propone un canje: entregar el parque militar y el dinero a cambio de devolver vivo a su hermano.

Ricaurte le responde con gran dignidad, diciendo que le sorprende que un militar que debería tener un alto sentido del honor, haya llegado a hacerle esa propuesta. No está dispuesto a convertirse en traidor y entregar a la patria. El coronel le responde que en ese caso su hermano morirá y Ricaurte dice que entrará a la gloria como un mártir de la libertad. Grandes gestos y emotivos discursos enmarcan del drama romántico. La libertad se convierte en una pasión casi sensual: una amada por la que vale la pena sacrificar la vida.

El coronel, escéptico y realista, le responde a Ricaurte que con esa actitud no va a conseguir nada, pues él y sus hombres morirán, y ellos tomarán el parque sin dificultades. La respuesta de Ricaurte está impregnada del gesto romántico:

*Muriendo bajo la bárbara
Cuchilla del despotismo
Cumpliremos nuestro deber.*³

3. *Ibíd.* pág. 23.

Ante la radical negativa de Ricaurte, el coronel realista se despide diciéndole que es demasiado joven y ardiente, que esperarán hasta las cinco de la tarde para que cambie de opinión. Si no lo hace, el sonido de las campanas será la señal de la muerte de su hermano. *Alea iacta est.*

Nuevo encuentro de Ricaurte y Carmen. Se trata, desde luego, de un personaje y una relación creada por Camilo Segura para incrementar el contenido emocional del drama, aunque sin sustento histórico. Antonio Ricaurte se había casado a los 18 años, diez años atrás en 1804, con Juana Martínez Camacho Recamán, sobrina del prócer Joaquín Camacho. No se tienen noticias de noviazgos posteriores y menos en el campo de batalla.

En la escena Carmen también le pide a Ricaurte que salve la vida de su hermano, en nombre del amor que le tiene a él y a ella. Le dice, además, que su padre es rico y lo quiere; que entregue el parque para salvar su vida, poderse casar y vivir felices. Si por ejemplo Ricaurte le hubiera dicho que ya está casado, se hubiera deshecho el drama romántico, dando lugar al melodrama.

Como él se muestra decidido a dar su vida antes de convertirse en un traidor, ella le dice entonces que se quedará y morirá con él. Cuando suenan las campanadas que anunciarían la muerte de Joaquín Ricaurte, éste aparece. ¡Un sorpresivo *coup de théâtre!* Joaquín le cuenta a su hermano que en el último instante apareció Carlos, un oficial realista, quien le entregó sus armas y un caballo y lo condujo fuera del campamento, diciéndole que él le debía la vida a su hermano y que quería corresponder a su nobleza.

Tras la alegría por el reencuentro cuando la muerte de Joaquín parecía un hecho, éste se pregunta qué pueden hacer; se hallan completamente cercados. La situación resulta cada vez más apremiante. Comienzan a oírse cañonazos a lo lejos. Joaquín le propone a su hermano que partan de inmediato para unirse a las tropas de Bolívar antes de que sea demasiado tarde.

Antonio parece aceptar: le dice a Joaquín que se adelante para ponerse al frente de los soldados que permanecen en San Mateo. Le dice a su hermano que también va a partir siguiéndolo hacia el campamento del libertador, pero que antes va a acompañar a Carmen hasta la casa de su padre. Le pide que le diga a Bolívar que él ha sido fiel hasta el último instante. Cuando Joaquín se prepara para partir, entra Carlos el oficial realista, y se abraza a los hermanos Ricaurte, diciendo que, como ellos, también odia la tiranía; se trata de la lucha universal del despotismo contra la libertad. En este momento el personaje de Carlos aparece como el alter-ego de Camilo Segura, el autor de la obra. Su ideario lo demuestra en el siguiente parlamento:

Si una guerra fratricida nos divide, si la lucha universal del despotismo contra la libertad nos ha constituido enemigos por un instante, nuestros sentimientos, nuestra sangre es una misma: nacidos en la

*península o en la América, españoles somos todos por el origen y por el amor, y un día más dichoso llegará en que nos volvamos a abrazar todos como libres y hermanos.*⁴

Carlos dice que conoce una senda por donde pueden salvarse y llegar a la finca del padre de Carmen. Antonio Ricaurte los alienta para que partan enseguida. Joaquín le pregunta a Antonio sobre su futura actuación, a lo que le responde que seguirá tras Carmen y luego marchará para encontrarse con ellos. Joaquín duda y no quiere dejar a Antonio, pero éste le da una orden terminante, y se ve obligado a partir con los soldados.

Queda sólo Ricaurte acompañado por Santiago, quien sale de un rincón en el último instante. Frente a la muerte, Segura destaca otros valores como la amistad y la lealtad. Santiago lo urge a partir, pues el enemigo se acerca y no habrá otra oportunidad. Decidido, Ricaurte le dice que él no va a huir. Santiago le pregunta de nuevo qué va a hacer; éste le responde que ser superior al destino. Le entrega algunos recuerdos para su madre. Aquí hay otro error de Segura, pues la madre de Ricaurte murió cuando él niño.

Ricaurte le pide a Santiago que parta de inmediato. Aunque el negro le responde que no lo va a dejar solo en esas circunstancias, Ricaurte le ruega que cumpla su última voluntad y marche de inmediato. Santiago parte después de darle un emotivo abrazo a su jefe.

En la última escena aparece Roberto, el traidor, conduciendo al coronel español y a un grupo de soldados. Tratan de capturar a Ricaurte, pero éste los desafía y luego sale de escena. Se escucha una puerta cerrarse de un golpe. El coronel pide a los soldados que avancen y tumben las puertas.

*Suena un disparo y una inmensa llama ilumina el espacio, una horripsona explosión retumba espantosamente, lanzando por los aires los escombros del parque. Se oyen gritos, lamentos, etc. El incendio de las ruinas ilumina el escenario. Cae el telón.*⁵

El contundente final se convierte en la apología del mártir, que contribuyó con su muerte a crear un modelo de valor y patriotismo, que permanecerá como un símbolo y un ideal de entereza y hombría en las diversas guerras civiles que tuvieron lugar en el territorio colombiano a todo lo largo del siglo XIX.

* * *

4. *Ibíd.* pág. 28.

5. *Ibíd.* pág. 31.

– ILDEFONSO DÍAZ DEL CASTILLO –

≈

EL HÉROE DE SAN MATEO

El héroe de San Mateo, de Ildefonso Díaz del Castillo, es un drama histórico en tres actos narrado en versos. Fue estrenado en Pasto la noche del 25 de marzo de 1914 y publicado luego por la imprenta del departamento de Nariño. Se trata, de una obra conmemorativa del centenario del sacrificio de Ricaurte en San Mateo, que tuvo lugar el 25 de marzo de 1814.

En su breve prólogo, Díaz del Castillo anota:

*Ante todo se empeña el autor por enseñar al vivo la patria historia,
y tomo como asunto uno de los hechos más hermosos que registran
sus anales.*

La imagen del héroe sacrificado también inspiró a Núñez en algunas líneas del himno nacional:

*Ricaurte en San Mateo
En átomos volando,
“deber antes que vida”
Con llamas escribió.¹*

La historia de la Independencia está llena de estos ejemplos, como el de Antonio Ricaurte, Atanasio Girardot, Policarpa Salavarrieta y Antonia Santos, héroes y heroínas que dieron su vida por la libertad. Los historiadores, los poetas, los hombres públicos, los pintores y los maestros han enaltecido esas acciones, sin duda excepcionales, postulándolas como ejemplos a seguir. No seré yo quien critique este espíritu patriótico ni trate de desvirtuar su valor en momentos tan decisivos del nacimiento de nuestra nacionalidad.

Sólo quiero citar la reflexión que se nos planteó al entonces director del Ministerio de Cultura, Ramiro Osorio, y a mí como director de la Biblioteca Nacional, por parte del comandante de las fuerzas armadas, general Manuel

1. Últimas estrofas del himno nacional.

José Bonett Locarno. El general manifestó que quería hablar con nosotros de un asunto que concernía a la paz de Colombia. Reunidos en la Biblioteca Nacional, el general hizo un análisis sobre el papel de la cultura y las artes en relación con la eliminación de la violencia como medio para resolver los conflictos, y al respecto dijo que los valores que se enseñaban a los colombianos estaban saturados de imágenes violentas, y entre ellas, la de Ricaurte en átomos volando. ¿No sería conveniente, preguntó Bonett recordándonos su condición de militar, que se buscaran otros ejemplos de una cultura de paz y reconciliación, sin desprestigiar a los próceres, pero sin acudir en forma sistemática a una valoración de actos violentos, sobre todo en momentos en que el país no había logrado superar una historia de violencia prolongada? Concluyó en destacar los valores de la educación, la ciencia y la cultura, el diálogo y la comprensión, como antídotos de la violencia.

Esta reflexión tiene sentido en el espíritu de una investigación sobre la visión de la violencia en las obras de teatro escritas a lo largo de dos siglos de historia como nación independiente. Este reflejo complejo y diverso que no está siempre provisto de alta calidad en las piezas teatrales, es más bien el reflejo puntos de vista, miradas desde distintos ángulos de las mismas historias; posiciones ideológicas que convergen en lo que en los últimos años se entiende como el imaginario colectivo.

La reflexión que suscita el arte dramático sobre los hechos históricos toca fibras sensibles de la percepción humana. Descubre mecanismos del comportamiento y se introduce en recodos de las relaciones sociales, ayudando a desentrañar intenciones subyacentes, discursos soterrados y propósitos ocultos que ayudan a una comprensión profunda de las raíces y repercusiones de una situación de violencia que requiere tratamiento urgente.

Las obras que hemos mostrado sobre temas y personajes como Los comuneros, Policarpa Salavarrieta y ahora Antonio Ricaurte, nos revelan matices y actitudes de diversas épocas en obras concebidas por autores con distintas ideologías. La dramatización de los hechos históricos heroiza o sataniza a los personajes involucrados en los acontecimientos, de tal modo que parecería que no existe la Historia, con mayúscula, como un *sumun* coherente de hechos del pasado, transcritos en forma objetiva. Se ha hecho de tal modo que se pueda deslindar la verdad de la mentira y tenerse como un cuerpo cierto, un discurso cerrado; historias que implican actitudes, ideas, posiciones políticas y puntos de vista diferentes, expresados por medio de las distintas fuentes primarias, documentos, cartas, testimonios y demás escritos de la época, en una amplia diversidad, que luego sirve como materia prima para la elaboración de textos literarios, poemas, narraciones, o como en este caso, obras dramáticas, piezas de teatro.

¿Cómo se acerca un autor a un hecho histórico, su época y sus personajes? Hemos observado un buen número de ejemplos, entrando de lleno en el argumento dramático y analizando sus nexos con la historia o las historias de la época y sus circunstancias. Como diría Ortega y Gasset, esto con el propósito fundamental de encontrar caminos y reflexiones que permitan construir una cultura de paz.

Luego de esta reflexión, puedo proseguir con el estudio de esta segunda obra sobre Antonio Ricaurte, titulada por su autor *El héroe de San Mateo*.

La obra se inicia en campo abierto, en los valles de Aragua, Venezuela, en cercanías del ingenio de San Mateo, propiedad de la familia Bolívar. A lo lejos se observan algunas colinas, muy importantes en el desarrollo argumental de la pieza. Al respecto conviene precisar que la casona de la hacienda y el trapiche del ingenio se encuentran en las laderas de aquellas colinas, usadas por las fuerzas de Boves para efectuar un ataque sorpresa a la hacienda de San Mateo que pasó a convertirse en un fortín de Bolívar.

Desde el comienzo, Díaz del Castillo busca mostrar a través de un grupo de mujeres campesinas, las divergencias del pueblo raso entre partidarios de la independencia, colaboradores del ejército libertador, y los partidarios de la monarquía, defensores de la tradición, sus símbolos e instituciones.

Juana y Pepa, dos vendedoras de tamales y fieles partidarias del rey y sus ejércitos, representados por el comandante asturiano José Tomás Boves, anuncian sus productos a los caminantes:

DOS CAMPESINAS
¡Aquí llevamos los dulces
Que le ponen a la mesa
Los bravos chapetoncitos
*A Tomás el tantasmuelas!*²

JUANA Y PEPA
¡Que se van las empanadas!
¡Que se acaban las tortillas!
¡Antes que empiece otra gresca
*Hay que llenar la barriga!*³

José Tomás Boves era un militar asturiano, nacido en Oviedo en 1782, que desde su adolescencia había tenido una vida llena de tropiezos y dificultades. Preso en su juventud, fue condenado a ocho años de prisión y enviado

2. José Tomás Boves.

3. *El héroe de San Mateo*. Acto I. pág. 3.

a cumplirla en las bóvedas de Puerto Cabello, Venezuela. Logró sacarlo un prestigioso abogado caraqueño, Juan Germán Roscio, quien luego jugaría un destacado papel en la lucha por la independencia y en la formación de las nuevas repúblicas.

Boves era un hombre explosivo y recio. Cuando salió libre abrió una pulpería, trató de acercarse a los criollos, pero al ser despreciado por los mantuanos como se llamaba a la aristocracia criolla por los finos mantones que usaban las damas de sociedad, el asturiano guardó resentimiento contra ellos. Este sentimiento se manifestaría con toda su crueldad en tiempos de la primera independencia. Los criollos adinerados ordenaron quemar la pulpería de Boves, y cuando comenzaron las luchas entre realistas y revolucionarios partidarios de la independencia; Boves intentó en un comienzo sumarse a las filas rebeldes, pero al ser rechazado decidió asumir una posición violenta y radical contra ellos. Se valió del resentimiento de las clases más bajas del pueblo, los campesinos sin tierra de los llanos venezolanos, para formar un ejército que se levantó en armas contra los abusos y explotación por parte de la aristocracia criolla, hasta convertirse en un temible caudillo llanero. Utilizó como estandarte una bandera negra con una calavera blanca en el medio, así como una pluma negra de zamuro como símbolo, por lo cual fue llamado *El Urogallo*⁴. Bolívar lo llamaba *El azote de Dios*, y en esta pieza recibe el apodo de *Tántasmuelas*. De su parte, la palabra Chapetón según el diccionario de la RAE significa ‘dicho de un español o un europeo recién llegado a América’. Sin embargo, no se aplica sólo a los recién llegados, sino a los nacidos en la península para diferenciarlos de los criollos hijos de españoles. En la época de la independencia, por otra parte, el término *chapetón* se aplicaba a los realistas.

Los soldados se chancean con las mujeres, pero al mismo tiempo las interrogan, pues al hablar de *otra gresca* algo deben haber escuchado en el campamento vecino. En medio de chanzas y requiebros, una de ellas habla de algo que preparan por la senda, en las alturas... Los soldados entienden: la casa quedaba en las faldas de la colina y por ella podrían estar planeando un ataque sorpresa. Juana critica a Pepa por haberles dado indicios, pues ellas están apoyando a Boves.

Es interesante ver cómo las mujeres del pueblo, campesinas, sirvientas o esclavas, se hallaban divididas. Boves había desarrollado una estrategia populista liberando esclavos y halagando a los llaneros en contra de los hacendados ricos.

Aparece Ricaurte acompañado por un grupo de soldados. Les da instrucciones para que vigilen las colinas. Tras ellos vienen Matea y Petrona, que trabajan en el ingenio, y apoyan la causa patriota. Hacen parte de la servi-

4. Así lo llama Francisco Herrera Luque en su novela histórica *Boves, el urogallo*, 1ª edición: Editorial Fuentes, Caracas, 1972.

dumbre que ha trabajado por generaciones con la familia Bolívar. También tienen su copla popular sobre asuntos de la época:

*Al rey yo nada le debo,
Mi rey es mi corazón,
Y él me manda que obedezca
Sólo a mi amo don Simón.*⁵

El cabo Candela, crédulo e ingenuo, le pregunta a Ricaurte si esas hembras que andan por ahí serán brujas. Ricaurte le responde un tanto burlón, pero al momento expresa su preocupación ante la aparente calma que rodea la hacienda. En medio de la charla, le relata una especie de sueño heroico que ha tenido:

*Más, es cierto que en mi alma
Va elevándose una fuerza
Tan viva, cuando me asalta
De la esclavitud la idea,
Que ir cargando me imagino
La figura gigantesca
De un cóndor que alas enormes
Poco a poco abriendo fuera
Y de súbito, con ímpetu
Se arrancara de la tierra
Y libre en el sol clavara
La garra, como una enseña.*⁶

Este sueño aparece como un delirio premonitorio de Ricaurte. El ambiente está cargado de fuerzas contrarias: Juana y Pepa parecen haber escuchado lo que dicen los patriotas, comportándose como espías de Boves y los realistas. Una de las grandes dificultades en la época de la Guerra a Muerte proclamada por Bolívar, fue la fuerza que Boves alcanzó gracias a su actividad populista y a su pericia militar. Sin embargo, su fulgor combativo y carismático pasó como un relámpago, dejando señales equívocas en el pueblo que supo recoger y transformar con habilidad otro comandante llanero: José Antonio Páez.

Tras escuchar a Ricaurte, Juana dice que ahora tiene tema para divertir a Boves. Tras un diálogo juguetón y picaresco de las mujeres, aparece un fraile con el rostro semi cubierto por una capucha. Juana y Pepa le piden bendición

5. *El héroe de San Mateo*. pág. 13.

6. *Ibíd.* pág. 14.

al cura, pero cuando se acercan, descubren que se trata de José Tomás Boves disfrazado de sacerdote. Cuando les pregunta si tienen algo que contarle en confesión, Juana le dice que muchas cosas; él la lleva a otro punto del sendero donde le habla en un susurro que no escucha el público, como si la estuviera confesando. Cuando Pepa exclama “¡Qué comedia!”, Juana responde:

*Don Tomás se vio forzado
A venir con vestimenta
De clérigo, porque supo
Que andaban tras de sus huellas
Recorriendo estos parajes
Varias partidas.⁷*

Boves fue herido y sus tropas dispersadas. Poco antes de sus acciones en los valles de Aragua y del ataque al ingenio de San Mateo, había logrado recomponer su ejército que en ese momento era superior en fuerzas y número de hombres respecto a los efectivos con que contaba Bolívar. Ahora, en su conversación con aquellas mujeres usadas como espías, Boves ha recibido información sobre el parque militar que se esconde en San Mateo y quiere tomarlo esa misma noche, antes de que los soldados de Bolívar puedan preparar la defensa o trasladar las armas y la pólvora a otro sitio.

El acto segundo se inicia al interior de la casona del ingenio. A uno y otro lado se observan cajas con el parque militar, barriles, armas sueltas, cañones, cornetas, parches, lanzas, bandoleras, etc. Un par de sargentos acomodan las cajas. Se encuentran bajo una intensa presión, comentan que el capitán Ricaurte quiere hacerlo al trote. Como confirmando esta idea, entra Ricaurte y pregunta si ya cargaron todas las cajas. Uno de los soldados le responde que han llegado más de cien y no tienen fuerzas para moverlas ellos solos, pues son muy pesadas. Ricaurte los acusa de zánganos. Los urge a terminar lo antes posible y les pide que le entreguen todo inventariado.

Cuando Ricaurte les pregunta por la posición del enemigo, le dicen que las toldas de Boves están blanqueando en las colinas del frente. Ricaurte les ordena que lo acompañen a revisar los contornos. La acción se desarrolla de manera tensa y con fuerte movimiento de armas y cajones. Cuando ellos salen, aparecen Matea y Petrona buscando a Ricaurte. Petrona se alarma al ver tantas cajas con pólvora y armamentos. Frente a la tranquilidad que siempre tuvieron en la hacienda, el parque militar les trae imágenes de guerra y muerte.

Entran Ricaurte y los oficiales que lo acompañan. Ricaurte está muy agitado. Han traído heridos de enfrentamientos cercanos, ordena que los lle-

7. *Ibíd.* pág. 16.

ven a una de las habitaciones. El encuentro con el capitán Tomás Gutiérrez es muy emotivo. Ricaurte quiere ir a batallar lo antes posible; no está conforme con estar encerrado en aquella casona sin participar en la acción. Gutiérrez le responde que la orden es que permanezca allí custodiando el parque y el contenido aquellas cajas.

Después de la partida Gutiérrez comienzan a escucharse voces y disparos a distancia. Ante la posibilidad de que intenten atacar el ingenio, Ricaurte ordena a los soldados tomar las armas y estar vigilantes. El enemigo se asoma por la cima de la colina, detrás de la casona de San Mateo. El cabo Candela dice que no bajan de ochocientos. Con tan pocos soldados, la defensa resulta imposible. Por la ventana observa el progresivo acercamiento de las fuerzas de Boves. Ricaurte les recuerda que no deben disparar para evitar llamar la atención; piensa que Boves ignora que en la hacienda se encuentra un armamento de tal magnitud, así como los dineros que centenares han aportado a la campaña de Bolívar.

En este segmento que muestra a Ricaurte y a sus hombres enfrentados a un peligro mortal, Díaz del Castillo se explaya en grandilocuentes discursos patrióticos sobre el valor, la patria y la libertad, que resultan impropios y rebuscados en una situación tan apremiante. Lo que es necesario destacar es la acción y la palabrería que viene a ser impuesta por el autor, forzando la actitud de sus personajes y perdiendo la eficacia dramática para remplazarla por la arenga patriótica. Con distintos resultados y diversos estilos, esto suele suceder en las obras panfletarias donde la intención ideológica sustituye los aspectos de los conflictos escénicos: las situaciones y acciones que se derivan de la situación general y en este caso del hecho histórico.

Ricaurte suspende de pronto su ampulosa oratoria y pasa a hablar de un modo más directo y pertinente con sus hombres, ordenándoles que marchen a paso rápido fuera de San Mateo, pues el ataque parece inminente y él se da cuenta de que no puede sacrificar a sus soldados (la realidad le quiebra su discurso). Los soldados se reúnen en el patio, desde donde parten hasta que Ricaurte queda solo con el cabo Candela que lo acompaña, y las dos fieles mujeres del servicio.

Ricaurte ordena que le traigan un tizón encendido y luego les pide a ellas y al cabo Candela que salgan. Ante la resistencia (pues no quieren dejarlo solo), Ricaurte da una orden terminante diciéndoles que deben partir y unirse con las fuerzas de Bolívar para apoyarlo en cuanto sea posible. Cuando Ricaurte queda solo prende fuego al polvorín. Se cierra el telón y luego se escucha el estruendo de la explosión. La obra, sin embargo, no termina con la muerte de Ricaurte, la destrucción del parque militar y un buen número de bajas en el ejército realista.

El acto tercero tiene lugar en el campamento del ejército libertador. Allí se encuentran Bolívar, Hermógenes Maza, Tomás Gutiérrez y un grupo de soldados. La acción se desarrolla un poco antes del final del segundo acto, aunque resulta un poco extraño pues el público es consciente de que Ricaurte ha volado el polvorín. La obra se ha desarrollado en forma continua y cronológica, sin saltos hacia atrás, pero aceptando esta regresión temporal como un recurso escénico, nos enfrentamos a un Bolívar exaltado. De nuevo Díaz del Castillo pone en boca de su personaje parlamentos rimbombantes, como si así transcurriera la cotidianidad entre los oficiales. Exalta el amor a la patria y la libertad por encima de la vida, cuando ya hemos sido testigos del sacrificio de Ricaurte, lo que se convierte en un pleonasma y una forma de imponerle al público un concepto de patriotismo. Hubiera sido más convincente y eficaz que ese tipo de conclusiones las descubriera el público por sí mismo.

A lo lejos se observa cómo varias filas de soldados comienzan a salir de la hacienda de San Mateo. Bolívar ordena que cubran la retirada para proteger al capitán Ricaurte. A un lado aparecen unos campesinos que observan movimientos que no percibe el público. No saben si se trata de republicanos o de realistas, pero están seguros de que las fuerzas de Boves han conseguido rodear la hacienda. A lo lejos se perciben gritos de victoria de los soldados realistas.

De pronto se escucha un violento estruendo (que en ese momento enlaza con el final del acto anterior), el trapiche queda en llamas tras la explosión. Una densa humareda y llamaradas se extienden por el valle, y sus reflejos alcanzan a llegar a la escena. Los efectos de la explosión son narrados por las campesinas, quienes juegan el papel de espejo dramático hacia el público. Cuando el humo se disipa, les parece ver a las milicias de Boves que se acercan.

Un grupo de oficiales y soldados de Boves intenta huir, cuidando de no ser atrapados por los insurgentes. Cuando estaban cantando el triunfo, el estallido del polvorín dejó a muchos hombres en tierra y ahora los que huyen se muestran confundidos y avergonzados, sin saber qué fue lo que ocurrió. Al final aparece Boves con su comitiva. El asturiano da la orden de replegarse a un punto en donde se puedan reorganizar. Se muestra furioso y sorprendido, pues la operación se salió de sus manos y el asalto sorpresa fracasó estruendosamente. En medio de la confusión se escuchan voces cercanas y Boves ordena una rápida retirada jurando venganza.

Ahora, los que se ufanan de la victoria son los patriotas republicanos, aunque la situación no esté para festejos. Maza ordena poner lanzas en ristre para perseguir a los hombres de Boves. En ese momento entran Juana y Pepa, y de nuevo hay escena picaresca en fuerte contraste con lo que ha venido sucediendo en las últimas escenas cargadas de violencia y muerte. Las dos

campesinas simpatizantes de Boves, hacen picantes alusiones a los soldados que parecen reflejar una amenaza encubierta. Maza las emplaza para que digan todo lo que saben sobre los hombres de Boves.

En un giro de tragicomedia, en ese momento aparecen Matea y Petrona con los vestidos ensangrentados, y se dejan caer al sentirse protegidas, víctimas de la tensión y el agotamiento. Maza y los soldados se acercan a ellas, mientras Pepa y Juana aprovechan la oportunidad para escabullirse.

Con la llegada de las dos fieles trabajadoras de la hacienda de San Mateo y del cabo Candela se esclarece lo ocurrido con el polvorín. Candela cuenta que la última imagen que tuvo del capitán Ricaurte, después de ordenar el retiro de sus hombres, fue verlo avanzar con una tea encendida hacia los barriles de pólvora. Cuando tanto él como ellas estaban descendiendo por la colina a la carrera, sobrevino la explosión. Bolívar aparece; tras escuchar las últimas palabras del cabo Candela dice:

*¿Ricaurte? ¡Iba en esa ola
Después de salvar la patria!*

*TODOS
¿Hacia dónde?*

*BOLÍVAR
¡Hacia la gloria!*

*TELÓN.*⁸

Ildefonso Díaz del Castillo intenta ilustrar una estampa histórica con objetivos pedagógicos, para inculcar valores patrióticos entre los jóvenes y el público. Este afán didáctico podría tener un valor en su época y en una etapa en la que la construcción de la nación, sus leyes y constitución se hallaban en un lento y azaroso proceso, tras un arduo período de guerras civiles y discrepancias que intentaban resolverse en forma violenta. Al considerar la lucha por la independencia como una radical ruptura con trescientos años de dominación española, actos contundentes como el de Ricaurte, motivados por el amor a la patria pero ejecutados como una salida desesperada, tenían un sentido y un valor en aquella encrucijada. Pero su efecto pedagógico, en un país acosado por los enfrentamientos armados y las guerras civiles, fue negativo.

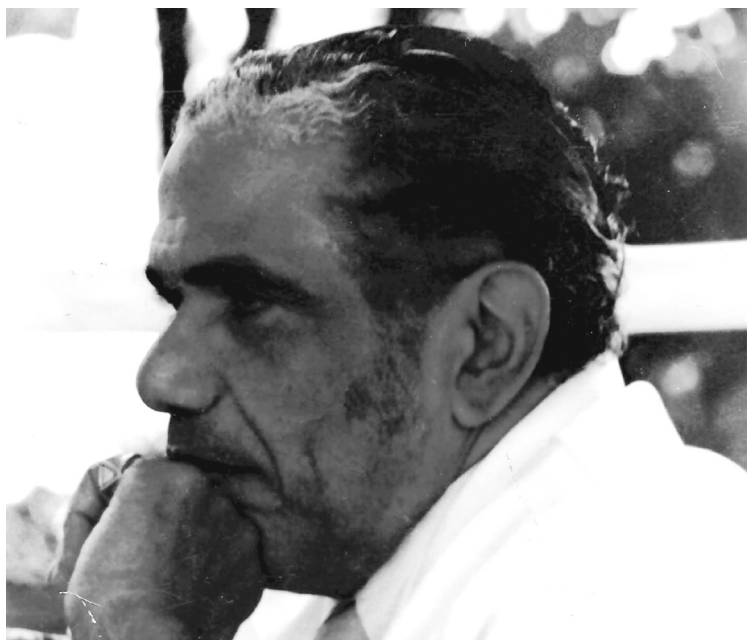
A nuestro modo de ver, para entender estas situaciones extremas el arte dramático debe dejar abiertas una serie de preguntas más que respuestas retó-

8. *Ibíd.* pág. 56.

ricas. Quizás es hora de observar el pasado con una mirada crítica y analítica, ya que muchas veces se repiten más los errores y fracasos que las acciones dignas de ser imitadas.

* * *

JUAN ZAPATA OLIVELLA



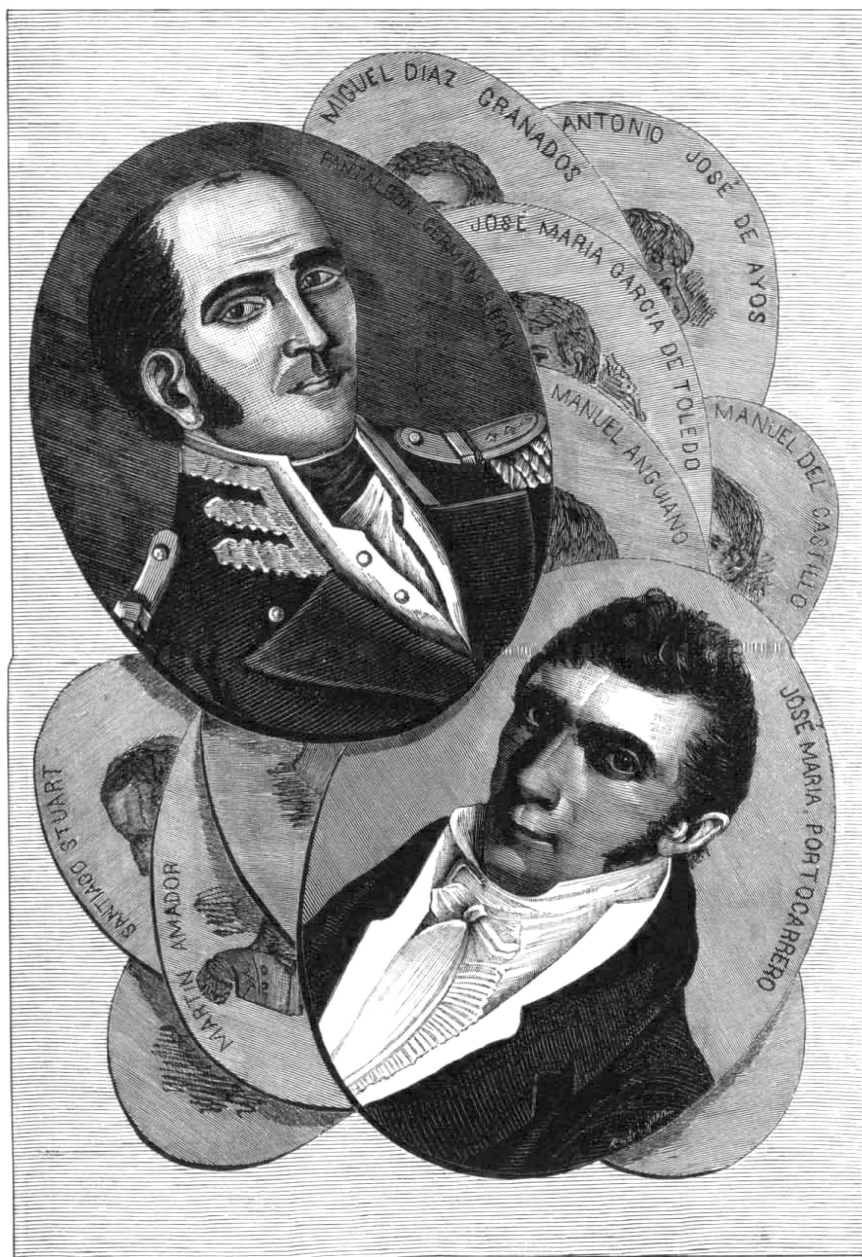
Juan Zapata Olivella nació en Loricá, Córdoba, el 9 de septiembre de 1922 y falleció en Cartagena el 21 de septiembre de 1988. Médico, escritor, periodista y diplomático, realizó estudios de medicina en la Universidad de Cartagena, y posteriormente se especializó en pediatría en México. Fue el iniciador de varios movimientos por los derechos de los negros en Colombia; en sus libros de poesía, en sus ensayos y escritos periodísticos, se preocupó por destacar los aspectos más valiosos de la cultura afrodescendiente en Colombia y en América Latina. Fue nombrado embajador en Haití cuando se había lanzado como candidato a la presidencia de la república por el movimiento Multicolor, candidatura a la que tuvo que renunciar cuando aceptó la embajada.

– JUAN ZAPATA OLIVELLA –
Archivo familiar.

Juan Zapata Olivella hace parte de una familia de artistas y promotores culturales, sus hermanos, Delia y Manuel, dedicaron su vida a la cultura: Delia como bailarina, coreógrafa y maestra de danza, y Manuel, también médico, como narrador, novelista, investigador del folclor y dramaturgo. Juan Zapata Olivella tiene una rica obra poética, inspirada en el ritmo y musicalidad de los afrodescendientes, en especial los de la costa caribe. Escribió varios libros de poesía, como *Gaitas bajo el sol*; *Campanario incesante*; *Azul transparente, el color de la poesía*; *Bullanguero*; *Pisando el camino de ébano* y *Panacea*. Es, además, autor de novelas y cuentos, así como de un libro de ensayos sobre la problemática de la cultura negra, titulado: *Chambacú, la historia la escriben tú*. Como su hermano Manuel, también se interesó por el arte escénico. Escribió *La bruja de Pontezuela*, *La Patoja*, *Los hijos sin regadeos* y *El grito de Independencia o los mártires de Cartagena de Indias*.

* * *

MÁRTIRES DE CARTAGENA.



El 24 de Febrero de 1816 fueron sacrificados en Cartagena José María GARCÍA TOLEDO, José María PORTOCARRERO, Pantaleón RIBON, Santiago STUARD, Antonio José Aysos, Miguel GRANADOS, Manuel ANGUIANO, Manuel del CASTILLO, Martín AMADOR.

MÁRTIRES DE CARTAGENA

Papel Periódico Ilustrado. Números 46 - 48 Año II. pág. 369.

– JUAN ZAPATA OLIVELLA –

≈

EL GRITO DE INDEPENDENCIA O LOS MÁRTIRES DE CARTAGENA DE INDIAS

Sobre esta obra, dice su autor en el prólogo:

La idea de llevar a las tablas el episodio que presentará los sucesos que culminaron con la firma del Acta de Independencia de Cartagena de Indias, nos movió a escribir esta versión libre de la grandiosa gesta cumplida por el pueblo cartagenero. (...)

Como apunta Eduardo Lemaitre, el once de noviembre no fue ni mucho menos un suceso aislado, sino un eslabón apenas (sin duda brillante por la vehemencia y el valor de la resolución adoptada) en la sangrienta cadena de nuestra revolución de independencia. (...)

Si la historia se pierde en el piélago de la fantasía, alcemos el telón con ánimo desprevenido para conocer los personajes que hicieron de Cartagena “la ciudad heroica”.

Se trata de una obra histórica, de carácter épico, con un buen número de personajes, que sin duda plantea grandes dificultades para su representación. El primer acto ocurre en una de las plazas de Cartagena de Indias, donde se desarrolla el mercado público. Allí deambulan esclavos negros, mulatos y mestizos. Entre los compradores y los expendedores de víveres se pasea Inés del Pilar Cifuentes, muy atenta a lo que se murmura en los corrillos. Aunque se trata de un animado ambiente de plaza pública, con el vocerío de vendedores que anuncian a gritos sus productos, también se percibe cierta agitación en el pueblo. Así lo afirma Pedro Romero, mulato nacido en Matanzas, Cuba, pero radicado desde hace años en Cartagena. Es posible que

hubiera llegado con el grupo de artesanos que el ingeniero militar Antonio de Arévalo llevó de La Habana en la segunda mitad del siglo XVIII, para reforzar los sistemas de defensa de la ciudad ante un posible ataque de los piratas ingleses.

A Romero lo acompaña el tuerto Ignacio Muñoz, su yerno en la realidad histórica, quien afirma que han llegado nuevos patriotas presos para ser encerrados en las bóvedas del castillo de San Fernando de Bocachica. Entre ellos se encuentran Antonio Nariño, acusado de propagar las ideas de la revolución francesa, y el quiteño Baltazar Miñano, complicado en el levantamiento de Quito en agosto de 1809.

Inés del Pilar se acerca a ellos y les dice que deben tener más recato al hablar, pues el gobernador Montes tiene espías por todas partes y los guardias patrullan las calles en busca de conspiradores. Para la monarquía española Cartagena de indias tenía una gran importancia como Llave y antemural del reino, puerta de entrada al virreinato de la Nueva Granada. En algunas oportunidades había fungido como capital del virreinato, por ejemplo cuando se presentó la amenaza de una invasión de los ingleses durante el reinado de Carlos III. El virrey Manuel Antonio Flórez tuvo que ejercer su mandato desde allí.

En ese momento el cargo de gobernador y capitán general de Cartagena de Indias estaba en manos del marino español Francisco de Montes, nacido en un pueblo de Cantabria en 1753. Tras una brillante carrera en la armada española iniciada en 1768, fue nombrado gobernador y comandante general de Cartagena por la suprema junta de Sevilla a comienzos de 1809. Al tiempo, Carlos IV y Fernando VII fueron encerrados en Bayona e inicia la guerra española por la independencia, ya que el ejército francés había entrado por orden de Napoleón Bonaparte.

Cuando los guardias conducen a los prisioneros Nariño y Miñano cargados de cadenas, las gentes prorrumpan en gritos de “¡Viva la libertad!; ¡Abajo los chapetones!”. Los guardias atropellan a los manifestantes con la culata de los fusiles. Los criollos rebeldes se pronuncian contra las autoridades, entre los que se destaca el momposino Gabriel Gutiérrez de Piñeres. Gutiérrez habla al pueblo con vehemencia:

¡Soy criollo de los privilegiados! Sabéis que me nombro Gabriel Gutiérrez de Piñeres, nacido en Mompós; más mi rebeldía se opone resueltamente a estas arbitrariedades. América debe ser un continente de libertad y de fraternidad para todos, indios, negros, mulatos, mestizos, son todos barro de la revolución.¹

1. *El grito de Independencia o los mártires de Cartagena de Indias*. Acto I. pág. 11.

Las voces gritan “¡Viva la libertad! ¡Abajo Fernando VII!”. Sin embargo, esta última consigna es extemporánea, ya que la gente protestaba contra la invasión bonapartista y a favor de la legitimidad de Fernando VII para ocupar el trono de España. Las gentes se dispensan cuando se acerca el gobernador Montes, quien pide a los guardias cumplir sus órdenes contra los agitadores y conspiradores.

El cuadro segundo se desarrolla en la casa del ilustre cartagenero José María García de Toledo, que nació en Cartagena en febrero de 1769. Era hijo de José García, contador del Santo Oficio de la Inquisición. Graduado en jurisprudencia en el colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario de Santafé de Bogotá, fue recibido como abogado de la Real Audiencia en 1792. Fue alcalde y gobernador de Cartagena a comienzos del siglo XIX en el último periodo colonial, y en los acontecimientos del grito de independencia jugó un papel protagónico.

Algo debe haber hecho o hablado, como lo muestra Zapata Olivella, pues su ama de llaves le pide prudencia para no poner en peligro a sus hijos por sus críticas a las autoridades españolas.; los guardias del gobernador rondan su casa. El ama es una mujer curiosa. Corre el rumor de la llegada de Nariño y su traslado a las bóvedas de Bocachica, ella se muestra interesada en saber de qué tratan los escritos de ese hombre que le han valido tan pesadas cadenas. Le pide a García de Toledo que le lea algo suyo para ver por qué lo han castigado de esa manera, y él le lee algunos fragmentos de su traducción de los Derechos del Hombre.

Desde luego, ésta es una licencia que se toma el autor, pues los ejemplares que circularon de ese texto fueron muy pocos, ya que Nariño los destruyó para evitar las represalias. Sólo se distribuyeron dos o tres, lo que reduce la posibilidad de que alguno de ellos hubiese llegado a Cartagena.

Alguien llama a la puerta a altas horas de la noche. Se teme que puedan ser emisarios del gobernador, pero quien llega es don Miguel Díaz Granados, compañero de ideas y andanzas de García de Toledo. Trae noticias de España que van a influir en los acontecimientos del virreinato y de toda la América española, incluyendo a Cartagena. Se refiere a la caída tanto de Carlos IV como de Fernando VII en manos de Bonaparte, y a la formación del nuevo consejo de regencia que se opone a la invasión francesa. Para evitar que sus miembros sean arrestados, el consejo se traslada a la isla de León, situada en la bahía de Cádiz. El consejo promulga un decreto en el que se da representación a América con diputados propios.

García de Toledo dice que no pueden quedarse cruzados de brazos, pues el momento de América ha llegado. Concluye que, con la ayuda de Inglaterra o sin ella, podrán independizarse de España. En ese momento In-

glaterra era importante para los revolucionarios americanos a causa de su prolongada guerra con España. Su objetivo más claro era abrir los mercados del nuevo mundo, tema que también interesaba a la burguesía criolla. Si España apoyó la revolución de independencia de Estados Unidos de los ingleses, ¿por qué Inglaterra no podría apoyar la independencia de América?

Llegan otros distinguidos patriotas cartageneros como el doctor Antonio José de Ajos, síndico procurador general en Cartagena, que en secreto se mostraba partidario de la lucha por la independencia. Ajos leyó en la reunión fragmentos del documento del consejo de regencia:

Desde este momento, españoles americanos, os veis elevados a la dignidad de hombres libres, etc.

En medio de los temores por la estricta vigilancia ordenada por el gobernador Montes, también llega a la casa de García de Toledo Manuel Rodríguez Torices, otro cartagenero ilustre. Trae la noticia de la inminente llegada del comisario regio Antonio Villavicencio, nombrado por la regencia. García de Toledo afirma que ha llegado el momento de dar un paso definitivo frente al desconocimiento de la corona española, como hicieron los Estados Unidos con Inglaterra. Hay que buscar los medios, preparar a las gentes; pero por ahora hay que actuar con prudencia para que el plan no aborte.

La esclava Inés entra diciendo que los cañones de Bocachica anuncian la llegada del comisario regio. Existe una gran expectativa entre los cartageneros, ya que se trata de un americano quiteño y no de un peninsular, lo que podrá servir de ayuda para su causa. Así lo comenta Ajos:

*Graves momentos debe estar pasando la suprema regencia cuando confiere la investidura de comisario regio, sus consejeros en América, a personas naturales de las colonias, como para inspirar confianza entre los criollos.*²

García de Toledo anota que entre los presos de Cartagena se halla Montúfar, tan quiteño como él:

*Cuando la herida se siente en carne propia, es aún más dolorosa.*³

La acción pasa a la casa de José Fernández Madrid⁴, reunido con Manuel Rodríguez Torices. Los dos cartageneros jugaron un importante papel en

2. *Ibíd.* pág. 24.

3. *Ídem.*

4. Ver nota sobre Fernández Madrid en el Capítulo I, pág. 49.

la independencia, también en la capital, donde ocuparon la primera magistratura durante breves períodos de la primera república. Fernández Madrid teme que el gobernador Montes no cumpla la promesa hecha al visitador regente de entrevistarse con Antonio Nariño. Es importante observar que tanto el visitador como el gobernador fueron nombrados por el mismo consejo de regencia. Por lo tanto, no había una contradicción en la fuente de autoridad de la cual provenían. Por otra parte, Nariño no había sido arrestado por orden de Montes, sino por el virrey Amar y Borbón por pedido de oidores de la Audiencia.

Nariño es conducido, en efecto, en presencia de Antonio Villavicencio a la casa de Fernández Madrid. Cuando los dos personajes se encuentran frente a frente, Rodríguez Torices y Fernández Madrid se retiran para que el prisionero y el visitador puedan hablar a sus anchas.

Villavicencio observa los pesados grillos y cadenas que lleva Nariño, su barba desordenada y su aspecto enfermizo, comprobando el tratamiento humillante al que ha sido sometido. Nariño afirma que sus cadenas son la prueba de la forma como se castiga en las colonias la ilustración. Esto resulta aún más evidente en el periodo de la regencia, con su nueva actitud ante los americanos y la liberalización de las prácticas políticas que reafirmará la constitución de Cádiz en las cortes de 1812. Una etapa en la que coinciden las luchas de España y América por la independencia, la primera, frente a Francia y la segunda, en oposición a trescientos años de dominación española. Este encuentro de dos americanos que parecerían estar en bandos opuestos, revela la paradoja de la ilustración frente al absolutismo, que retornará con la recuperación del trono por parte de Fernando VII. El Monarca niega la nueva constitución liberal formulada por las cortes que habían luchado por la legitimidad y su recuperación de la corona. Para el liberalismo ilustrado español y para las colonias en lucha por la liberación, Fernando VII pasó de ser el deseado para convertirse en el aborrecido.

Con la ilusión de aquel período de liberalización, Villavicencio le responde a Nariño que España está empeñada en rectificar la política de sus colonias de ultramar suprimiendo los abusos que se han cometido. Villavicencio le ofrece a Nariño interceder por su libertad cuando llegue a Santafé, y Nariño explica que también es el caso de muchos ciudadanos privados injustamente de la libertad. Villavicencio dice que comprende sus palabras, ya que:

*Más que al comisario regio, van dirigidas al patriota americano.*⁵

5. *El grito de Independencia o los mártires de Cartagena de Indias*. pág. 30.

Más allá de las esperanzas de reconciliación y buenas intenciones de Villavicencio, la situación general del virreinato y la de Cartagena en particular, por aquellos días ha llegado a una alta tensión, pues tanto el virrey Amar y Borbón como el gobernador Montes parecen asumir la representación del antiguo régimen y las prácticas represivas e inquisitoriales en vez de adoptar los cambios adoptados por la regencia ilustrada.

La acción se traslada a la casa de Pedro Romero, uno de los chisperos del grito de independencia cartagenero. La casa de Romero se encontraba fuera del recinto amurallado, en la calle larga del arrabal de Getsemaní. En la noche se escuchan disparos mientras dos soldados salen en carrera. Las detonaciones crean la alarma al interior de la casa, donde se hallan reunidos los independentistas más radicales: José Prudencio Padilla, Gabriel Gutiérrez de Piñeres, Ignacio Muñoz, María Teodora y varios esclavos. Les preocupa que aún no hayan aparecido Germán Gutiérrez de Piñeres y el padre Omaña, quienes también han sido convocados a aquella reunión clandestina, pese a las medidas de vigilancia que se han incrementado y al patrullaje nocturno dentro y fuera del sector amurallado.

Padilla planea organizar una flota capaz de burlar a la armada española. Reconoce que no será tarea fácil: por más que se consigan algunas naves, no se podrá derrotar a un enemigo mejor equipado, pero al menos se buscará hostigarlo en un primer intento por medir fuerzas.

José Prudencio Padilla nació en Riohacha en marzo de 1783, hijo de un constructor de pequeñas embarcaciones, se inició en las tareas de mar desde muy pequeño y pronto trabajó como marino en barcos mercantes de su pueblo. Ya mayor, se enroló en la armada española y fue apresado por los ingleses en la famosa batalla de Trafalgar. Al ser liberado en 1808 se dirigió a España, donde fue nombrado como contraamaestre del arsenal de Cartagena de Indias. Allí tomó parte en el pronunciamiento del pueblo de Getsemaní, que se unió a Cartagena en su proclamación de Independencia.

Mientras escuchan los planteamientos de Padilla, en la reunión en casa de Romero, llega el negro Mora buscando protección, huyendo de unos guardias que lo persiguen. Lo acompaña la negra Teodora, personajes que incluye Zapata Olivella para subrayar el papel de las negritudes en la independencia cartagenera. Cuentan que se separaron del padre Omaña y de Germán Gutiérrez de Piñeres, para despistar a los guardias. Instantes más tarde aparecen estos personajes.

Sobre los hermanos Gutiérrez de Piñeres anota Indalecio Liévano Aguirre:

Ellos (los hermanos Gutiérrez de Piñeres) amaban sin duda la independencia y aborrecían el poder español, mas, eran republicanos

*peligrosos, insaciables de mando y semejantes a los jacobinos que agitaron a París y a la Francia entera durante la república.*⁶

El padre Nicolás Mauricio de Omaña y Rodríguez nació en la Villa del Rosario de Cúcuta, en septiembre de 1780. Tío y mentor de Francisco de Paula Santander Omaña, fue quien le consiguió una beca para que adelantara sus estudios en el colegio del Rosario en Santafé. En la capital del Nuevo Reino era canónigo de la catedral cuando se produjo el Grito de Independencia del 20 de julio. En la nueva junta de gobierno fue designado como presidente de la sección de asuntos eclesiásticos. Más tarde fue enviado a los Estados Unidos con la misión de comprar armas para la provincia de Cundinamarca, al regresar se ubicó en Cartagena y, como dice Liévano Aguirre:

*Omaña estaba en Cartagena en compañía de Pedro de Lastra de regreso de los Estados Unidos, de donde había traído, por cuenta de la provincia de Cundinamarca, mil cuatrocientos fusiles que el gobierno de Cartagena retuvo arbitrariamente.*⁷

Gutiérrez de Piñeres presenta al padre Omaña y explica que trae 1.500 fusiles de los Estados Unidos para la provincia de Cundinamarca, pero que tanto el Virrey Caballero y Góngora como el gobernador Montes no quieren saber sobre el asunto. Aquí aparece un error histórico, quizá para librar a los prohombres de Cartagena de la acusación de quedarse con unas armas que tenían otro destino. En ese momento el virrey Amar y Borbón ya había sido depuesto y la junta de Gobierno de Santafé había tomado el mando de Cundinamarca y fue por su determinación y con sus recursos como se ordenó la compra de los fusiles. Tampoco fue Montes quien los retuvo, aunque hubiera tenido noticia de la llegada de tal parque militar. Lo más probable es que las armas hubiesen quedado en Cartagena por la presión de los piñeristas, el grupo más radical y beligerante en las jornadas de independencia de Cartagena.

El padre Omaña habla a los presentes sobre la lucha por la independencia que libraba en México el cura Miguel Hidalgo, aunque en la obra no parecería tener noticias de su muerte.

Miguel Hidalgo y Castilla nació en Guanajuato el 8 de mayo de 1753 y murió en Chihuahua el 30 de julio de 1811, es decir, por los días en que el padre Omaña regresaba hacia la Nueva Granada. Hidalgo fue el autor, en la

6. Indalecio Liévano Aguirre: *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*. Tomo II, capítulo XXV. pág. 700. Editorial Tercer Mundo, Bogotá, 1964.

7. *Ibid.* pág. 702.

primera parte del movimiento emancipador mexicano, de un levantamiento conocido como El grito de Dolores. Capturado el 21 de marzo de 1811, fue juzgado y fusilado.

Omaña ha traído algunos ejemplares de su periódico *El Espectador Americano*, del cual destaca una noticia según la cual:

Desde el año de 1775 los condes de Santiago de la Torre y el marqués de Guardiola dirigieron al entonces rey de Inglaterra para que apoyara el movimiento emancipador de la Nueva Granada contra la corona.⁸

Tales noticias demostraban que el anhelo de libertad venía de atrás. En Cartagena también hay noticias esperanzadoras; Romero anota que después de las fiestas de Santa Bárbara han sido elegidos como alcaldes dos amigos de la causa: José María García de Toledo y Miguel Díaz Granados. Romero piensa que estos dos notables están en capacidad de enfrentarse al gobernador Montes. Frente a los planes que se esbozan para los días siguientes, el padre Omaña se muestra de acuerdo. Una vez definidos los pasos a seguir, se despiden y salen con el mayor sigilo por caminos diferentes para despistar a las autoridades.

No acaban de marcharse, cuando un grupo de soldados irrumpen sorpresivamente; se abalanzan sobre Romero y lo detienen en nombre del gobernador Montes. Le piden entregar el papel que tiene en la mano, donde se esboza el plan que han venido preparando, pero Romero se lo traga. Lo llevan prisionero, mientras Muñoz advierte que ese atropello movilizará al pueblo.

En general, estos movimientos fueron reprimidos mediante la fuerza; a medida que se tomaban prisioneros y se efectuaban ejecuciones, la furia popular iba en aumento y la decisión de lograr la independencia definitiva se planteaba como un camino sin retorno. La violencia como método para eliminar los problemas demostró una vez más su ineficacia.

La siguiente escena se desarrolla en el palacio de gobierno. Los soldados presentan a Romero ante el gobernador Montes; éste le dice que le va a enseñar a obedecer al rey. Con tono burlón Romero le pregunta que a qué rey se refiere: si a José Bonaparte o a Fernando VII. Montes responde que pondrá en cintura a esos orgullosos aristócratas criollos que presumen de filósofos, así como a sus auxiliares y cómplices.

Montes le exige que le diga que había en el papel que se tragó, Romero se niega y el gobernador ordena que lo lleven al baño y le hagan tragar cuatro onzas de aceite de higuera. En la calle se oyen gritos de abajo a la tiranía. Montes ordena a los soldados que ataquen, estos responden que son muchos

8. *El grito de Independencia o los mártires de Cartagena de Indias*. pág. 35.

los que se han reunido y correría demasiada sangre. Ahora se escuchan gritos que piden “¡Cabildo, cabildo!”, como si fuera una consigna planeada.

Así sucedió en toda la América española, exigiendo cabildos para integrar nuevas juntas de gobierno. Eran cabildos integrados por criollos en oposición a las autoridades virreinales y a las reales audiencias.

Una mujer grita enfurecida en apoyo del movimiento popular. Montes pregunta de quién se trata y le responden que es la hija del detenido. El pueblo se ha volcado sobre la plaza, exigiendo la instalación del cabildo y el arresto del gobernador. El capitán de guardia no ha podido hacer nada contra tanta gente y ha pedido refuerzos.

Un guardia le entrega a Montes el papel que han hecho vomitar al prisionero. Con trabajo alcanza a leer los nombres de José Fernández Madrid y Manuel del Castillo. Enardecido, les dice a los guardias que él dirigirá la operación contra el pueblo insurgente. En ese momento, García de Toledo y Díaz Granados solicitan audiencia con el gobernador. Montes dice que no puede recibirlos, pero estos irrumpen intempestivamente. Piden, en su calidad de alcaldes ordinarios de Cartagena la inmediata libertad de Pedro Romero, García de Toledo habla además, en su carácter de diputado a las cortes y representante del cabildo soberano.

Montes le responde que cómo es posible que representantes de la autoridad real se solidaricen con la rebelión. El pueblo intenta tumbar las puertas para rescatar a Romero. Miguel Díaz le advierte al gobernador que la tropa no podrá contener al pueblo, que lo mejor que puede hacer es dejar en libertad a Romero antes de que lo haga el pueblo por sí mismo. Una vez desconocida su autoridad, su vida correrá peligro.

Al verse impotente para contener la insurrección Montes ordena la libertad del prisionero. Afuera se escuchan gritos de júbilo, vivas a Romero y diatribas contra el gobernador. El furor popular y el desconcierto de las tropas indican que el momento de dar el golpe ha llegado. García de Toledo y Miguel Díaz le notifican a Montes que debe marchar con ellos al ayuntamiento. Éste, con sarcasmo y rabia contenida pregunta si está detenido. García de Toledo le responde que allí tendrá que responder por los cargos que se le hacen en relación al manejo de los fondos públicos y por no rendir los informes reglamentarios al procurador, Antonio José de Ayo. También se le acusa de excluir a los criollos de la división de artilleros así como de establecer distintas categorías entre pardos y extranjeros, en detrimento de los criollos. Otro cargo que se le imputa es el desguarnecer la defensa de las murallas, facilitando un posible ataque a la ciudad de parte de los bonapartistas. García de Toledo añade que aún pesan sobre él otras acusaciones. Montes acepta comparecer ante el ayuntamiento, pero a la vez amenaza con encarcelarlos a todos.

El acto siguiente se desarrolla en una plazoleta rodeada de arcadas coloniales frente al cabildo. En medio de la manifestación popular se observan al negro Mora, Gabriel Gutiérrez de Piñeres, Fernández Madrid, Rodríguez Torices y Antonio José de Ayo entre otros. Pedro Romero, quien acaba de obtener la libertad, saluda a la multitud, mientras lo aplauden y vitorean.

Aparece Montes, arrogante, enarbolando su bastón de mando. Al frente se encuentra la compañía del regimiento fijo. El pueblo al otro lado. Tan sólo la imagen plantea una medición de fuerzas; de una parte, el gobernador y capitán general. De otra, el pueblo cartagenero y sus notables. Montes le pregunta al capitán Caraballo por qué no ha cumplido su mandato de sofocar la rebelión, el capitán le responde que no viene bajo sus órdenes sino a recibirlas del muy honorable cabildo. El batallón sale de escena dejando solo al gobernador frente a sus acusadores.

La acción se traslada al palacio de gobierno, en el momento en que se decide la suerte de Cartagena. Allí se encuentran algunos de los notables: José Fernández Madrid, Manuel Benito Rebollo, Gabriel Gutiérrez de Piñeres y Manuel Rodríguez Torices. Han cumplido una histórica jornada al desconocer por primera vez la autoridad de un gobernador y capitán general, aunque aún no saben cuáles son los siguientes pasos a dar. Es el 14 de junio de 1810: aún no se ha producido el grito de independencia en Santafé, pero ya se han tenido noticias de la creación de una junta de gobierno en Caracas y la destitución del gobernador Emparán. El pueblo pide a gritos la cabeza del gobernador Montes, pero los dirigentes del movimiento no quieren excesos ni violencias innecesarias. Piden más bien que el procurador de la provincia, doctor Ayo, lo lleve al cabildo para darle protección, leerle los cargos y procesarlo con justicia.

Fernández Madrid habla al pueblo para calmarlo. Informa a la multitud sobre la deposición de Montes y el establecimiento de una junta de gobierno, compuesta por criollos que los representan. Se producen nuevas manifestaciones de alegría popular.

Entra Montes y se deja caer sobre una butaca, impotente y deprimido. Cuando le piden el bastón de mando lo arroja al suelo con desprecio. Amenaza a los presentes, diciéndoles que pronto tendrán que rendir cuentas ante la corona, por su insolencia y desacato. Los oficiales José María Moledo y Narciso Torres fingen acatar la autoridad de la junta, mientras en secreto buscan apoyo en Santa Marta y otras provincias vecinas, para recuperar el mando para los realistas.

Aquí encontramos de nuevo la figura del coronel José María Moledo cuyo nombre no aparece, sin embargo, en las relaciones militares cartageneras de 1810, también lo encontramos en Santafé de Bogotá el 20 de julio de

ese año. ¿Había estado en Cartagena unos meses antes y luego regresó a la capital antes del mes de julio? En realidad, las informaciones sobre Moledo son escasas.

Sabemos que José María Moledo y Chinchilla fue bautizado en Barcelona en 1758. Desde 1770 comenzó a servir en el real ejército como cadete. Tuvo alguna participación militar en una región del virreinato de La Plata (Argentina), después de la cual regresó a España. En 1780 salió de Cádiz como miembro de las tropas de refuerzo hacia Puerto Rico en la época de conflictos con Inglaterra, en esta operación fue capturado por los ingleses. Después de ser liberado, pasó a Cartagena de Indias con su regimiento y adquiere el grado de teniente coronel. En Cartagena contrajo matrimonio con doña María Josefa del Fierro y Velacorta, hermana de uno de los regidores perpetuos de la ciudad, don Francisco García del Fierro. En 1785 entró a servir como teniente coronel en Cartagena, y desde 1793 como sargento mayor del batallón auxiliar de Santafé. Firmó el acta en Santafé en la madrugada del 21 de julio de 1810; fue nombrado entre los miembros de la junta de gobierno que se instaló el 20 de julio en la sección de guerra, pero renunció a la postulación.⁹

Las siguientes etapas de su vida casi no se conocen y las citas sobre él resultan contradictorias. Según plantea Eduardo Ruiz Martínez, abandonó las filas patriotas con la llegada de Pablo Morillo, cuando se hallaba en el sitio de Cartagena y partió para no regresar.¹⁰

Por esto la figura de Moledo resulta contradictoria. Constancio Franco Vargas lo exalta, como un hombre que apoyó la causa de la Independencia y, como vimos, esto lo escribió cuando su nieto, Rafael Núñez Moledo, era presidente de la república, en un gesto oportunista y adulón.

El coronel Moledo, nacido en Cataluña, se debatió entre las posiciones de republicano o realista, defensor del pueblo neogranadino o de la legitimidad de Fernando VII. Ambas corrientes podrían acusarlo como traidor en un momento dado. Sin embargo, su actitud en Santafé de Bogotá el 20 de julio rescata su nombre para la historia. Sus cambios de posición no tuvieron ninguna incidencia en los acontecimientos posteriores en Santafé o Cartagena de Indias. Por discrepancias con la junta de Santafé, Moledo renunció a sus cargos y pidió pasaporte para trasladarse a Cartagena con su mujer y familia. Al llegar allí, pidió se le asignase algún puesto militar. La junta reconoció sus méritos, pero habiendo tenido un cargo en las tropas del rey y luego una designación en la nueva junta de gobierno, la junta de

9. Notas tomadas de la *Guía de forasteros del virreinato de Santafé para el primer semestre de 1810*. Biblioteca virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

10. Eduardo Ruiz Martínez: *Los hombres del 20 de julio*. Ediciones Fundación Universidad Central. Bogotá, 1996.

Cartagena le pidió que aclarara su posición, presentando los documentos que fueren del caso.

Así lo hizo Moledo, y de inmediato prestó juramento de reconocimiento y obediencia a la junta de gobierno de Cartagena. Se le propuso como teniente coronel y comandante interino del regimiento fijo de la ciudad, pero los oficiales y demás miembros de este regimiento pintaron con los colores más negros el carácter de Moledo, tildándolo de arbitrario, insultante y degradante con la tropa. Pusieron pasquines sediciosos en varias partes del cuartel, finalmente cerraron las puertas para que Moledo pudiera ejercer algún cargo en las milicias de Cartagena.

El siguiente cuadro de la obra se desarrolla de nuevo en casa de Pedro Romero en Getsemaní. Ha pasado un tiempo. Fernández Madrid habla de los sucesos del 20 de julio en Santafé, así como en Pamplona y otras provincias. García de Toledo habla de la sublevación de Molledo y Torres (¿O es Moledo?), aquí está equivocado Zapata Olivella. El intento de contra-revolución del 4 de febrero se debió a los capitanes Miguel Gutiérrez y Juan Esteban de León, quienes fueron apresados por García de Toledo. Cuando fueron detenidos gritaban “¡Viva el rey! ¡Muera el infame gobierno!”¹¹ Al parecer, Moledo no jugó ningún papel en aquel movimiento. Tuvo cierta presencia en campañas efectuadas en la región, pero volvió a las filas realistas y se alejó de Cartagena cuando se presentó el sitio de Pablo Morillo a la ciudad.

La unión entre los patriotas se había resquebrajado por diferencias políticas relacionadas con los planes para llevar a cabo en la siguiente etapa. Un grupo lo lideraba García de Toledo, quien se había mostrado como la cabeza visible del primer grito de independencia. Sus seguidores fueron llamados los Toledistas mientras sus opositores, los hermanos Gutiérrez de Piñeres, recibieron el apelativo de Piñeristas.

En ese momento, Gabriel Gutiérrez de Piñeres pone la voz de alarma al anunciar la llegada al castillo de San Felipe de Barajas de don José Dávila, nombrado por la regencia de España como nuevo gobernador de Cartagena de Indias, desconociendo las determinaciones de su junta de gobierno. Todos se muestran de acuerdo en mantener a Dávila encerrado y devolverlo a España. Según los Piñeres, al día siguiente, ante aquella medida de provocación, debería declararse la independencia absoluta de España.

La siguiente escena tiene lugar el 11 de noviembre de 1811, el gran día de Cartagena, en una calle frente al cabildo. Aparece el negro Mora tocando el tambor y pregonando libertad e independencia, consignas aclamadas y repetidas por el pueblo. Se corre un telón y aparece la sala capitular del antiguo cabildo convertido en palacio de gobierno.

11. Eduardo Lemaitre Román: *Historia general de Cartagena*, Tomo III: La contra-revolución del 4 de febrero de 1811. págs. 17-18. Banco de la República y Canal Ramírez, editores. Bogotá, 1983.

La junta elige para presidir la reunión a don Ignacio Cavero. Éste se dirige a los presentes y dice que convocó esa reunión ante la gravedad de los acontecimientos. Zapata Olivella no había presentado a este personaje, menos conocido por la opinión general, en comparación con los notables que han hecho parte de la trama hasta el momento.

Ignacio Cavero y Cárdenas participó en el movimiento comunero de 1781, treinta años atrás. Llegó a la Nueva Granada desde Yucatán, con Antonio Caballero y Góngora. En Cartagena había tenido el cargo de administrador de tabacos y luego administró la aduana durante veinte años.

García de Toledo pide aplazar la declaración de independencia, con el argumento de que si España sucumbe en su contienda con los franceses, la independencia les llegaría gratuitamente sin arriesgar nada. Por su parte, Rodríguez Torices manifiesta su extrañeza, pues el apoyo popular a la independencia no permitiría detener el proceso y echar pie atrás. Este planteamiento es apoyado por las voces del pueblo y secundado por el padre Omaña y Gabriel Gutiérrez de Piñeres. El padre Omaña llama la atención sobre las voces que se escuchan, y anota:

*Oíd la voz del pueblo, serenísimos señores. Vox populi, vox Dei.*¹²

García de Toledo insiste en su posición moderada, en contra de las actitudes exaltadas:

*Esta actitud del pueblo carece de sentido. Lo que está pidiendo en esta forma ruidosa y con amenazas de muerte, es una empresa muy seria de la que somos autores y estamos llevando adelante sin aparatos demagógicos y sin alarmar la sociedad. Un hecho de tanta magnitud no puede festinarse y resolverse por una porción minoritaria, insignificante, si se quiere, en relación con el todo, sino por la totalidad o al menos una pluralidad respetable de todos los pueblos de la provincia.*¹³

Como conclusión, plantea la realización de una convención de los distintos pueblos, afirmando que ese es el camino que puede llevarlos a un acuerdo. Como respuesta, Gabriel Gutiérrez de Piñeres se levanta colérico, manifestando su desacuerdo. Acusa a García de Toledo de querer manipular la convención, en beneficio de sus intereses políticos. García de Toledo reclama el uso de la palabra que le ha sido arrebatado por Gutiérrez de Piñeres,

12. *El grito de Independencia o los mártires de Cartagena de Indias*. pág. 69.

13. *Ibíd.* págs. 69-70.

sin voz en la junta. Los gritos de uno y otro muestran la división en que se encuentran los patriotas, en forma análoga a las divergencias producidas en Santafé al regreso de Nariño, entre centralistas y federalistas, que dieron lugar a la primera guerra civil.

Con arrogancia, García de Toledo afirma que la empresa de la independencia ha sido obra suya, como autor único, frente al gobernador Montes. Señala las barras y dice que ese tumulto ha sido un fruto de las intrigas de su opositor, avivando posiciones primarias de la plebe. La reacción de Gabriel Gutiérrez de Piñeres no se hace esperar: avanza furibundo hacia García de Toledo, tratando de golpearlo y acusándolo de traidor. Germán Gutiérrez de Piñeres se levanta tratando de calmar a su hermano. Algunos de los asistentes sacan del salón a García de Toledo; Cavero declara la cesión en receso.

Se observa la violencia física desde las primeras jornadas de la lucha por la independencia, entre los propios patriotas. La dificultad de utilizar el diálogo, de escuchar al otro, de ceder en parte para llegar a consensos en medio de la diversidad de criterios ha sido una de las constantes de nuestra historia.

Cuando se reanuda la sesión, Fernández Madrid pide la palabra. Expone sobre la forma como en reuniones anteriores se planteó la posibilidad de declarar la independencia defendida en primer lugar por el doctor García de Toledo, injustamente agraviado en la presente reunión. Anota que Gabriel Gutiérrez de Piñeres recogió numerosas firmas de gentes de todas las clases sociales dando al movimiento una gran importancia, para mostrar que tanto García de Toledo como Gutiérrez de Piñeres han sido los gestores de una misma campaña adelantada con igual propósito. Por ello considera un despropósito el choque que se ha presentado; un escándalo no trae nada bueno.

En un intento por rectificar su posición anterior, Gabriel Gutiérrez de Piñeres dice que están siendo víctimas de un temor que puede ser funesto para el destino de sus pueblos. Aplazar tan importante decisión puede significar que sea demasiado tarde. Insiste en que si el pueblo de Cartagena quiere proclamar su independencia, es el momento de cumplir con su histórica voluntad.

Cavero pregunta si quieren declarar la independencia en ese momento y no en enero, durante la convención provincial, las voces piden que se declare la independencia ya. Se leen los apartes pertinentes del acta de independencia y luego, todos firman, incluidos Gutiérrez de Piñeres y García de Toledo.

Sin embargo, la obra no termina con apoteosis triunfalista. Este primer intento, con toda su carga de emotividad y regocijo, está muy lejos de cerrar un capítulo de la historia e iniciar un ciclo de libertad e independencia. Por esto, Juan Zapata Olivella ha agregado un epílogo que no está concebido como escena teatral, ya que no se trata de muchos escenarios, acontecimien-

tos y personajes, sino de un recuento histórico que puede ser presentado por narradores e imágenes proyectadas. Esto quizá por medio de un video con las técnicas actuales, mapas, animación y demás recursos digitales, o en último caso, incluido como texto en el programa en forma de complemento a la representación.

Con el regreso de Fernando VII al trono español, las primeras medidas son dictadas con el fin de recuperar el dominio de la América insurrecta. Entra en escena Pablo Morillo, el pacificador, con más de 10.000 hombres y una flota de 42 navíos que integraban las fuerzas marítimas. Se refiere al sitio de Cartagena, tras mencionar la partida de Cádiz, pero la historia resulta incompleta pues se olvida del paso por isla Margarita, frente a las costas de Venezuela, cuyos sucesos obligaron a Morillo a modificar su actitud conciliadora por una política del terror, con ejecuciones sumarias a los responsables de los actos de insubordinación y rebeldía.

Tras otorgar una amnistía a los rebeldes en isla Margarita y celebrar un pacto de amistad y obediencia a Fernando VII como legítimo monarca, Morillo se dirigió a Caracas y de ahí a Cartagena. La empresa parecía sencilla y el pacificador se comportaba de acuerdo con el título asignado. Sin embargo, tan pronto partió de la isla el ejército de Morillo, el comandante venezolano Juan Bautista Arismendi ordenó la ejecución de los españoles en isla Margarita, así se tratase de civiles inermes. Morillo recibió el informe del genocidio de parte del capitán Bermúdez, uno de los oficiales que habían combatido al lado de José Tomás Boves, y fue en ese momento cuando determinó castigar con penas de muerte, cárcel o destierro a los responsables de la insurrección. Fue precisamente Cartagena el primer escenario de su resolución. La ejecución de los más destacados patriotas de la primera república contribuyó a radicalizar las fuerzas antagónicas y a precipitar la independencia definitiva, en vez de recuperar las llamadas Provincias de Ultramar para la monarquía española.

También en la propia España, los liberales que habían apoyado la legitimidad de Fernando VII y su retorno al poder, fueron víctimas de la política autoritaria, ególatra y represiva del monarca. La granadina Mariana Pineda, como Policarpa Salavarrieta en la Nueva Granada, fueron víctimas de las luchas populares contra el poder tiránico.

El sitio de Cartagena duró 114 días. La noche del 27 de noviembre de 1815 la ciudad representaba un lóbrego espectáculo.

*No eran hombres sino esqueletos; hombres y mujeres, vivos retratos de la muerte, que se agarraban de las paredes para andar sin caerse.
(...)*

*Habían pasado largas semanas en que no comían otra cosa que cue-
ros remojados. Niños tambaleantes en cuyas gargantas se había roto
el camino del llanto.*¹⁴

Al ver aquellas imágenes desgarradoras, el propio Morillo exclamó:

No creí que esta ciudad resistiera hasta el último aliento.

Una obstinada resistencia de un pueblo, que recuerda el cerco de Numancia por las tropas romanas comandadas por Escipión el Africano, en el año 133 A. C., que dio lugar a la tragedia histórica renacentista escrita por Miguel de Cervantes Saavedra en 1585.

Tras esta explicación histórica se incluye un cuadro final en el cual se muestra una casa en desorden. Frente a un escritorio, Manuel Anguiano (otro personaje que aparece sólo en esta secuencia final), vestido de militar, anota el dictado de Pantaleón Germán Ribón, también con ropas militares: una carta en la que describe la lamentable situación en la que se encuentran y a la vez habla de la resolución que tienen de llevar la defensa de Cartagena hasta el final. Doña Susana de Germán Ribón pide piedad para su familia y para el pueblo de Cartagena, y ayuda para soportar tan largo martirio.

El comandante de la plaza Manuel del Castillo y Rada, entra y les informa que ya no hay esperanzas de conseguir alimentos. Estudian con qué fuerzas cuentan para resistir el asedio. También aparece García de Toledo y confirma que los auxilios pedidos a Santafé no aparecen por ninguna parte. Piensa que es hora de tomar una decisión histórica, como intentar la evacuación de la población.

En medio de la fiesta y el regocijo por declarar la independencia y gozar de una libertad nunca antes conocida, en ningún momento tomaron las precauciones de prepararse para la defensa frente a una predecible reconquista. En vez de hacerlo, se trenzaron en disputas partidarias y rencillas personales que debilitaron el poder recién conquistado en los actos y declaraciones de 1810 y 1811.

Un sacerdote que no quiere ver los horrores que se observan en las calles de la ciudad recién tomada por Morillo, pronuncia en sus últimas palabras:

*En medio de la desolación de sus familiares y amigos, irán a mejor
vida quienes supieron cumplir con el juramento de derramar por la
patria la última gota de sangre.*

14. *El sitio de Cartagena*, pág. 79.

Mientras se escuchan los disparos de los fusiles, se lee la lista de los ejecutados:

- Manuel del Castillo.
- Martín Amador.
- Pantaleón Germán Ribón.
- José María Portocarrero.
- Santiago Stuard.
- Manuel Anguiano.
- José María García de Toledo.
- Domingo Díaz Granados.
- Antonio José de Ajos.

Y concluye el sacerdote, al escuchar el último disparo:

Ellos serán, por los años de los años, los mártires de Cartagena.

* * *

JOSÉ MARÍA SAMPER



José María Samper Agudelo nació en Honda el 31 de marzo de 1828 y falleció en Anapoima, Cundinamarca, el 22 de julio de 1888. Político, periodista, literato y dramaturgo, junto con su hermano Miguel Samper Agudelo, jugó un papel importante en el desarrollo del país en la segunda mitad del siglo XIX.

En el caso de José María Samper, además de su actividad política, los cargos públicos que ejerció y las empresas de comercio que desarrolló, fue un prolífico escritor y cronista, autor de importantes tratados jurídicos y cons-

– JOSÉ MARÍA SAMPER –

Imagen: Galería de notabilidades colombianas José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

titucionales; historiador, satírico y costumbrista, comediógrafo y autor dramático, realizó una amplia gama de tareas y quehaceres literarios al igual que como muchos de los más destacados personajes de la época. Terminó estudios de jurisprudencia y luego quiso estudiar medicina, pues tenía la convicción de que no podía ser buen abogado sin conocer la fisiología, la patología y demás aspectos de la salud y enfermedad que determinan el comportamiento humano.

En su juventud, José María Samper se vinculó al grupo de los gólgotas, el opuesto a los draconianos, ambas facciones en las que se hallaba dividido el partido liberal. Con los cambios políticos surgidos tras la proclamación de la Constitución de Rionegro en 1863, Samper fue cambiando de ideas hasta vincularse al partido conservador. En un discurso pronunciado por el político, periodista y poeta Carlos Martínez Silva en homenaje a Samper tras su fallecimiento, anota a propósito del tema de la versatilidad:

En medio de tan febril agitación, no es extraño que los hombres llamados a la vida pública hayan tenido que desempeñar en ella diversidad de papeles, ejercitarse en todos los campos de la actividad humana, ensayarse e improvisarse en la política, en la administración, en la guerra, en el profesorado, en la magistratura; pasar bruscamente de una ocupación a otra; defenderse y atacar, ya con estas armas, ya con aquellas; habérselas hoy con un adversario antiguo y mañana con el aliado y amigo de la víspera. Tal es, repito, la ley de las democracias turbulentas, ley cuyo inexorable cumplimiento no deja de producir también sus beneficios, retemplando los caracteres, abriendo amplio camino a las ambiciones nobles, levantando desconocidos ingenios.¹

Esta caracterización de una época puede adjudicarse tanto a José María Samper como a muchos de los intelectuales y hombres públicos de la segunda mitad del siglo XIX y aún de gran parte del siglo XX. La heterogeneidad de oficios, intereses e inquietudes, resulta natural en una nación recién liberada de 300 años de dominio. Este hecho que daba lugar a un complejo proceso de construcción de sus instituciones, búsqueda de alternativas para los individuos en distintos campos, con diferencias en temas económicos, religiosos, políticos y sociales que muchas veces terminaban en confrontaciones y guerras civiles. Se trata de gentes enfrentadas a la tarea de inventar un mundo.

1. Carlos Martínez Silva: *Discurso sobre José María Samper*, en la Academia Colombiana, el 6 de agosto de 1889.

El cambio político de José María Samper y el de Rafael Núñez se debió a varios factores ligados a esta problemática y, sobre todo, por su actitud crítica frente a ciertos excesos juveniles y posturas que habían generado una situación de anarquía por parte del radicalismo liberal, especialmente en sus posiciones más extremas. Tanto Samper como Núñez viajaron fuera del país y ambos tomaron distancia frente a sus ideas políticas al observar el desarrollo de otras sociedades. Samper tras su viaje a Europa en 1858 y Núñez tras su estadía en Nueva York, en los consulados de Le Havre y más tarde Liverpool, regresaron a Colombia vinculándose de nuevo a la política con miras a producir un cambio profundo y a concebir una nueva constitución que corrigiera los excesos de los regímenes radicales.

Samper acompañó a Núñez en esta empresa concebida como la regeneración del país: Núñez desde el liberalismo independiente y Samper como militante del partido conservador. En ambos casos también conviene considerar la influencia de sus respectivas mujeres, Soledad Román Polanco, compañera de Rafael Núñez y Soledad Acosta, hija del historiador, militar y científico Joaquín Acosta y de la Dama norteamericana Carolina Kemble. Para hacer aún más curiosas estas coincidencias, las dos se llamaban Soledad, juntas eran conservadoras, recias y ambas casadas en segundas nupcias: Samper estuvo casado con Elvira Levy que murió muy joven, y Rafael Núñez casado en 1855 con la panameña Dolores Gallego. Núñez llevaba años separado de ella cuando inició relaciones estables con Soledad Román. Contrajeron matrimonio civil en París en 1877 y sólo pudo contraer matrimonio católico a la muerte de su primera esposa en febrero de 1889.

En este cuadro político, intelectual y familiar, José María Samper desarrolló con Soledad Acosta no sólo una relación de amor y compañerismo, sino también una tarea conjunta en el ejercicio literario, colaborando en muchas oportunidades en los mismos periódicos o revistas. Ambos escribieron semblanzas históricas, relatos de carácter costumbrista y piezas teatrales, dramas y comedias.

José María Samper escribió memorias autobiográficas como *La historia de un alma*, infinidad de artículos políticos y de otros temas para periódicos como *El Suramericano* (fundado por él en 1849), *La Reforma*, *El Tiempo* y *El Neogranadino* (cuya redacción asumió en 1855), todos ellos en su etapa liberal, gólgota y radical. Participó de forma activa en la campaña periodística contra los jesuitas que contribuyó a su segunda expulsión durante el gobierno de José Hilario López. También pertenece a esta época su obra *Apuntamientos para la historia de la Nueva Granada*, donde confronta las ideas que fundamentaban la lucha de los nacientes partidos liberal y conservador, que dieron lugar a tantas guerras civiles. Elaboró estudios constitucionales y sobre dere-

cho público en Colombia, así como diversos artículos políticos y económicos sobre la situación colombiana.

La obra literaria de José María Samper se diversifica en los géneros en boga y en los géneros de narrativa, poesía y teatro. Compuso varias comedias que fueron representadas con relativo éxito en el coliseo de la capital. Entre ellas, *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, *Un hijo del pueblo*, *Dios corrige, no mata*, *Los aguinaldos*, *Percances de un empleo*, y el drama histórico *La conspiración de septiembre*, basado en el atentado a Simón Bolívar en la noche del 25 de septiembre de 1828, el mismo año del nacimiento de Samper.

* * *

– JOSÉ MARÍA SAMPER –

≈

LA CONSPIRACIÓN DE SEPTIEMBRE

Drama histórico en 5 actos y en prosa.¹ La escena se desarrolla en Bogotá, entre agosto y septiembre de 1828. La representación se inicia en una calle de arrabal en horas de la noche, en donde a un lado se observan casas de apariencia modesta. Dos jóvenes, María y Matilde, esperan la llegada de sus novios mientras comentan lo oscura que está la noche: “La noche oscura es la imagen de las agonías del alma y de las tempestades del crimen”.²

Desde el principio Samper busca crear un clima de tensión e incertidumbre. Se trata de una época convulsiva a raíz del fracaso de la Convención de Ocaña disuelta el 10 de junio de 1828, dada de la división entre los partidarios de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, que trajo como consecuencia la proclamación de la dictadura de Bolívar, el libertador presidente que suprimió la vicepresidencia con una firma. Sin embargo, la información de estos hechos no se da de inmediato; se va entregando poco a poco, de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos y las simpatías o antipatías del autor por los personajes escogidos para representar el drama.

Los enamorados que las jóvenes esperan el profesor de filosofía del colegio del Rosario, Pedro Celestino Azuero, novio de Matilde, y el poeta y autor de teatro Luís Vargas Tejada, novio de María. Ambos son santanderistas y enemigos de la dictadura bolivariana. Hace poco se ha estrenado en el coliseo de Bogotá su comedia *Las convulsiones*, y a propósito de ello Matilde comenta recelosa:

*Me parecen algo peligrosos los amantes que escriben para el teatro.*³

1. *Fábulas políticas*. Librería Nueva, Bogotá, 1897.

2. *La conspiración de septiembre*. Escena I. pág. 3.

3. *Ibíd.* pág. 5.

Aparecen Azuero y Vargas Tejada unidos por una gran amistad, pues están identificados en ideas y propósitos. Antes de acercarse a la ventana donde la jóvene lo espera, Vargas Tejada hace un comentario que revela su carácter melancólico:

He escrito poemas para encantar al hombre y hacerle meditar; tragedias para moralizarle, comedias para divertirlo y corregirle; versos, disertaciones, artículos... Y bien: ¿Cuál ha sido el fruto de mis estudios y vigiliás? El herrero ha sacado más provecho de su yunque, que yo de mi arpa.⁴

Después de que Vargas Tejada habla del futuro miserable que le espera a quien se dedique a la literatura, los amigos dejan las divagaciones y reflexiones escépticas para ocuparse de la conspiración. Un embozado los escucha escondido tras unos ramajes sin que ellos lo noten. Llegan frente a la casa de sus amadas y golpean en la ventana. Ellas se asoman y se toman de las manos mientras el embozado confirma que los jóvenes conspiran y enamoran al mismo tiempo.

El diálogo amoroso se entremezcla con opiniones políticas: el amor a las muchachas y el amor a la patria se entrecruzan peligrosamente. Vargas Tejada habla de la tiranía mercenaria de Bolívar, mientras el encapuchado va tomando nota de todo cuanto dice. Cuando considera que ya tiene pruebas contra ellos, habla en voz alta rompiendo el diálogo entre los enamorados. Dice con tono burlón que “los conspiradores siempre tienen sus entretenimientos”.

Azuero y Vargas Tejada hostigan al desconocido para que revele su identidad: se trata del coronel José Bolívar, edecán del libertador. Era en realidad el segundo edecán después de Guillermo Fergusson. Cuando le preguntan si pertenece al santo oficio, responde que no es más que un defensor del gobierno presto a combatir a los traidores.

Aquí se presenta un error tanto histórico como dramático por parte de José María Samper. Si el coronel José Bolívar hubiera descubierto el complot dando los nombres de aquellos dos conspiradores, estos hubieran sido arrestados y los acontecimientos hubieran tomado otro rumbo. Así sucedió con los indicios que dio el capitán Benedicto Triana que obligaron a quienes planeaban el atentado a adelantar la fecha para el 25 de septiembre, inicialmente fijada para el 28 de octubre (día de San Simón, como una cruel referencia al santo de Bolívar). En el desarrollo del conflicto escénico también se presenta una falla por parte del autor, ya que adelanta la información sobre

4. *La conspiración de septiembre*. Escena II. pág. 9.

los hechos destruyendo el efecto sorpresa tanto entre los personajes como en relación con el público.

Cuando el coronel sale, amenaza a los jóvenes con el patíbulo. Lo que resulta extraño es que los personajes no tomen medidas inmediatas para conjurar el peligro; hubieran podido matar al coronel Bolívar (lo que los rebeldes, en efecto, hicieron más tarde), o quizá secuestrarlo para que no hablara mientras tenía lugar el atentado. Pero nada de esto ocurrió; se dejó un cabo suelto en la trama y una falla en el desarrollo lógico del conflicto. En vez de actuar con rapidez frente a lo que acaba de pasar, Azuero se lamenta de la forma como se ha impuesto la dictadura:

*Cuán triste es pensar que la sangre de tantos héroes derramada en los campos de batalla y en odiosos patibulos, sólo haya servido para fecundar en Colombia el árbol de la tiranía, que amenaza destruir con sus raíces el edificio ya bamboleante de la democracia.*⁵

Ambos hablan con amargura contra el despotismo, sin pensar que el coronel Bolívar podría estar ejecutando parte de sus intenciones magnificadas. En tal situación, resulta evidente la referencia a la muerte de César:

*Porque el puñal de Bruto se santifica en el altar de una nación grande y gloriosa.*⁶

Aquí se produce una interesante divergencia en la posición de los dos amigos y conspiradores. Como escritor y poeta, José María Samper intenta defender o justificar la posición de Vargas Tejada, cuando en respuesta a las palabras de Azuero dice:

*El fin no justifica los medios. (...) Quiero decir que el buen republicano debe combatir con la espada de Girardot, pero nunca con el alevoso puñal de Bruto; y que para vengar a su patria, que es su madre, jamás debe ser fratricida. ¡La democracia no necesita del brazo de Caín!*⁷

Los siguientes planteamientos de Vargas Tejada reafirman su posición, aunque es sólo un buen deseo de José María Samper: Vargas Tejada joven, impulsivo y desesperado al no encontrar salida, fue uno de los promotores

5. *La conspiración de septiembre*. Escena V. pág. 20.

6. *Ibíd.* pág. 22.

7. *Ibíd.* págs. 22-23.

más apasionados del atentado. Sin embargo, estas reflexiones juegan un papel importante en el intento dramático al matizar las actitudes y desarrollar conflictos en las posiciones de los conjurados. Así expresa sus opiniones el personaje teatral de Vargas Tejada:

*Los medios violentos pierden al que los adopta, y todo partido político labra su ruina apelando a las armas.*⁸

En la época en que Samper escribió esta obra ya se habían desarrollado confrontaciones armadas entre los grupos políticos divergentes al no encontrar mecanismos de diálogo y debate ideológico por medios pacíficos. Las palabras de Vargas Tejada parecen, entonces, proyectadas más hacia el desarrollo futuro del país que a la conjura del momento. Al respecto concluye:

*Las revoluciones de puñal pueden ser disculpables rara vez en las monarquías, pero en las repúblicas no hay otra revolución posible y legítima que la de las ideas.*⁹

Estas divergencias de posición podrían conducir a un enriquecimiento del conflicto dramático, pero ante la persistencia de Azuero que insiste en la necesidad de eliminar al dictador, Vargas Tejada duda. En forma débil argumenta que no los van a apoyar en la arriesgada empresa. Sin embargo, al momento y para contradecir este argumento, aparece el inmigrante francés de corte jacobino Augusto Horment, quien se presenta como uno de los conjurados más radicales. Les dice que todo está preparado y que el golpe se dará dentro de cinco días. Afirma que para ello cuentan con el apoyo del coronel Guerra.

Ramón Nonato Guerra pertenecía a la masonería como otros de los conjurados, movimiento que jugó un papel importante durante el desarrollo de la guerra de independencia y a lo largo del siglo XIX en la conformación del ideario liberal. El coronel fue arrestado cuando se descubrió que el coronel Guerra hacía parte de la conflagración contra Bolívar. Fracasada la conspiración, Ramón Nonato Guerra fue fusilado el 2 de octubre de 1828. En el juicio que se llevó a cabo en su contra declaró que su único pecado en la conspiración fue haberse enterado que se iba a llevar a cabo y no haberla denunciado.

El plan de Horment es aprovechar el baile de máscaras del coliseo el día 10. Tanto a Vargas Tejada como a Azuero, el plan de Horment les parece terrible y arriesgado aunque terminan aprobándolo. La acción pasa a la ante-sala del coliseo: una puerta conduce al salón iluminado donde se mueven las personas disfrazadas. Se produce un interesante juego escénico de entradas

8. *Ibíd.* pág. 23.

9. *Ibíd.* págs. 23-24.

y salidas de personajes en medio de la intriga generada por el intento de asesinato a Bolívar. Con rasgos de tragedia neoclásica, se plantean nuevas alusiones al asesinato de Julio César en la transición de la Roma republicana a la Roma imperial: Horment está decidido a matar a Bolívar como Bruto hizo con César. En su condición de ciudadano francés, girondino y masón, está dispuesto a defender la libertad donde quiera que reine la tiranía.

Mientras sale Horment, entran Matilde y María buscando a sus enamorados. María le comenta a su hermana que Bolívar está galanteando con todas las damas, inclusive con ella, menos con la favorita. Queda la duda de si Manuela Sáenz está o no en el baile. En la realidad histórica, Manuela no había llegado a la primera parte del baile y las galanterías de Bolívar que señala Samper constituían su personalidad. Manuela llegó cuando los conspiradores se preparaban a dar el golpe. Apareció vestida con traje de hombre y botas de montar pero sin máscara. Ventura Ahumada, el jefe de la policía que estaba custodiando la entrada, le impidió el paso. Estaba prohibido que una mujer entrara al teatro vestida de manera inconveniente, es decir, con traje masculino. El escándalo que ella armó en la puerta obligó al libertador a retirarse del coliseo salvándolo por primera vez. Pero Bolívar no comprendió el gesto y se puso furioso con ella por su impertinencia al armar un escándalo público frente a la sociedad bogotana.

José María Samper desarrolla la escena de otra manera. Dentro del baile, Manuela Sáenz se dedica a intrigar moviéndose de un lado al otro, vigilando lo que hacen los asistentes y creando cizaña entre ellos. Tres personajes aparecen enmascarados y disfrazados de marineros (distintivo escogido por los conspiradores). Se acercan a Matilde y María. Uno de ellos les habla en voz baja. Descubren que se trata de Zuláibar a quien han visto en compañía de Azuero y Vargas Tejada. El conspirador les advierte a las hermanas que, por lo que pueda venir, es mejor que se retiren. Esta advertencia las pone en guardia. Preocupadas, comienzan a buscar a su madre en momentos en que se escuchan murmullos en el corredor.

El suspenso crece; entran cuatro marineros con caretas. Entre ellos, Pedro Carujo quien pregunta si todo está listo. Carujo era un oficial venezolano nacido en Barcelona en el estado de Anzoátegui en 1801. Por lo tanto, en 1828, a sus veintisiete años, era un joven impulsivo pero no un militar al estilo de la mayoría de los que habían participado en las luchas por la independencia. Había sido educado con esmero, hablaba tres idiomas y contaba con estudios de matemáticas y geometría analítica, materias que enseñó al general José María Córdova que buscaba prepararse para las tareas que vendrían en la nueva república al consolidarse la independencia. En 1828 se desempeñaba como ayudante del estado mayor de Cundina-

marca y por aquellos días fue seleccionado por Bolívar para dirigir la Escuela Militar que se formó en Bogotá. En la capital se vinculó a la masonería y por esta vía se unió al grupo de conspiradores que preparaba el atentado contra el dictador.

Tras hablar con Carujo, Zuláibar va a buscar a Vargas Tejada y Azuero. Wenceslao Zuláibar era un comerciante antioqueño de 24 años, masón como Carujo y otros de los conjurados. Cuando sale de la antesala del coliseo así como Matilde y María, Carujo les dice a los marineros enmascarados que pronto va a decidirse la suerte de Colombia, pero que por ahora deben confundirse con la multitud para no llamar la atención.

Ellos pasan al salón vecino cuando entran Simón Bolívar y el general Rafael Urdaneta. Se da la sensación de un extremo peligro: un golpe puñal de un enmascarado, ayudado a escapar por los otros conspiradores igualmente enmascarados, podría sobrevenir en cualquier momento. En un tono amistoso y un tanto burlón, Urdaneta le dice al libertador que ha bailado como un loco con una encantadora españolita. Se refiere a María, la novia de Vargas Tejada. Bolívar comenta que Manuela se ha puesto celosa y que se ha presentado vestida ridículamente. Como hemos dicho, Manuela no llegó a entrar al baile y por lo tanto no pudo ver con quién danzaba Bolívar.

Dejando a un lado el tema galante, Bolívar le pregunta a Urdaneta si ha percibido algo que pueda inquietarlos. El coronel José Bolívar, edecán del libertador, aparece y previene a Simón Bolívar afirmando que algo se prepara en su contra. El coronel menciona a Carujo, Azuero, Vargas Tejada y Horment, cosa que no ocurrió en la realidad histórica, pues una información de tal naturaleza hubiera detenido la conspiración con el arresto de sus principales gestores. Horment, que se encuentra cerca, escucha la conversación y teme que el plan se esté complicando.

Sigue el juego de entradas y salidas: ahora aparecen Azuero y Vargas Tejada. Comentan que faltan varios de los compañeros que habían sido convocados. Vargas Tejada se muestra temeroso, pero al igual que Azuero se ratifica en seguir adelante con la misión. Una misteriosa mujer disfrazada y con máscara se acerca a ellos e interroga a Vargas Tejada, afirmando que sabe de quién se trata, pues es el amigo de Azuero. Intenta provocar la ira de Vargas Tejada diciéndole que su amiga María bailaba con Simón Bolívar muy complacida de sus galanterías. Desde luego todoesto es una ficción de José María Samper, ya que el papel real de Manuela Sáenz en todas estas situaciones fue muy diferente.

Al respecto hay que anotar que la figura de Manuela Sáenz era muy controvertida en la Bogotá de la época. El hecho de ser una mujer casada y amante del libertador había incrementado las habladurías en salones y ter-

tulias. Por otra parte, en ausencia de Bolívar había realizado una fiesta en la Quinta en la que ordenó el fusilamiento de un muñeco que representaba al general Santander. Ante estos hechos José María Córdova escribió una carta a Bolívar denunciando la impertinencia que podía agravar su reputación entre la sociedad bogotana. Por estas actitudes Bolívar llamaba a su amante “la amable loca”; peleaba con ella pero luego se arreglaban. Se trataba de una relación pasional con altos y bajos, pero pese a los inconvenientes de su presencia en la capital, Bolívar no podía prescindir de ella.

Vargas Tejada se enfurece, que es precisamente lo que busca la Manuela de la obra: trata de ponerlo celoso sin darse cuenta de que esto podría contribuir a incentivar la decisión del poeta de acabar con la vida de Bolívar. Azuero intenta calmar a su amigo, la suerte de la empresa está en juego. Manuela invita a bailar a Vargas Tejada pero éste la rechaza. Le dice que sabe muy bien de quién se trata y Azuero le quita la máscara descubriendo su identidad. La dejan sola y enfurecida mientras salen en busca de Matilde y María.

En un breve monólogo, Manuela muestra que está furiosa de celos contra Bolívar, pero de todos modos buscará el medio de salvarlo de un posible atentado. En realidad, el único momento en que manuelita tuvo un arranque de celos no ocurrió en Bogotá sino en la casa de La Magdalena, situada en las afueras de Lima. Ocurrió cuando Manuela descubrió un arete de otra mujer en la cama de su amante y enfurecida lo arañó en el rostro. Quizá fue la única herida recibida por el libertador en una batalla de diferente naturaleza a las de la Independencia.

En la escena, el coronel Bolívar sigue dando informes y datos sobre los conjurados, afirmando que los que preparan el atentado son los que llevan cinta roja en el brazo. ¿Todo se sabía entonces? ¿Por qué no los arrestaron? Aquí vemos otra vez un defecto de construcción dramática al anticipar la información sobre sucesos posteriores. Bolívar no cree que algo semejante pueda ser posible. ¿Habrá alguien que quiera matar al libertador de Colombia? Urdaneta le responde que los grandes hombres tienen enemigos implacables. Bolívar le pide que lo dejen divertir y que no le hablen más de asesinatos ni conspiraciones. Sin embargo, tanto Urdaneta como el coronel José Bolívar le insisten en que debe abandonar el coliseo y retirarse al palacio de san Carlos; él lo acepta. Sin embargo, éste no fue el motivo del retiro de Bolívar sino el escándalo que Manuela armó en la puerta. De todas las inexactitudes y errores cometidos por José María Samper en esta obra, los más flagrantes son los que tienen que ver con Manuela Sáenz y su papel en los distintos acontecimientos.

Tras el retiro de Bolívar los conspiradores sienten que han perdido su oportunidad. El coronel José Bolívar aparece y los encuentra reunidos pero tampoco ahora se toman medidas contra ellos. ¿Esperan que se cometa el

atentado para poder acusarlos? De todos modos, los conjurados están decididos a buscar otra oportunidad para acabar con la dictadura.

Tras este fracaso los comprometidos deciden reunirse en casa de Luís Vargas Tejada, quien prosigue con sus dudas en un intenso debate entre sus sueños de gloria como escritor y su compromiso con la libertad de la patria como conspirador. Este conflicto entre el poeta y el revolucionario, el arte y la política, es el drama de los escritores comprometidos tanto de ayer como de hoy. Mientras el poeta se encuentra en esas cavilaciones, aparece María, muy angustiada por sus terribles presentimientos surgidos por la incertidumbre vivida en la naciente república, pero sobre todo frente a la actitud de su amado en los últimos días. Ella se ha enterado del posible nombramiento de su novio en la legación del gobierno colombiano en los Estados Unidos.

En efecto, a raíz de las divergencias producidas entre Bolívar y Santander, el libertador como presidente (y tras abolir la vicepresidencia) le ofreció a Santander la embajada en los Estados Unidos, una especie de exilio dorado para librarse de él y alejarlo de la política colombiana. Entre otros, los motivos de sus divergencias tienen que ver con la constitución boliviana redactada por Bolívar para el nuevo país andino, fundado con su nombre y con la figura de presidente vitalicio y senado hereditario, figuras que a Santander le parecieron contrarias a la democracia. Santander puso como condición que se incluyera el nombre de su amigo y copartidario Luis Vargas Tejada como auxiliar o secretario, lo que no llegó a ocurrir en la realidad a causa de la conspiración septembrina.

María también ha oído hablar de una conspiración contra el dictador, y teme que su novio esté involucrado. Vargas Tejada, de manera ambigua, afirma que:

*El cadalso es el acto final del drama de una conspiración.*¹⁰

Sin embargo, no le confirma si está o no involucrado. Le habla con dulces palabras de amor para alejarla del tema conflictivo de sus compromisos políticos. Aquí se completa el triángulo emocional de Vargas Tejada, repartido entre el amor al arte (la poesía y el teatro), el amor a la libertad (la conspiración contra la tiranía) y el amor a la mujer (María). Se dirige a ella con un acento lírico y romántico propio de la época:

*Escucha, amiga, la historia de este amor escondido en mi corazón
melancólico, semejante al lirio que crece sobre una sepultura.*¹¹

10. *Ibíd.* pág. 62.

11. *Ídem.*

El impulso romántico no se soslaya tan sólo con el juego amoroso; juega también con visiones oscuras y fúnebres, confrontando la pasión amorosa, signo máximo de vida, con el vacío y la muerte. Eros y Tánatos entrelazados en medio de aquella encrucijada. La paradoja radica en el hecho de que al mismo tiempo es sincero y mentiroso. Niega que es un conspirador, y en efecto, esa parte de su ser sólo piensa en ella, pero el drama es que universo emocional se encuentra dividido en las tres pasiones ya mencionadas. Si cada una tuviera su lugar y su momento, si una de aquellas pasiones pone en riesgo a las otras... Su duda, en última instancia, no se resuelve a favor del amor.

En ese momento María descubre un grupo de fusiles y otras armas escondidas en un rincón y comprende que Luis está comprometido con la conspiración; la ha engañado. El edificio que ha armado con sus palabras se derrumbara como un castillo de naipes arrastrado por un vendaval.

A partir de esa revelación, Vargas Tejada ya no puede negar que está vinculado al plan de asesinar al Libertador. Ha comprometido su palabra y, de retirarse, quedaría como un cobarde. Ella comprende que es inútil tratar de disuadirlo y termina por aceptarlo como algo irremediable, pues de ningún modo quiere perderlo. Confirma su adhesión con la retórica de su época:

*El que ama a una mujer, no es más que un hombre; pero aquel que sacrifica a su amante por la patria, es más que un hombre: ¡Es un héroe!*¹²

Cuando ella sale, Vargas Tejada vuelve a sumergirse en sus dilemas y temores más sombríos:

*He cambiado el arma de los bardos por el fusil del revolucionario, el amor por el peligro, la mujer por la patria, la felicidad... quizá por el cadalso.*¹³

Comienzan a aparecer los convocados a la reunión conspirativa, el primero es Celestino Azuero, el más cercano a Vargas Tejada. Busca nuevos argumentos, para contrarrestar las dudas del poeta:

*La causa de un pueblo oprimido tiene por bandera la biblia, porque la libertad es la primera palabra de la alta filosofía de Cristo.*¹⁴

12. *Ibíd.* pág. 67.

13. *Ibíd.* pág. 68.

14. *Ibíd.* pág. 70.

Esta cita no es sólo una visión mística de Azuero; es importante anotar que José María Samper, autor de la obra, perteneció a la facción *Gólgota* del partido liberal.

Los partidos políticos tradicionales colombianos aparecieron como tales y con nombre propio en 1849, cuando fue elegido como presidente José Hilario López del partido liberal. Los conservadores se habían dividido en las candidaturas de Rufino Cuervo, hombre de estado e ilustrado, y el abogado José Joaquín de Gori. Había otros candidatos, como uno de los fundadores del partido conservador, Mariano Ospina Rodríguez, quien había sido conspirador septembrino (aunque Samper no lo incluye en su obra). Las elecciones tuvieron lugar en el convento de Santo Domingo, en cuya entrada se aglomeró una multitud de miembros de la organización de los artesanos conocida como Sociedad democrática. Corrió el rumor de que estos artesanos habían llegado allí provistos de puñales, dispuestos a usarlos en caso de no ser elegido el candidato liberal. Este argumento tomó más fuerza cuando Ospina Rodríguez, fundador del conservatismo, colocó su voto a favor de López advirtiendo:

Voto por José Hilario López para que el congreso no sea asesinado.

Los sucesos de aquel día fueron recordados más tarde con el apelativo de Los puñales del siete de marzo. Más allá de si los artesanos llegaron armados y con actitud amenazante, el hecho hizo parte de las conjuras políticas de la época cuando el presidente era elegido por el congreso y no por un amplio voto popular, como sucedió mucho más tarde al ampliarse el espacio democrático.

Lo cierto es que el partido liberal que había llegado unido a aquellas elecciones que sirvieron como carta de presentación de los partidos históricos, pronto se dividió en dos facciones: gólgotas y draconianos. Muchos de los draconianos eran militares, como José María Obando o José María Melo, partidarios del proteccionismo de estado estaban ligados a las sociedades democráticas de artesanos. Los draconianos recibían su nombre porque basaban sus ideas en las leyes del legislador ateniense Dracón, que vivió en el siglo VII a. C. Los gólgotas, conformados por profesionales, intelectuales y comerciantes de las clases medias y altas, eran partidarios del *laissez-faire*, aspecto que más los diferenciaba de los draconianos. Se llamaban gólgotas porque José María Samper que era un humanista, literato, periodista y político, exponía sus ideas liberales en reuniones hechas en el cerro del Alto Gólgota. También por considerar a Cristo, mártir del Gólgota, el primer revolucionario.

Prosigue el encuentro de Azuero con Vargas Tejada, antes de que lleguen los demás conjurados. El poeta le pregunta a su amigo:

*¿Cuál será el juicio de la posteridad? ¿Vendrá sobre nosotros la maldición, o el aplauso de la generación que nos suceda?*¹⁵

Poco después llegan Horment, Zuláibar, Carujo y cuatro conjurados más. Horment plantea hacerle un consejo de guerra a la dictadura. En el momento cuentan con el apoyo de 87 asociados para efectuar el asalto; toman la decisión de seguir hasta las últimas consecuencias. La consigna es encontrarse en la plazuela de San Carlos para luego dirigirse al palacio y dar el golpe. Horment, el más radical y truculento del grupo, cierra la reunión con una siniestra convocatoria:

*¡A las once habrá en palacio un festín sobre el cadáver sangriento de la tiranía!*¹⁶

De la casa de Vargas Tejada se pasa a un salón en el Palacio de San Carlos. Se observan dos balcones al fondo y dos puertas a la derecha y a la izquierda: una comunica con las habitaciones interiores, otra da a un patio y de allí a la puerta de entrada. Manuela Sáenz se encuentra en compañía de un oficial, y le pregunta si el capitán Triana ha revelado algo sobre lo que se está tramando. El oficial le responde que no se sabe nada, pues Triana está preso e incomunicado. Manuela quiere vengarse de los jóvenes que se han burlado de ella en sus epigramas. Cita a los principales gestores de la conspiración, acción que como se ha expuesto no corresponde con los hechos históricos.

En la escena aparece Bolívar, sin el menor malestar, y le dice a Manuela que ya son más de las diez, que debería descansar. Lo que ocurrió fue justamente lo contrario. Se muestra arrepentido de haber asumido la dictadura, según Samper; con esta actitud trata de justificar el comportamiento del libertador, lo que equivaldría a pensar que faltó un diálogo entre las partes para resolver el problema. Dice Bolívar:

*¡Cuánto me arrepiento de haberme echado sobre los hombros el peso de un poder que, si no me abrumba, ha sido al menos el origen de todos mis pesares!*¹⁷

Las palabras de Bolívar al asumir la dictadura en julio de 1828 tras el fracaso de la convención de Ocaña, son de otro tenor y están redactadas en un estilo muy diferente:

15. *Ibíd.* pág. 71.

16. *Ibíd.* pág. 83.

17. *Ibíd.* pág. 87.

*¡Colombianos! No os diré nada de libertad, porque si cumplo mis promesas, seréis más que libres, -seréis respetados; además, bajo la dictadura, ¿quién puede hablar de libertad? ¡Compadecámonos mutuamente del pueblo que obedece y del hombre que manda sólo!*¹⁸

Según Samper, tanto Manuela, Urdaneta y Bolívar estaban enterados del golpe que se fraguaba. Además tenían los nombres de los principales cabecillas. ¿Por qué esperaron a que dieran el golpe para arrestarlos? Por lo visto, Samper no estaba enterado de muchos detalles de la conspiración e incurrió en errores dramáticos al informar los hechos con anticipación.

Otra tergiversación histórica se produce cuando Bolívar habla con Urdaneta y Manuela (entre otras cosas, Urdaneta no estuvo esa noche en palacio sino más tarde cuando se tuvo la noticia del intento de magnicidio) y fija su posición frente al posible atentado:

*Cuando he sabido que se tramaba contra mi vida, la cólera ofuscó mi cerebro, y concebí la idea de un castigo ejemplar. Después, he reflexionado que la clemencia es una virtud más bella en un magistrado que la implacable severidad. Un buen magistrado debe siempre estar dispuesto a perdonar, si es que quiere que sus propios errores le sean perdonados por el pueblo.*¹⁹

Bolívar se muestra dispuesto a perdonar cuando aún no se ha producido el atentado. Manuela intenta azuzarlo en contra de los insurrectos para vengarse de la forma como se han portado con ella. Acusa a Vargas como el principal conspirador. Bolívar responde:

¡Vargas Tejada ¿Y a qué fin cortar una cabeza inteligente y pensadora, que ha de ser con el tiempo el orgullo de Colombia y el más bello lumínar de su naciente literatura?

¡Bravo! Una lección de ecuanimidad, si hubiera sido verdad. Y aún gana Bolívar otros méritos, con el siguiente parlamento:

*¿Sabes quién es el verdadero culpable? ¡Yo! Soy el principal conspirador, porque he conspirado contra la ley y la libertad desde mi solio.*²⁰

18. Proclama de Bolívar a los colombianos. Gaceta de Colombia N° 357 del 6 de julio de 1828, reproducida por Vicente Lecuna en la sección de *Discursos y Proclamas* de las obras completas de Bolívar. Tomo V. Pág. 465.

19. *La conspiración de septiembre*. págs. 87-88.

20. *Ibíd.* págs. 90-91.

Bolívar piensa leer sus medidas de clemencia al día siguiente en el consejo. Urdaneta es amigo de castigar severamente el intento. Efectivamente estos hechos ocurrieron, pero después de la noche septembrina, no antes. Sobre Vargas Tejada, Bolívar hace una curiosa descripción el 30 de septiembre, en la que lo acusa como conspirador pero no lo defiende como cabeza pensadora, según plantea Samper. En la carta dirigida al coronel Adlercreutz, se limita a decir:

Es tan criminal como aquellos Luis Vargas Tejada, a quien tampoco se ha podido aprehender. Es Vargas muy delgado, cosa de cinco pies y tres a cuatro pulgadas de alto, de cara extraordinariamente larga, distancia de la boca al extremo de la barba bastante excesiva, la barba puntiaguda y poblada, y era uno de los secretarios de la convención; su actitud al andar inclinado adelante y siempre el semblante echado afuera. Nunca estaba sin guantes.²¹

¿Tan detallada descripción tenía por objeto ayudar a su captura? La suerte final de Vargas Tejada no deja de ser un misterio. Lo cierto es que el poeta nunca dio a entender que tuviera dudas sobre el atentado. Por el contrario, había escrito un verso que daba cuenta de sus intenciones:

*Si de Bolívar la letra con que empieza
Y aquella con la que Acaba le quitamos,
“oliva”, de la paz símbolo, hallamos.
Esto quiere decir que la cabeza
Al tirano y los pies cortar debemos
Si es que una paz durable apeteceemos.*

Hasta el momento, en la obra es notable la ausencia del nombre de Santander, que podríamos considerar como una ausencia signficante. En la escena, Bolívar le insiste a Manuela en irse a dormir, pues el reloj de la catedral ya ha dado las once de la noche. Ella insiste en el peligro de un asalto de los conspiradores; afirma que incluso pasarían sobre los cadáveres de su guardia de honor.

¿Tenía Manuela dotes de visionaria como Casandra en la tragedia de Agamenón, la primera de las tragedias de la *Orestíada* de Esquilo? Esto fue lo que en realidad sucedió unos minutos más tarde en la llamada nefanda noche septembrina: en un momento en el que se enfrentó a los conspiradores, el

21. Simón Bolívar: Carta al coronel F. T. Adlercreutz. Obras completas de Bolívar. *Cartas*. Año 1828. Compilación y notas de Vicente Lecuna. Tomo IV. pág. 207. 1ª edición, Caracas 1947. 2ª edición en Colombia: Ecoe ediciones, Bogotá, noviembre de 1979.

coronel Fergusson, principal edecán de Bolívar, fue asesinado en la puerta del palacio de san Carlos por un disparo de Pedro Carujo.

Manuelita se decide a atacar a Santander acusándolo de ser el alma de la conspiración, aunque en la obra no lo hemos visto con ellos ni siendo mencionado en sus conversaciones. Samper pone a Bolívar a defender a Santander, que en esa época se había convertido en su principal rival:

*¡Santander! No. Él ocupa en Colombia una posición distinguida que no se expondría a comprometer en los azares de una conspiración. Santander es un republicano de genio y de valor, incapaz de semejante locura.*²²

Esta es, en realidad, la opinión de José María Samper proyectada sobre su personaje de Bolívar y concebida en la época en la que aún pertenecía a la facción Gólgota del partido liberal. Además, según Samper, el libertador perdonaría a Vargas Tejada y a Azuero:

*¿Y por qué no? Para qué destruir esas dos inteligencias poderosas que tanto prometen a Colombia en sus conquistas sobre la filosofía? (...) Yo no quiero venganzas porque no quiero hacerme más odioso a los colombianos.*²³

Mientras Bolívar perdonaba de antemano a quienes amenazaban con matarlo, comienzan a escucharse disparos de fusilería. Como una maestra de ceremonias, Manuela dice que la conspiración ha estallado. En medio de los disparos, Bolívar cambia de opinión y exclama furibundo:

*¡Y yo que pensaba perdonarlos! ¡Miserables enemigos de mi reposo y de mi gloria!*²⁴

Entra un oficial y le pide a Bolívar ponerse a salvo. Los conjurados ya están en el corredor y los guardias no pueden contenerlos. El oficial le dice a Manuela en medio de la conmoción y de la urgencia:

*¡Señora! ¡Sálvele usted! ¡Yo voy a defender mi puesto hasta morir!*²⁵

22. *La conspiración de septiembre*. págs. 96-97.

23. *Ibíd.* pág. 97.

24. *Ibíd.* pág. 98.

25. *Ibíd.* pág. 99.

En un gesto heroico que hubiera implicado su muerte, Bolívar no quiere huir; piensa enfrentar a los conspiradores. Afirma que la fuga es vergonzosa. Manuela insiste en momentos en que se escucha un pistoletazo (¿la muerte del coronel Fergusson?). Las voces se acercan; Manuela señala la ventana para que salga por ahí. Se escucha el choque de armas muy cerca. Bolívar parece estar dispuesto al sacrificio, pero en un arranque impulsivo Manuela lo empuja y lo obliga a saltar por la ventana.

Los hechos fueron relatados tanto por Manuela Sáenz como años más tarde por Florentino González y otros conspiradores. Manuela Sáenz estaba en su casa, situada en la actual calle 10ª en el costado norte, un poco más abajo del palacio de San Carlos, ubicado en el costado sur. Enfermo, Bolívar la mandó llamar después de varios días de pelea a causa del escándalo que ella había armado en el baile del coliseo (donde le salvó la vida por primera vez). Manuela se negó a ir alegando que le dolía una muela, pero ante la insistencia se presentó en palacio.

Bolívar estaba en cama con fiebre. A media noche escucharon el latir de unos perros y luego voces de gentes que trataban de entrar a palacio por la fuerza. Ella le preparó la ropa para que se vistiera y huyera antes de que entraran los amotinados. Le señaló el balcón y le recordó una frase de don Pepe París, cuando dijo que “esa ventana era muy apropiada para un lance de estos”. Manuela observó por el balcón hasta que no vio a nadie en la calle y fue allí cuando saltó Bolívar llevando consigo una pistola y un sable. Subió por la calle del coliseo y cruzó hacia el sur, por la derecha hacia el batallón Vargas, pero antes de ir allí se escondió bajo el puente del Carmen que pasaba sobre el riachuelo San Agustín, situado cerca del Camarín del Carmen. Al amanecer, cuando todo estaba tranquilo, el libertador salió de su escondite y se dirigió al batallón Vargas.

El relato de Manuelita sobre su encuentro con los conspiradores tiene similitudes pero también diferencias con la representación escénica de Samper. Ella relató así los hechos:

Yo fui a encontrarme con ellos para darle tiempo a que se fuese; pero no tuve tiempo para verle saltar ni cerrar la ventana. Desde que me vieron me agarraron: “¿Dónde está Bolívar?” les dije que en el Consejo, que fue lo primero que se me ocurrió; registraron la primera pieza con tenacidad, pasaron a la segunda, y viendo la ventana abierta exclamaron: “¡Huyó! ¡Se ha salvado!”. Yo les decía: “No, señores, no ha huido; está en el consejo”. “¿Y por qué está abierta la ventana?”. “Yo la acabo de abrir, porque deseaba saber qué ruido había”. Unos me

*creían y otros no. Pasaron al otro cuarto, tocaron la cama caliente, y más se desconsolaron, por más que yo les decía que yo estuve acostada en ella esperando que saliese del Consejo para darle un baño...*²⁶

Cuando uno de los conjurados trata de herir a Manuela, Carujo lo contiene diciéndole que “el que toca a una mujer es un miserable”. Cuando Bolívar regresa a la Quinta la mañana siguiente, le dice a Manuela: “Tú eres la libertadora del Libertador”²⁷, frase que ha pasado a la posteridad dándole nuevos atributos a Manuela Sáenz: Manuelita la libertadora.

El último acto se desarrolla en la cárcel; se observa un corredor y varias celdas. En una se encuentran Agustín Horment y Wenceslao Zuláibar. Samper los pinta como héroes republicanos que no temen al cadalso y se muestran firmes en sus convicciones. Piensan que se trata de un martirio glorioso, lo que refleja el impulso romántico de José María Samper en sus días de juventud. Para ellos, la muerte se convierte en algo casi deseable: dar la vida por la patria y la libertad era una de las consignas de la época.

Horment relata historias de su pasado en Francia, que hacen parte de un universo novelesco con amores, duelos, muertes, prisiones y escapadas, digno de Alejandro Dumas o de Eugenio Sué. La experiencia que padece en ese momento equivale a la culminación trágica de su odisea.

Los prisioneros están en la capilla; la ejecución se acerca y un sacerdote entra al lugar con el propósito de brindarles los últimos auxilios espirituales. El religioso les plantea una reflexión humanística y tranquilizante sobre un Dios benévolo e indulgente, muy diferente al Dios implacable y terrible que pintan los sacerdotes del terror, supersticiosos y paganos, como él los define. Es la visión religiosa que tenía la corriente de los gólgotas dentro del liberalismo. Algún bogotano mordaz comentó años después que la diferencia en temas religiosos entre liberales y conservadores es que los unos iban a misa de seis y los otros a misa de ocho.

Mientras permanecen en capilla en espera de su marcha al cadalso, entra el general Urdaneta y le propone a Horment salvar su vida e incluso la de otros conjurados si da los nombres del resto de los implicados. Pregunta por la responsabilidad del general Santander, pero Horment la niega en forma contundente y rechaza categóricamente dar un solo nombre; Samper lo muestra como un héroe incorruptible. Horment acusa a Urdaneta de aprovechar el momento político para ascender, pues lo que busca es la ruina del general que le hace sombra. Expulsa a Urdaneta de su celda llamándolo miserable. Al instalarse un tribunal para juzgar a los presuntos implicados, el

26. Indalecio Liévano Aguirre: *Bolívar*. pág. 484. Editorial Oveja Negra. 2ª edición. Bogotá, 1979.

27. *Ibíd.* pág. 484.

general venezolano Rafael Urdaneta había sido designado como presidente del consejo de guerra.

Aparte de las reflexiones de Zuláibar y demás condenados sobre su suerte final, embozada en una capa aparece Manuela Sáenz, hecho que nunca ocurrió. Cuando entra Azuero, les dice a los demás que hay que guardar los secretos, lo que ha pasado con Vargas Tejada y los demás, para proteger al general Santander. Aquí Samper parece dejar una duda, una alusión ambigua sobre la posible participación del general Santander en la conspiración. En efecto, Urdaneta buscó por todos los medios pruebas en su contra, aunque no hay ningún testimonio de que haya ido a la cárcel a ofrecer perdón a cambio de información contra Santander. Lo cierto es que en una primera sentencia, Francisco de Paula Santander fue condenado a muerte junto con los demás conjurados, pero ante el reclamo de José María Córdova y de otros altos oficiales, Bolívar cambió la sentencia por el destierro perpetuo de Colombia.

Como remate a la historia de amor con la que se inició la obra, llegan las hermanas Matilde y María a visitar a sus enamorados. Matilde y Pedro Celestino Azuero se abrazan con emoción. El joven filósofo aún conserva la esperanza de vivir y se apoya en el amor de Matilde para no perder la fe. Por su parte, María sólo sabe que Vargas Tejada está huyendo en la soledad de los bosques. La obra termina cuando entra un oficial con la misión de conducir a Horment y a Zuláibar a la ejecución. Azuero se despide de ellos, comparándolos con Caldas o Camilo Torres y a Bolívar con Pablo Morillo. Manuela, que parece haber estado contemplando complacida, entra para decirle a Azuero que también a él le espera el cadalso y de este modo se inicia su venganza.

José María Samper, quien había escrito varias comedias representadas con éxito en el coliseo, concibió este drama histórico desde una posición política sesgada, santificando a unos personajes, salvando responsabilidades y dibujando en forma exagerada y con inexactitudes históricas a personajes como Manuela Sáenz o Simón Bolívar. El personaje de Manuela Sáenz fue severamente atacado y vituperado en la época, así como ha sido sublimado y engrandecido con el paso de los años. Su biografía contiene actos heroicos, como su posible participación en la batalla de Junín o su actitud frente a los insurgentes en la noche septembrina para salvar al libertador. También otros vergonzosos o discutibles como la farsa del fusilamiento de un muñeco que representaba al general Santander. Sin duda, la aguerrida quiteña influyó en las discrepancias entre los dos grandes hombres, con la misma pasión en sus odios que la que ponía en sus amores, en especial en su pasión por Bolívar al que le guardó fidelidad después de su muerte y la de él.

Es en verdad muy difícil lograr una posición objetiva y equilibrada frente a sucesos históricos relativamente recientes cuando aún suscitan las pasiones, odios y amores de las gentes. Samper no pudo sustraerse a las simpatías o antipatías en boga, y por esto su valoración de los personajes de la conspiración septembrina resulta tendenciosa. Crea hechos que nunca existieron, incluye personajes de sus simpatías y omite otros, heroiza a los sentenciados como mártires de la libertad y se ensaña de manera especial contra Manuela Sáez, incluso creando escenas en las que ella nunca participó; desfigura otras como su participación en el baile de máscaras del coliseo o en los sucesos de la noche del 25 de septiembre.

Otro personaje que por obvias razones motiva la simpatía de Samper es el poeta Luis Vargas Tejada, sobre cuya suerte final se teje una neblina de misterio. Lo que se sabe con certeza es que al escapar de la capital tras el fracaso del atentado, se refugió en una cueva que pertenecía a la familia Acevedo Tejada del lado materno. Desde luego, no se instaló en la casa de la hacienda sino en una cueva donde vivió solitario, bautizando su escondrijo como la cueva de la resignación. Allí permaneció un año y escribió poemas, una nueva obra de teatro con tema indígena, *Doraminta*, pero esta vez de completa ficción.

* * *

– LUIS VARGAS TEJADA –

≈

DORAMINTA¹

Esta obra postrera de Vargas Tejada fue escrita en 1829 y firmada como *Tragedia de un colombiano proscrito*. En las últimas líneas de su prólogo, cuando ya no tiene esperanzas de regresar a su hogar junto a su madre y hermanas plantea, en tercera persona, en un desdoblamiento entre el autor y el personaje:

Los irresistibles decretos del destino le privan para siempre hasta de la esperanza de volver al seno de su familia y en tan lamentable situación no le queda otro recurso que encargar a su Doraminta, a esta hija de su dolor y su infortunio, el cuidado de expresar a los objetos de su ternura los sentimientos que son el único pábulo de la llama vital, cuyas últimas centellas extinguirá pronto en su corazón el helado soplo de la muerte.²

El personaje de Tulcanir, príncipe real de los Omeguas, se lamenta en la soledad de los bosques tras el asesinato de su padre y el despojo del trono por parte del usurpador Tindamoro, quien lo obligó a alejarse de Quilampo y a refugiarse en una cueva. Con tristeza contempla la belleza del paisaje:

*Con qué placer, con qué ternura
Mi pecho tus bellezas contemplara*

*Si el placer no estuviera desterrado
De este asilo fatal de mi desgracia (...)*

*Después que mi infortunio de los brazos
De una madre tan tierna me separa.³*

1. Luis Vargas Tejada: *Las convulsiones y Doraminta*. Selección Samper Ortega de Literatura colombiana. Ministerio de Educación de Colombia. Editorial Minerva, S. A. Bogotá, 1936.

2. *Doraminta*. pág. 68.

3. *Doraminta*. pág. 69.

A cierta distancia Rorimbo, soldado y súbdito leal de su padre habla con Yarilpa, madre de Tulcanir, sobre la situación de su hijo:

*Si, Yarilpa; ya sabes que en el fondo
De este bosque, una cueva solitaria
De tu hijo desdichado la existencia
Oculto del tirano la venganza.⁴*

Rorimbo se encuentra con Tulcanir con la intención de reunirlo de nuevo con su madre. Como si se tratara de un sueño que busca la realización de un deseo fallido (lo que Vargas Tejada no pudo lograr en la realidad), Rorimbo le plantea a Tulcanir:

*Es fuerza, pues, que de tu asilo salgas
Y recibido por amigos fieles
Que de Quilampo en el oriente aguardan,
De Tindamoro asalten el palacio
El puñal entregando, y a las llamas
Cuanto cerca al tirano, y su cabeza
Tremores sobre el muro en una lanza.⁵*

Tulcanir duda de la existencia de su progenitora, pues supone que también fue víctima de Tindamoro, pero Rorimbo le asegura que ella vive y, pensando en su madre, renacen sus esperanzas:

*Existes, madre mía, pero lejos,
Lejos de mí, sin aliviar mis ansias
Con tu ternura, ni escuchar los ecos
De los lamentos que mi pecho exhala.⁶*

Vargas Tejada presenta ahora un emotivo encuentro entre Yarilpa y su hijo Tulcanir que de algún modo está proyectando su deseo y esperanza de volver a ver a su madre, Luisa Sánchez de Tejada:

*¡Santo cielo!
¡Si un vano sueño esta ilusión me labra,
Hazme morir al despertar!⁷*

4. *Ibíd.* pág. 70.

5. *Ibíd.* págs. 77-78.

6. *Ibíd.* pág. 81.

7. *Ídem.*

La trama sigue proyectando sombras alusivas a la conspiración aunque dejándose llevar por la ficción romántica: algo contiene a Tulcanir, como en los dramas del renacimiento, para proseguir en su empresa de atacar al tirano: quien lo salvó fue la hija del usurpador, la princesa Doraminta. En este punto, Vargas Tejada se aparta de las referencias directas a su historia como conspirador septembrino, para desarrollar una ficción sobre el poder tiránico surgido de un golpe de estado, en la cual no faltan discretas analogías con la dictadura bolivariana.

Tulcanir se siente incapaz de matar al padre de su amada, pero esa decisión pone en peligro la vida de su madre expuesta al acoso de Tindamoro. El corazón del príncipe de los Omeguas se halla dividido entre dos amores, sobre cuyo fondo se levanta como un espectro la sombra del tirano. Con la sensación de haber perdido a su hijo la madre se despide, diciéndole que al extremo al que han llegado las cosas, no hay término medio: si él no lucha y recupera la corona, a la que tiene derecho legítimo, ella está destinada a ser una víctima más del usurpador asesino.

Tulcanir no acepta la culpa de semejante desgracia y ofrece acompañarlos. En analogía con el propio dilema del poeta, la madre equivale en este caso a una representación de la patria.

Antes de partir, Tulcanir se despide de la gruta que le ha servido como refugio:

*Adiós, triste mansión de mis dolores,
Soledad yerma, sepulcral silencio
Que por el largo período de mis penas
Habéis sido mis fieles compañeros.
Adiós, lóbrega gruta, que has guardado
A un infeliz en tu sombrío seno.⁸*

La escena toma un punto de giro cuando aparece Doraminta y le pide ayuda a Tulcanir en una situación imprevista: Tindamoro, su padre, ha sido derrocado por su hijo Menintor, quien ha seguido su ejemplo como usurpador. El tirano ha caído y ahora es otro refugiado como él. Cuando se presenta ante Tulcanir le pide perdón, el hombre que hasta hace pocos días exhibía un poder absoluto se ha convertido en un miserable fugitivo como él, generando por lo tanto cierta hermandad entre antiguos rivales. El acto del hijo y heredero de Tindamoro muestra que, para Vargas Tejada, la tiranía es contagiosa.

De esta situación se desprende un interrogante: ¿Podría Vargas Tejada perdonar a un Bolívar caído despojado del poder como dictador y libertador-presidente, títulos que ostentaba hasta el presente? Esto ocurriría unos meses

8. *Ibíd.* pág. 89.

más tarde cuando Bolívar renunció ante el congreso y dejó el poder en manos de Domingo Caicedo, un honorable ciudadano de la república. Lo que equivale a pensar que la conspiración septembrina fue el producto de la impaciencia de unos jóvenes exaltados.

Tindamoro se oculta en las sombras de la cueva, cuando Rorimbo regresa a pedir a Tulcanir que se apresure, pues urge cortar la cabeza a Tindamoro antes de que incurra en nuevos crímenes éste sale de la cueva iracundo, pensando que la reconciliación y perdón del joven príncipe fueron un ardid, una trampa para tenerlo cautivo y luego darle muerte. Prefiere entonces regresar para que sea Menintor quien lo ejecute, convirtiéndolo en un oscuro parricida y tener él la posibilidad de morir en su ley.

Entre tanto, Doraminta intenta convencer a su hermano para que desista de su acción traidora. Menintor, obsesionado por las galas del poder rechaza el pedido y le responde que ella ya no es su hermana ni Tindamoro su padre. El poder lo ha convertido en un desarraigado. La acción sigue aumentando en intensidad: aparece Tindamoro entregándole el puñal a su hijo y pidiéndole que lo mate, mientras acusa a Doraminta de traidora. Aterrado y arrepentido ante la presencia del padre, Menintor se aleja humillado pidiendo perdón.

Sigue la reflexión del poeta sobre el poder, que atrae y repele al mismo tiempo, destruye la personalidad y aniquila los afectos. La obsesión por el poder convierte al hombre en una fiera así como transforma a un libertador en un tirano. La trama de la obra sigue jugando con la toma y pérdida del poder, como si se tratara de una ilusión, un acto efímero semejante al drama del príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, que pudo haberle servido de inspiración al poeta.

También para Tindamoro la suerte es como arena movediza: lo que cree haber recuperado se desvanece en sus manos cuando aparece Rorimbo y le anuncia que Tulcanir ha recuperado la corona con el apoyo de su pueblo y lanza sobre él una fuerte acusación, que a buen entendedor podría equivaler a un mensaje de Vargas Tejada al libertador:

*Tú has sido el asesino de tu patria,
Sus leyes inmolando a tu capricho.⁹*

Tindamoro no se resigna a perder el trono sin dar la batalla. Se prepara entonces para atacar a Tulcanir con el apoyo de las fuerzas que le han sido leales. Las ambiciones personales precipitan la guerra civil. Doraminta decide marchar junto a su padre, aunque aún no conocemos sus intenciones secretas. Ella también se debate entre dos amores: el que le debe al padre y el que le ha

9. *Ibíd.* pág. 127.

nacido por Tulcanir y no es posible para ella entregarse al uno sin destruir al otro. Un conflicto análogo al de su enamorado.

Tindamoro triunfa en el campo de batalla. Tulcanir le dice a su madre que cuando él trató de dar muerte al tirano Doraminta se interpuso. De nuevo ella aparece como salvadora entre los rivales encarnando la esperanza de la paz. Doraminta se pone la túnica de Yarlpa para engañar a los soldados mientras ella y Tulcanir escapan hacia el bosque. Luego, ella regresa y se dirige a su padre:

*¿Quieres no temer nunca los efectos
De acechanzas, traición y rebeldía?
Tu desvelo a ganar los corazones
Con tu bondad y tu virtud aplica
Y serán de tu trono fiel baluarte,
El amor de los pueblos y su dicha.
Éste es, señor, el medio verdadero
Que el poder de los reyes consolida
No el rigor a la sangre, que del cielo
La indignación y la venganza excitan,
Que a los pueblos el odio y desafecto
Más que temor, desobediencia inspiran.*¹⁰

Belindonte, ayudante fiel de Tindamoro, es quien más ha intentado convencerlo de acabar por la fuerza con sus rivales. En estas medidas de represión, no sólo se trata de la voluntad del dictador sino también del influjo de sus consejeros. Esto fue decisivo en el proceso a los participantes de la conspiración septembrina. Bolívar fue partidario en un primer momento en conceder una generosa amnistía pero el general Rafael Urdaneta, presidente del consejo de guerra en el juicio contra los conjurados, le hizo cambiar de opinión al pedir un castigo severo contra ellos, diciéndole:

*Recuerde, excelencia, que los perdonados en Farsalia fueron los que
asesinaron a César.*

Así le dice Belindonte a Tindamoro, cuando Doraminta lo induce a la clemencia:

*¿Así, por femeniles artificios,
De tu peligro y tu interés te olvidas?
Contempla fascinado, Tindamoro,*

10. *Doraminta*. Acto IV. pág. 142.

*Que seguro un instante no respiras
Ni un instante estás libre de acechanzas
Mientras Tulcanir y su madre existan.
No pierdas los momentos: con presteza
La huella de sus pasos investiga,
Y haz que inmediatamente su suplicio
Las consecuencias de su fuga impida.*¹¹

Tindamoro (Bolívar) acepta los consejos de su áulico Belindonte (Urdaneta). Doraminta, sin embargo, no se deja intimidar por las drásticas palabras del consejero y advierte a su padre:

*El que forja puñales asesinos
A filos de un puñal pierde la vida;
El que forma a un tirano, al fin perece
A manos de su misma tiranía.*¹²

Los acontecimientos cambian de rumbo a cada instante y con ellos la suerte de los personajes. En un álgido combate contra el ejército de Tindamoro, que poco a poco se ha ido descomponiendo, Rorimbo triunfa con sus fuerzas con el propósito de salvar a Tulcanir y a su madre, escondidos por Doraminta en algún lugar del bosque. Rorimbo pregunta por ellos antes de que los sicarios de su padre puedan encontrarlos, Doraminta exige a cambio que le entreguen a ella la corona con la que podrá resolver el conflicto y salvar al mismo tiempo a su padre y a su amado Tulcanir.

Menintor se ha escondido en la cueva donde antes estuvo Tulcanir. Yarilpa ve una sombra y cree que se trata de su hijo y le habla como tal. Cuando llega Tindamoro, con el propósito de eliminar a Tulcanir y a su madre, los soldados entran a la cueva y matan a Menintor al confundirlo con el rival de su jefe. Cuando Tindamoro descubre de quién se trata grita desesperado:

*¡Pues que mi hijo ha muerto, mueran mis contrarios,
Pues yo soy infeliz, todos lo sean!*¹³

Doraminta aparece respaldada por el ejército vencedor impidiendo, una vez más, la muerte de Tulcanir y su madre. Anuncia que ha recibido la corona y, en su primera determinación, impone la paz a los guerreros. Su papel para

11. *Ibíd.* pág. 143.

12. *Ibíd.* pág. 144.

13. *Doraminta.* Acto V. pág. 157.

acabar con la violencia ha sido el de mediadora pero ahora, al tener el mando, convierte la paz y la concordia en una política de estado. Su intervención frente a una situación de constante confrontación es análoga a la asumida por Atenea, en la *Orestíada* de Esquilo, transformando a las furiosas Erinias, diosas de la venganza, en *Euménides*, benévolas protectoras de los hogares.

Dice Yarilpa:

*Bórrese para siempre lo pasado
Y empiece de concordia una era nueva.*

La corona pasa de una a otra mano hasta que Doraminta la entrega a Tulcanir como heredero legítimo del reino de los Omeguas, la obra termina con la boda de Tulcanir con Doraminta, con el perdón y olvido de los errores pasados, en un sueño de paz y concordia concebido por un conspirador septembrino.

El final de Vargas Tejada está rodeado de misterio. La versión más conocida de su muerte señala que el poeta iba camino al Meta buscando una salida hacia Venezuela y, al vadear el río Pajarito por el paso de vijúa fue arrastrado por la corriente hasta morir ahogado en medio del torrente, según “averiguaciones muy juiciosas del erudito fray Pedro Fabo”, como sostiene el historiador Alberto Miramón.¹⁴

Un descendiente del poeta, el dramaturgo e historiador Adolfo León Gómez plantea otra versión ya que no hubo un solo testigo de la muerte del poeta ni aparecieron vestigios que pudieran probar tal ocurrencia. Según testimonios recogidos por la familia Acevedo Tejada, que había prestado el asilo a Vargas Tejada en una cueva situada en su hacienda, éste salió con destino al río Magdalena pero un movimiento de tropas en el pueblo de La Paz, situado en el actual departamento del Cesar, lo obligó, junto con otros compañeros de fuga a ocultarse en un punto llamado La Tomita, donde tiempo después y por delación de un tal Reyes Villero fueron sorprendidos y asesinados. La voz pública no sólo en La Paz, sino en varias poblaciones del Magdalena, es que Vargas Tejada estuvo en aquel lugar con otros compañeros y que con ellos fue asesinado. Éste fue el remate de una conspiración que de haber triunfado no sólo no hubiera solucionado los problemas políticos del momento, sino que a la vez, hubiera dejado una mancha irreparable en la historia de Colombia.

* * *

14. Alberto Miramón: *Los septembrinos*. pág. 92. Biblioteca “Revista de las Indias”. Editorial ABC, Bogotá, 1939.

JOSÉ GNECCO MOZO



José Gnecco Mozo nació en Santa Marta en 1902. Terminó estudios de bachillerato en el Colegio Mayor del Rosario y luego siguió la carrera de jurisprudencia especializándose como abogado constitucionalista. En 1928 era secretario de gobierno del departamento del Magdalena y como tal fue testigo de la huelga en la zona bananera la cual serviría como tema para la narrativa, el teatro y el cine. También fue cónsul de Colombia en Santiago de Cuba.

Durante el gobierno conservador de Laureano Gómez, Gnecco Mozo fue nombrado delegado del gobierno para plantear un acuerdo de paz con los grupos guerrilleros. Un día de 1952, estando Gnecco Mozo en su finca,

– No hemos encontrado imagen del autor –

Puerto Rico, ubicada al oriente de Cundinamarca cerca a los llanos, fue secuestrado por el movimiento guerrillero de Tulio Bautista, considerado como el alma de la resistencia popular en el llano. Cuando planteó a sus captores que era el representante del gobierno para adelantar conversaciones de paz con la guerrilla fue llevado ante el comandante Bautista y, tras fijar algunos puntos para un posible acuerdo, fue liberado para que llevara estas propuestas al entonces ministro de guerra Roberto Urdaneta Arbeláez. Se trató de la primera negociación de paz con las guerrillas liberales del llano, anterior a las que adelantó el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953 con las guerrillas de Guadalupe Salcedo.

José Gnecco Mozo fue además escritor y dramaturgo: publicó varios estudios sobre derecho constitucional colombiano y como narrador publicó las novelas *Sabiduría melancólica*, *Pupilas muertas* y *La reyerta*. Su producción dramática consta de tres obras: *La cabeza*, *El cardenal* y la que nos ocupa para este estudio, *Manuelita la libertadora*.

* * *

– JOSÉ GNECCO MOZO –

≈

MANUELITA LA LIBERTADORA

La obra de Gnecco Mozo más significativa fue estrenada el 7 de julio de 1946 en el teatro Colón de Bogotá por la compañía de Elvira Travesí, quien representó el papel de Manuela Sáenz y con la actuación de Fausto Cabrera, su primera actuación en el teatro colombiano, en el papel del general José María Córdova. La obra plantea cuatro momentos culminantes de la vida de Manuela Sáenz y su relación con el libertador Simón Bolívar. La representación se inicia en el balcón del convento de Santa Catalina, en Quito, el 16 de junio de 1822, el día de la entrada triunfal del libertador Simón Bolívar.

Antes de presentar al personaje de Manuela el autor incluye dos escenas en las cuales la madre priora del convento se entrevista primero con el súbdito inglés James Thorne, marido de Manuela Sáenz, y luego con su padre, el español Simón Sáenz. De este modo, se plantean antecedentes sobre la personalidad de Manuelita, su nacimiento y matrimonio.

Thorne le pide a la madre superiora que lo ayude a llamar al orden a Manuela quien al parecer ha vuelto a tener relaciones con el oficial Fausto D'Elhuyar, quien la había seducido induciéndola a que se fugara del convento, para luego abandonarla. Thorne había pasado por alto aquellas veleidades de su esposa pues habían tenido lugar antes de su boda, pero ahora que es una mujer casada su comportamiento deja mucho que desear. La monja ofrece ayudarlo aunque conoce el temperamento rebelde e independiente de Manuela, y sabe que por mucho que le digan ella termina haciendo siempre su voluntad. Aquí quedan planteados, de un plumazo, los principales rasgos de Manuelita: mujer liberada, con una personalidad recia, a quien importan poco los prejuicios y chismorreos sociales y menos aún las prohibiciones y prejuicios impuestos por la tradición.

Después de que sale el marido, agobiado por los devaneos de su esposa, entra a escena el padre de Manuela, don Simón Sáenz, español y realista,

quien le pide a la madre superiora que le de refugio en el convento pues, con la llegada de Bolívar, no le conviene aparecer en público. También le pide ayuda para entrevistarse con la madre de Manuelita, María de Aispurú, dama de la sociedad quiteña con quien tuvo un romance en el pasado. Sabe que ella va a asistir a la entrada de Bolívar y quisiera hablar con ella en privado sobre el futuro de su hija. La monja acepta prestarle una ayuda que puede contribuir a enderezar la vida de Manuela, en el momento adecuado la hace entrar por otra puerta y deja ese balcón en reserva para la pareja.

Cuando los antiguos amantes se encuentran ella no quiere saber nada del señor Sáenz y sólo le tiene reclamos que ignora, como si nunca hubiera ocurrido nada entre ellos. En ese momento aparece Manuela, quien se suma a las críticas de su madre acusándolo de asesino de varios patriotas quiteños. Al final, sin poder suavizar la actitud de su hija, Sáenz tiene que salir huyendo ante la amenaza de Manuela de denunciarlo ante el pueblo que espera la llegada de Bolívar. Cuando aparece el libertador se desarrolla la escena evocada en diversas formas por historiadores, pintores, poetas y dramaturgos: Manuelita le arroja la corona de laurel que golpea a Bolívar en la cabeza y, después de sonreírle baja a la carrera, dándole un beso en la frente, como sellando un pacto sagrado para toda la vida.

El segundo acto tiene lugar en la quinta de La Magdalena situada en las afueras de Lima, el 3 de septiembre de 1826. Pasadas las batallas de Junín y Ayacucho, y consolidada la independencia, Bolívar vive sus momentos de gloria y se ha convertido en el amante de Manuelita. La relación desencadena las críticas de una sociedad tradicional que rechaza el adulterio y el escándalo, más aun tratándose de una relación de público concubio con un personaje de la trascendencia del libertador. Éste viene a ser uno de los objetivos de la escena, en el salón de la Magdalena se encuentra el general Antonio José de Sucre, el militar más cercano a Bolívar, acompañado de la que será su esposa, la joven marquesita de Solanda, Mariana Carcelén y Correa. También se encuentra allí José María Córdova acompañado por una dama de la sociedad limeña.

En medio de frases galantes se percibe la antipatía de la marquesa por Manuela Sáenz, quien ya es conocida en los salones de vida social como la favorita del libertador. La dama limeña le dice a Córdova que aunque Bolívar haya logrado convertirse en un héroe militar, perdió una batalla con Manuela. Los chismes y habladurías corren sin que importe la calidad o jerarquía de los personajes convertidos en tema de las habladurías.

Mientras este grupo se aleja hacia un rincón aparecen Bolívar y Manuela, en su diálogo llenan el vacío de acontecimientos sucedidos en los cuatro años que han transcurrido entre el primer y el segundo acto. Esta

elipsis complementa los recuerdos de los amantes, en un diálogo vivaz en el que evocan sus aventuras e infidelidades cometidas antes de conocerse. De pronto, el diálogo gira hacia un presente inquietante: Manuela comenta que han llegado noticias alarmantes de Bogotá: en Valencia, el general Páez amenaza con la separación por desavenencias con Santander. Manuela le dice que sólo él puede poner remedio a esa situación y Bolívar decide regresar de inmediato a Colombia.

En el salón de la Magdalena aparecen de nuevo Sucre y la marquesa de Solanda y Córdova con la dama limeña. También entran las esclavas negras de Manuelita Sáenz, Jonatás y su prima Nathán, elevando el tono y el ritmo de la conversación con sus dichos, su algarabía y sus alusiones que incomodan a las damas. Con ellas viene Simón Rodríguez, el antiguo maestro de Bolívar, recién llegado de Europa, quien al observar sus desbordes verbales les llama la atención.

Cuando entra Manuel, escucha una frase de la marquesita de Solanda en la que afirma que Bolívar merecería una mujer digna y aristocrática. La amante de Bolívar, en tono sarcástico, le responde que tiene razón: el libertador merecería una mujer más bella que ella y que lo quisiera y lo atendiera más, aunque no fuera una aristócrata. Mariana se siente avergonzada y sale, con paso nervioso, pidiendo excusas por sus palabras, mientras Manuela sonríe con aire de suficiencia. Sucre sale tras la marquesa, acompañada por la dama limeña, mientras Córdova aprovecha la oportunidad para hablar con Manuelita Sáenz.

Esta polémica escena suscitó críticas de Germán Arciniegas y la Academia de Historia, pues en ella muestra a José María Córdova planteándole su amor a Manuela argumentando, en su defensa, que Bolívar es un seductor empedernido que nunca le será fiel. Manuelita le responde a Córdova que ella, en cambio, siempre le será fiel a Bolívar y, por lo tanto, rechazará a cualquier otro que no tenga la talla del Libertador. En un arranque de soberbia y egolatría Córdova le dice que él también fue triunfador en Ayacucho y puede llegar a la misma altura que Bolívar. Manuelita lo acusa entonces tanto de ambicioso como de envidioso de la gloria del hombre más grande de América.

Esta presentación de Córdova, más allá del rumor de sus pretensiones amorosas con Manuela Sáenz lo muestra como un rival de Bolívar, celoso de su gloria, desleal y traicionero, visto desde la perspectiva de la rebelión de 1829, a causa de la intención de Bolívar de implantar una monarquía, coronándose como Rey de Colombia. La rebelión de Córdova, por motivos precisos, lo condujo a la muerte en la batalla de El Santuario, cerca de Rio-negro en manos del oficial irlandés Ruperto Hand. Sin embargo, en 1826 y

hasta el año de 1829, Córdova fue un fiel y respetuoso seguidor de Bolívar. Las divergencias, como sucede con frecuencia en relación con el general Santander, no se pueden aplicar retroactivamente.

Por otra parte, sobre eventuales y fallidas relaciones amorosas entre Manuelita y el general Córdova existe la versión contraria, según la cual, ambos tomaron el mismo barco que salió del Callao, para dirigirse a algún puerto colombiano y de allí a Bogotá. Según ese rumor, fue Manuela quien intentó seducir a Córdova y, cuando él la rechazó en forma contundente, ella le tomó un odio que terminó por afectar las relaciones de Córdova con Bolívar. Este tipo de anécdotas picantes surgen alrededor de una pareja tan especial, como parte de una *petitehistoire* cuya veracidad resulta por discutible.

Hacia el final de este acto cuando sale Córdova, entran Nathán y Jonatás llevando la espada con brillantes que el gobierno del Perú obsequió a Bolívar. Éste entra con el propósito de despedirse de Manuela mientras a La Magdalena llega un grupo de señoras de la alta sociedad limeña y le piden al libertador que se quede, pues su presencia es necesaria para mantener la paz y tranquilidad en el Perú. Él responde con su habitual galantería y se retira para iniciar un viaje que lo llevará a un destino incierto en Bogotá y Caracas.

Una nueva elipsis nos traslada al año 1828, en horas de la noche, en una de las alcobas del palacio de San Carlos. Una fecha conocida como la nefanda noche septembrina. Gnecco Mozo ha omitido los anteriores conatos de atentado en Soacha o en el baile del coliseo y ha concentrado la atención en el más importante y fallido de los intentos.

La escena se inicia mostrando a Bolívar en cama acompañado por Manuelita, cuando éste se hallaba solo con fiebre y malestar, urgía su presencia. El propósito del autor es evidente: concentrar todo el interés dramático en el hecho central y no dilatarlo en ramificaciones. Bolívar le comenta a Manuela sobre una posible conspiración que se estaba tramando para llevarla a cabo el 28 de octubre, día de san Simón, pero que fue develada por una imprudencia del capitán Benedicto Triana quien habló más de la cuenta al tomar unas copas. Aunque se ha sometido a interrogatorio, no se ha sabido nada más.

Manuela insinúa que Córdova puede estar implicado pero Bolívar lo defiende. Para él, Córdova sigue siendo uno de sus allegados más fieles. Le pide a Manuelita que le lea algo, y ella escoge las *Vidas paralelas* de Plutarco, justamente el capítulo del asesinato de Julio César por parte de Bruto y otros republicanos, texto escogido por Gnecco Mozo como preludeo del atentado. Cuando ella se encuentra en el punto álgido de la lectura se escu-

cha ladrar a los perros. A partir de este punto la escena se desarrolla al pie de la letra tal como fue relatada por Manuela Sáenz: la forma como observa el momento adecuado para que Bolívar salte por la ventana, las coartadas que utilizó para darle tiempo de esconderse o llegar al batallón Vargas, hasta concluir en la rabia impotente de los conjurados al ver que el tirano se les ha escapado.

En este punto, Gnecco Mozo incluye una nueva escena después de terminada la obra, en la que Bolívar en su escapada se encuentra con su fiel criado y cocinero José Palacios, quien lo acompaña a esconderse bajo el puente del Carmen. Desde allí el libertador lo envía al batallón Vargas, que queda al lado de San Agustín, para que averigüe lo que está pasando.

Poco después Palacios regresa a decirle que los soldados del batallón vienen a ponerse a las órdenes de su Excelencia. Son hombres leales, Bolívar se siente seguro y sale de su escondite. La acción retorna al palacio de San Carlos. Manuela se encuentra en un estado de conmoción pues el peligro no ha pasado y aún no tiene noticia alguna de la suerte de Bolívar. Las imágenes suceden con rapidez en medio de la tensión del momento. Entra el teniente Diego Ibarra y pregunta si es cierto que el libertador ha muerto. Ésta fue la consigna que lanzaron los conspiradores, en medio del desconcierto, para generar el caos en las filas oficiales. Manuela le responde que vive aún. También Fergusson aparece por la ventana con la misma pregunta y luego se dirige a la puerta principal, con la intención de custodiar la entrada, pero Carujo dispara varios tiros contra él, matándolo en el acto. Luego, los conspiradores se alejan.

El libertador regresa cuando ha pasado el peligro. Llega acompañado del general Córdova, a quien nombra ministro de guerra y le pide que convoque un tribunal para adelantar un juicio contra los conjurados. Al encontrarse de nuevo con Manuela, le dice la famosa frase que se convirtió en una insignia de su personalidad:

*¡Eres la libertadora del libertador!*¹

El último acto se desarrolla en el puerto de Paita, al norte del Perú, en 1856. Bolívar ha muerto años atrás y ahora Manuela, expulsada de Colombia y Ecuador, se halla inválida en una silla de ruedas. Aparece Jonatás, al lado de Manuela, y se lamenta de los estragos que ha causado en el pueblo la peste de difteria, que se ha llevado a muchas personas, incluso jóvenes y niños. Manuela ya siente los síntomas, le sube la fiebre y se agudiza el malestar general. No sabe qué hacer, pues en el pueblo -dice ella-, no hay

1. *Manuelita la libertadora*. Acto III. pág. 78.

médicos ni medicinas. También la pobre Nathán ha muerto hace poco a causa de la peste.

Llega carta de Juan José Flores, diciéndole que el congreso le ha otorgado el permiso para regresar al Ecuador. Hay que recordar que, antes de la independencia, lo que hoy conocemos como república del Ecuador era la presidencia de Quito, que dependía del Virreinato de la Nueva Granada así como la capitanía general de Venezuela, que Bolívar unió para formar una nueva y poderosa nación: Colombia. Proyecto que se deshizo a causa de las ambiciones de algunos militares que entraron a saco en las conquistas que Bolívar había conseguido en la guerra de independencia, para agarrar cada uno su pedazo.

Manuela desiste de regresar; además de su orgullo herido por la forma como se han portado con ella desde la muerte de Bolívar, su incapacidad física y la enfermedad que ahora la aqueja ahora se lo impiden. Llega don Simón Rodríguez y le transmite a Manuela la noticia del asesinato de su esposo, James Thorne, ocurrido en su hacienda de Huaito, cerca de Lima. Aunque Thorne dejó su herencia a nombre de Manuela, los albaceas nunca se la entregaron, con la excusa de que llevaba muchos años separada de su marido. Sus últimos años los vivió preparando confituras, haciendo costuras y buena parte, de la caridad pública.

En la obra, Manuelita le pide a Simón Rodríguez que escriba una carta rechazando la herencia, pues ella no acepta recibir un centavo de la fortuna de su marido. Si se portó mal con él no tiene sentido que ahora se adueñe de su fortuna. Lo hace por dignidad. Don Simón Rodríguez sigue su camino de viajero impenitente y se despide de Manuela, esta vez para siempre, diciéndole que dos soledades no pueden hacerse compañía. Cuando queda sola, con Jonatás como único apoyo, Manuelita va decayendo en medio de la fiebre hasta que fallece, el 23 de noviembre de 1856, en Paita. Su ropa, su casa, sus propiedades, fueron quemadas para evitar que se propagase aún más la peste de viruelas. Fue enterrada en una fosa común.

La obra de Gnecco Mozo, como las historias noveladas de Alfonso Rumazo González o Víctor Wolfgang von Hagen o la elegía de Pablo Neruda titulada *La insepulta de Paita*, entre muchas otras, reivindican la figura de la amante de Bolívar como heroína de la independencia y a la vez, en términos más actuales, como de símbolo de la lucha por la libertad y los derechos de la mujer. Esta, además de otras obras teatrales o literarias sobre Manuela Sáenz, soslayan la temática de actualidad sobre la violencia de género y el derecho de la mujer a dirigir su propio destino, su libertad sexual y el respeto a su condición femenina por parte de la sociedad, superando los complejos de inferioridad y el sometimiento al que había sido reduci-

da. Manuela logró vencer los prejuicios y críticas de una sociedad pacata y tradicionalista en medio de rechazos y controversias, y abrió un espacio de libertad para la mujer trascendiendo las limitaciones de la época.

* * *

GERMÁN ARCINIEGAS



Germán Arciniegas Angueyra nació en Bogotá el 6 de diciembre de 1900 y falleció en la misma ciudad el 30 de noviembre de 1999. Le faltaba una semana para cumplir los 99 años; él que decía esperar leer un discurso sobre Américo Vespucio 2000, cuando él cumpliera 100 años y Vespucio 500 de haber llegado a América y descubierto que se trataba de un nuevo mundo.

Liberal convencido, desde las luchas de su juventud asumió un papel polémico y combatiente en diversas controversias intelectuales. Estudió derecho en la Universidad Nacional, profesión que nunca ejerció como sucedió

– GERMÁN ARCINIEGAS –

Obra de J. Cano. Biblioteca Nacional de Colombia.

con muchos escritores de estudios de abogacía, como si se tratara de un salvoconducto para legitimar su aspiración literaria. De todos modos, la formación académica le aportó a Arciniegas elementos para defender su visión de América como territorio de la libertad.

En 1921 fundó la revista *Universidad*, iniciando una larga carrera como periodista que se iba a prolongar a todo lo largo de su vida. Creador de publicaciones periódicas y proyectos editoriales, Arciniegas se dedicó desde su época universitaria a la investigación histórica, en especial sobre temas americanos. Se convirtió en escritor profesional, como lo dijo García Márquez a mediados de los años sesentas del siglo pasado:

Germán Arciniegas, el más prolífico y metódico de todos, el único autor colombiano que disfruta de un mercado internacional y también el único que puede definirse como un escritor profesional.¹

Su interés por los destinos y temas de América lo convirtió en historiador, dejando obras memorables como *El continente de los siete colores*, *Biografía del Caribe*, *América en Europa*, *América, tierra firme* o *Bolívar y la revolución*, entre otras.

En su cargo como embajador en Italia profundizó sus estudios sobre Américo Vespucio, su familia y su época, al considerar que había sido el primero en ver a América como un nuevo mundo, cuando escribió a Lorenzo Pedro de Médicis en 1503 que se trataba de un *mundus novus*. El continente le debe su nombre, pues a comienzos del siglo XVI se hablaba de las Indias Occidentales recién descubiertas como El mundo de Américo.

Sobre la temática de los Vespucci, Arciniegas escribió *El mundo de la bella Simonetta*, una de las jóvenes más hermosas de su tiempo. Fue Simonetta Vespucci quien sirvió de modelo para el cuadro *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (1484-1484), de donde proviene la denominación del periodo conocido como Renacimiento. También sobre los Vespucci Arciniegas escribió *El Embajador*, un esbozo biográfico de Guido Antonio Vespucci, tío de Américo.

Arciniegas fue uno de los columnistas permanentes del periódico *El Tiempo*, sin duda el de mayor trayectoria y constancia a lo largo del siglo XX, desde los días de la llamada República Liberal (1930-1946) hasta poco antes de su muerte. Tuvo diversos cargos, como ministro de educación, director encargado de El Tiempo durante una etapa del período presidencial de Eduardo Santos (1938-1942), embajador en Italia y en Israel, presidente

1. Citado por Juan Camilo Rodríguez Gómez: "Germán Arciniegas, un agitador intelectual". En *Revista Credencial Historia*, N° 115, de julio de 1999.

de la Academia Colombiana de Historia en varias oportunidades, profesor universitario, fundador y director de revistas, la última de las cuales fue *El correo de los Andes*.

Amante de las artes, la pintura y la literatura, escribió obras de entretenimiento sobre temas populares con el especial sentido del humor que lo caracterizó, entre las cuales se encuentran títulos como *Diario de un peatón*, *Si yo fuera empresario*, *El país de los rascacielos y las zanahorias*, *Italia para vagabundos*, *Cosas del Pueblo*, *medio mundo entre un zapato*, *El Zancudo: la caricatura política en Colombia*, *Los pinos nuevos: diario de un sonámbulo enamorado* o *Gatos, patos, armadillos y otros seres humanos*. En teatro escribió una única obra: *El libertador y la guerrillera*, redactada en Caracas y Bogotá entre los años de 1989 y 1990.

* * *

– GERMÁN ARCINIEGAS –

≈

EL LIBERTADOR Y LA GUERRILLERA¹

Cada segmento de esta obra corresponde, según Arciniegas, a un momento crucial en la vida y hechos de Simón Bolívar. El primer acto se desarrolla en el mercado de Cartagena de Indias a finales de 1912. Gran algarabía y colorido popular: negros que anuncian sus productos, movimientos de gente que vende y compra. En los diálogos de los negros Arciniegas intenta reconstruir el lenguaje y la peculiar fonética de negros y mulatos del arrabal de Getsemaní, en las afueras del sector amurallado de la ciudad. En medio de diálogos vernáculos y picarescos, afloran los sueños de lograr un día la libertad.

Tras unas primeras réplicas de presentación del ambiente general, Arciniegas utiliza un sorprendente recurso fantástico que no corresponde de ningún modo a hechos históricos y sin embargo tiene un sentido y una significación muy particular en el desarrollo de la historia dramática. De repente aparece en Cartagena una mujer patriota que se fugó de un convento de Quito, a la que su padre quiere casar con un hacendado inglés mezcla de médico y curandero. La desconocida visitante no es otra que Manuela Sáenz, quien en la realidad histórica nunca estuvo en Cartagena, y en 1812 apenas era una adolescente de quince años. Esto quiere decir que en este caso no se trata de mostrar una evocación del personaje real, sino más bien de trabajar lo que significó en la vida del libertador no sólo en su condición de amante, sino también como representación mítica de la guerrera, la guerrillera, la mujer liberada, la libertadora.

En la primera escena juega con un niño negro al que habla con gracia y picardía, diciéndole que se lo va a comer, revelando su carácter lúdico, alegre y democrático. La Manuela real también fue amiga entrañable de sus esclavas negras Nathán y Jonatás, de ahí que aunque nunca hubiera visitado aquella ciudad, su presentación es convincente como dibujo de su carácter.

1. Publicada por la editorial Milla Bartes, de Bogotá, en julio de 1990.

Otro barco llega con varios personajes que estaban haciendo la guerra en Venezuela, que huyeron a Curazao y de ahí a Cartagena. Entre ellos José Félix Ribas, rebelde patriota caraqueño, miembro de la oligarquía criolla venezolana, y un joven al que llaman (como si fuera un error) Simón Palacios. Se trata de un apunte humorístico de Arciniegas para significar que en aquel momento aún no se sabía nada de Simón Bolívar, y al hacerle referencia tomaron su segundo apellido, el de su madre, la marquesa de San Luís María Concepción Palacios y Blanco, fallecida cuando Simón tenía nueve años.

La obra está dividida por grupos de personajes que representan sectores, clases o instituciones cartageneras que asumían una determinada posición en relación con la lucha por la independencia. Así como se han pintado los negros, que aspiran a la libertad después de siglos de esclavitud, también aparece un grupo de frailes del convento de Cartagena que representan el respeto por las tradiciones, la fidelidad a la corona y la obediencia a los mandatos de la santa iglesia católica. Los frailes están escandalizados con la quiteña: afirman con espanto que es republicana y desvergonzada, pues la han visto bailando cumbia con los negros en el arrabal de Getsemaní. Con el mismo lenguaje reprobatorio comentan que los sublevados de Caracas tenían como jefe al diablo Francisco de Miranda que vino de Europa para hacer la guerra, ahora condenado en un calabozo. Concluyen en que a la Nueva Granada le está haciendo falta un Monteverde que ponga orden.

El general Francisco de Monteverde, nacido en Tenerife en 1773, se levantó en armas contra los rebeldes que habían depuesto al capitán general Emparán y que ahora formaban un ejército bajo las órdenes de Francisco de Miranda, llevado por Bolívar desde Inglaterra a Venezuela. En esta primera campaña de reconquista y al verse derrotado, Miranda firmó la capitulación de San Mateo con Monteverde que luego incumplió lo acordado. Bolívar, que acababa de perder el fuerte de Puerto Cabello, entregó a Miranda a los españoles al regresar a Caracas y enterarse de su actuación. Lo capturaron en La Guaira y lo enviaron a la prisión de La Carraca, en Cádiz, donde falleció el 14 de julio de 1816.

El mismo fraile habla de Simón Bolívar, comenta la forma en la que perdió el fuerte de Puerto Cabello y lo acusa de haber matado a su mujer, María Teresa del Toro, al haberla expuesto a los calores de San Mateo. El fraile sigue relatando pormenores de la vida de Bolívar sin que importe saber cómo llegaron a sus oídos. Después de todas esas andanzas el joven del relato cayó de sorpresa en la ciudad. Otro fraile complementa otra información sobre el joven Bolívar, al mencionar su actitud con ocasión del terremoto de Caracas, donde frente a las ruinas, exclamó:

*¡Si la naturaleza se opone a nuestros designios, lucharemos contra ella
y haremos que nos obedezca!*²

Los frailes han sintetizado los hechos esenciales de la vida de Bolívar hasta el momento (dispendiosos para ser representados dada la variedad de acontecimientos, personajes y escenarios), pero a diferencia de otras obras en las que este recurso se utiliza para completar la información, acá se esbozan los datos para asumir una actitud crítica, hablar en contra del comportamiento del personaje y colocar al público en posición contraria a la de los frailes y a favor de Bolívar. Es decir, el público se convierte en juez de los jueces al variar el enfoque sobre las responsabilidades.

Bolívar se encuentra en Cartagena de Indias y los frailes tradicionalistas temen que ahora trate de meterlos en más enredos de los que ya tienen. No les faltan razones desde su punto de vista como fieles y sumisos vasallos de la monarquía. En un juego escénico para variar los decorados, unos pajes mueven los bastidores de la escenografía y se recrea el salón de sesiones del cabildo donde opera la nueva junta de gobierno. El presidente de la junta, José María García de Toledo, informa a sus miembros sobre los últimos acontecimientos de Caracas: Monteverde ha incumplido las capitulaciones firmadas con Miranda. Afirma que si no fuese tan delicada la materia que los preocupa deberían convocar el concurso del pueblo, pero ahora tiene que hablar la voz de la prudencia. Un grupo de Caraqueños que escaparon de Monteverde se dirigen a Cartagena. En la goleta que llegó la noche anterior debieron arribar dos o tres.

Otro de los notables sostiene que las tropas españolas aún tienen del dominio de los puertos del río Magdalena: Barranca, Tenerife, Mompós, Tamalameque y El Banco. Esto significa que tienen cerrado el camino hacia Santafé, y añade:

*¡Estamos situados!*³

Comentan que de Venezuela llegó huyendo un joven llamado Simón Bolívar, y de Panamá vino la quiteña señorita Sáenz.

Las palabras del notable son el anuncio de la entrada a escena de los dos personajes. Todos saben que Bolívar no conoció a Manuelita en Cartagena; ocurrió en Quito cuando hizo su entrada triunfal en 1822. Reitero: el recurso usado por Arciniegas tiene una función alegórica. Cartagena aparece como un hito, un crisol de la lucha bolivariana y el inicio de la guerra de

2. Indalecio Liévano Aguirre: *Bolívar*. pág. 83. Editorial El Liberal, Bogotá. (¿1950?)

3. *El Libertador y la Guerrillera*. pág. 25.

independencia. Por eso compagina personajes de diversos tiempos en aquel despertar histórico: Bolívar y Manuela, *el Libertador y la Guerrillera*, unidos en la misma dimensión mítica en que los ha situado el imaginario de los pueblos.

Otro notable dice que ella se encuentra en la sala y que deben invitarla para que cuente lo que sabe. Así lo hacen y Manuela se presenta. Habla de una carta de su padre, Simón Sáenz Vergara, quien le cuenta que de todo el barullo que formó el general Miranda ya no quedan sino los remordimientos que él purga en la cárcel. Es interesante ver cómo Arciniegas ha descompuesto las noticias de los hechos de Venezuela relacionados con Miranda y Monteverde en varias voces de diversas tonalidades y contenidos, unas a favor y otras en contra de los mismos personajes. Manuela señala que a Cartagena han llegado algunos caraqueños, entre ellos Bolívar. El presidente de la junta repite el nombre, “Bolívar, Bolívar”, y pregunta quién es ese. La guerrillera señala hacia la puerta diciendo “¡Aquel!”, y como en un acto de magia aparece Simón Bolívar en la puerta.

Aunque en esa clase de encuentros y desencuentros siempre juega un papel el azar, en este caso Arciniegas ha convertido el azar en un destino: como ya conocemos la profunda relación que tendrá lugar entre Bolívar y Manuela, ¿por qué no adelantarla en una especie de operación metafórica, en una libre asociación onírica para traerla a Cartagena como la compañera que el destino le reserva a Bolívar en sus momentos de su gloria y decadencia, amenazado por el odio de conspiradores y rivales? Un juego que consiste en romper los tiempos y cruzar las fechas con la libertad de la ficción, pero conservando la veracidad de los hechos a los que los personajes se refieren. Como una metáfora de su campaña libertadora en medio de la parábola de su vida, Arciniegas dijo que Bolívar había nacido en Cartagena en 1812 y muerto en Lima en 1824.

Bolívar avanza hacia el centro del salón, no como un joven tímido ante un grupo de desconocidos o como un exilado vacilante en busca de ayuda, sino cargado del contenido semántico de su gesta: sus palabras de presentación no las pronuncia solo, sino acompañado por un coro de voces entendidas como un bien común, una parábola histórica:

Yo soy un hijo de la infeliz Caracas, escapado milagrosamente de en medio de ruinas físicas y morales. Siempre fiel al sistema liberal y justo que proclamó mi patria, he venido a seguir aquí los estandartes de la independencia que tan gloriosamente tremolan en estos estados.⁴

4. *Ibíd.* pág. 26.

Buen lector y con seguridad agudo espectador del teatro en distintos escenarios de Europa y América, Arciniegas plantea una fórmula original para resolver el problema de cómo debe hablar un personaje protagónico de los hechos históricos, cuando las fuentes de su expresión son sus proclamas y discursos. Si en sus diálogos cotidianos habla en forma singular recreando una conversación de la época, cuando el texto es tomado de una proclama histórica debe citarse al modo de un texto escrito en el que se ponen las palabras entre comillas o cursiva para diferenciarlas del lenguaje común. En este caso las voces del coro rompen con la cotidianidad naturalista del diálogo; se pone la cita en manos del coro, se traslada a un plano de apropiación colectiva lo que en un momento fue concebido de manera individual.

Cuando el presidente de la junta le pregunta a Bolívar qué esperanza le queda a los patriotas de Caracas (situación que podría revertir en Cartagena y Santafé, como de hecho sucedió), Bolívar responde:

*¿Qué esperanzas nos restan, señores, de salud? ¡La guerra!*⁵

El coro sigue citando fragmentos de la proclama de Bolívar con igual propósito de apropiación colectiva:

*Sólo la guerra puede salvarnos por la senda del honor. No haya otro objeto que el exterminio de los tiranos, que sedientos de sangre y oro invaden nuestras pacíficas y felices regiones.*⁶

En las siguientes réplicas de Bolívar prosiguen los apartes del llamado Manifiesto de Cartagena:

Tuvimos filósofos por jefes, filantropía por legislación, dialéctica por táctica y sofistas por soldados.

A continuación, Bolívar ataca el federalismo ante la sorpresa de los miembros de la Junta de Cartagena, que con su pronunciamiento independiente han asumido una posición federalista. Piensan que si ellos dependieran de la Junta de Santafé, con quien por el momento no hay comunicación posible, estarían perdidos. ¿Acaso el joven caraqueño está en contra del sistema político de Norteamérica que ha conseguido el triunfo más grande de su historia a esa nación?

5. *Ibíd.* pág. 28.

6. *Ídem.*

Bolívar responde:

Por desgracia el sistema federal, el más perfecto y capaz de proporcionar la felicidad humana, es el más opuesto a los intereses de nuestros nacientes estados. Todavía nuestros conciudadanos no se hallan en aptitud de ejercer por sí mismos sus derechos; carecen de las virtudes políticas del verdadero republicano, virtudes que no se adquieren en los gobiernos absolutos, donde se desconocen los derechos y deberes del ciudadano.⁷

El juego de parlamentos de Bolívar no se puede sostener escénicamente todo el tiempo con el recurso del coro, pues él también debe hablar por sí mismo como personaje individual. Arciniegas establece una diferencia entre los textos que equivalen a una cita histórica trascendente con su estilo elevado de proclama, y otros parlamentos del lenguaje común, muchos tomados de cartas o de memorias sobre Bolívar, escritas por contemporáneos suyos.

Como escritor, historiador y americanista convencido, Arciniegas sabe muy bien que la primera contienda importante que Bolívar ganó no fue en el campo de batalla, sino en el salón de sesiones del cabildo de Cartagena cuando obtuvo el primer apoyo para iniciar la campaña libertadora.

En las páginas siguientes el debate ideológico se impone sobre el discurso teatral; el historiador toma el mando sobre el dramaturgo. Los parlamentos de Bolívar se extienden más de la cuenta por la necesidad del historiador de dar noticia de diversos hechos. Se genera un problema característico de los dramas históricos, visto en otras obras, entre la información y la acción en el desarrollo del conflicto dramático. Una cosa, por ejemplo, son los diálogos de Platón y otra muy diferente (aunque ambos utilicen el recurso del diálogo) los parlamentos de los personajes en las tragedias de Sófocles o de Eurípides.

Bolívar advierte que tras la organización de la iglesia, con ilustres y contadas excepciones, existe una poderosa maquinaria utilizada para conservar el poder monárquico e impedir que América consiga su libertad e independencia. Por otra parte, no es extraño que se esté preparando un poderoso contingente militar para reforzar las fuerzas españolas en el nuevo mundo y aplastar las libertades con tanto esfuerzo alcanzadas.

Cuando le preguntan a Bolívar qué se puede hacer en tales circunstancias, él responde que la Nueva Granada debe ayudar a recuperar a Caracas y a Venezuela como una medida para su propia seguridad. Los presentes, asombrados, se preguntan cómo puede hacerse esto, dónde están los soldados que podrían marchar en tal empresa. Bolívar responde con entusiasmo. Sus

7. *Ibíd.* pág. 29.

palabras se convierten en una eficaz motivación. Intuye que es necesario cautivar el sentimiento para que este ponga en marcha a la acción:

*¡Corramos a romper las cadenas! No seáis insensibles a los lamentos de nuestros hermanos. ¡Id veloces a vengar al muerto, a dar vida al moribundo, soltura al oprimido, libertad a todos!*⁸

Con la emoción llega el convencimiento. La junta de Cartagena decide apoyar la empresa de Bolívar aunque suene temeraria. También los negros que prestaban el servicio se han dejado embrujar por su palabra, y serán el puente para que sus ideas liberadoras corran por las calles y lleguen al pueblo. Por esa razón Arciniegas escogió la forma teatral para expresar la manera como el libertador convirtió su pensamiento en acción:

*Como es natural, lo primero que me salió fue escribir en teatro. Como no podía hacerlo un académico. Se equivocan a quienes imaginan a los que ocupamos sillas en el instituto, figurándolos deshumanizados. Desde luego, vamos a los archivos. Pero sin desconocer dónde está el origen del enredo. Dónde la plaza, dónde el que tiró la piedra y rompió el vidrio y puso fuego al polvorín.*⁹

El eco de la presencia de Manuela y la llegada de Bolívar al cabildo ha corrido por las calles y entrado en los conventos. Los frailes se muestran muy preocupados:

*Parece que dejaron hablar a la guerrillera, la hija del doctor Sáenz, de Quito, la bastarda. ¡Y que dio un beso en la frente al de Caracas!*¹⁰

Si Bolívar ha desencadenado una poderosa reacción emocional, tiene una lógica interna el poner a Manuela como símbolo de ese aspecto sensible en la parábola del libertador. Manuela excita las emociones del hombre que excita las emociones del pueblo. Lo corona no con un ramo de laurel sino con un beso en la frente. Es más que las Juanas que marchan detrás de la soldadesca: es la libertadora.

Las noticias corren entre las gentes del pueblo, en las calles, en los mercados. De nuevo la acción regresa a ese escenario: la plaza del ayuntamiento. Los negros corean versos de Arciniegas, escritos a la manera de Nicolás Guillén. Por algo nuestro autor tenía ancestro cubano por parte de madre:

8. *Ibíd.* pág. 32.

9. Germán Arciniegas, prólogo a *El Libertador y la Guerrillera*. pág. 2.

10. *El Libertador y la Guerrillera*. págs. 33-34.

*Decde Cartagena lo manda a pasia
Ej mejó la cumbia que habla en inglés,
La cumbia se baila pa 'lante y pa traj
Y el mije lo que habla lo dice al revej.¹¹*

El místico del que habla la copla burlona del negro es el inglés James Thorne, esposo de Manuela por voluntad de su padre. El pajecillo, que hace las veces de técnico de tramoya y cambia la disposición de los decorados, juega también como animador de la representación haciendo algunos comentarios que ayudan a avanzar la escena:

*Señores y señoras: el tiempo vuela. Han pasado meses y parecen años.
(...) La guerra se ha derramado por muchas partes. Y los cuarenta
negros que se fueron con Simón Bolívar, ¿dónde estarán?¹²*

El presidente de la junta de Cartagena tiene la respuesta: mientras Labatut tomaba a Santa Marta (lo que no duró mucho), Bolívar se apoderaba de los distintos puertos del río Magdalena, incrementando sus tropas con voluntarios de Mompós y otras poblaciones, abriendo de este modo el camino a Santafé. Partiendo de un pequeño destacamento con el que dio los primeros pasos, formó un ejército con los pescadores y remeros del río y los campesinos de pueblos y veredas.

En un siguiente paso, Bolívar se encuentra en Ocaña cerca de la frontera con Venezuela. Pide una autorización para marchar hacia Caracas y recuperar el dominio de la capitanía general. Solicita el permiso a Santafé pero se ha olvidado de Cartagena. Los miembros de la junta se molestan y exigen que se les devuelvan sus tropas, necesarias para su defensa.

Aquí llegamos a un punto esencial de las contradicciones que surgieron durante la guerra de independencia: de una parte, la atomización del territorio en pequeños feudos, ciudades-estado como Cartagena; capitales que buscaban unificar su propio radio de acción, como Caracas o Santafé de Bogotá; y enormes territorios, valles, llanuras, riberas, zonas costeras y en medio de tan diversos climas y paisajes, la cordillera de los Andes. Los pueblos de las distintas regiones se dejaban conducir (unos u otros) por los caudillos regionales, las juntas de gobierno o los comandantes de tropas, con una natural desconfianza hacia los gobernantes de turno y sobre aquellos oportunistas que querían pescar en río revuelto. Aún era muy temprano para saber quién podría asumir la dirección de semejante empresa: liberar a la Nueva Granada, a Venezuela, a la América del sur de la dominación colonial.

11. *Ibíd.* pág. 35.

12. *Ibíd.* pág. 36.

Un notable de Cartagena plantea:

*Que Bolívar nos devuelva las tropas. Si quiere seguir a Venezuela, que lo haga con su gente y con la que le manden de Santafé, allá ellos. Liberar a Santa Marta es mantener sobre el Caribe el frente republicano. Eso es claro como la luz del día. Lo de Bolívar no lo comprendo.*¹³

Arciniegas cierra el primer acto con un encuentro entre Manuela y los frailes dominicos. Asumiendo una actitud inicial de joven piadosa, les pide consejo frente a las dudas que la embargan en las opciones vitales que se le presentan. Los frailes le responden que su salvación se encuentra en Panamá, casándose con el inglés que su padre escogió para ella y olvidándose de las veleidades peligrosas de la insurgencia. Manuela, con un gesto de aparente humildad y sometimiento, les contesta:

*Mi hogar será tan bien dispuesto y ordenado como el más cristiano de Cartagena. Sobre eso, no os preocupéis. Pero oíd lo que ya no puede ocultar mi corazón: Bolívar ha ido a vengar las fechorías de los españoles canibales que oprimen a los hombres libres de Caracas. Su espada fulgurante está castigando a los godos traidores que menospreciaron a los americanos a nombre de un rey monstruoso y detestable.*¹⁴

Los frailes comprueban, horrorizados, que la hija del señor Sáenz, fiel súbdito de su majestad, es un demonio revolucionario, una libertina y por eso exclaman:

*¡Vade retro! ¡Es una perdida! ¡Poseída del demonio! ¡Horror, horror!*¹⁵

El acto termina con el romance de un ciego que recuerda este tipo de expresión popular, usado entre otros, por Ramón del Valle Inclán en sus esperpentos:

*Para que vean cómo un ciego,
Que nunca tuvo elección
Puede leer los papeles*

13. *Ibíd.* pág. 37.

14. *Ibíd.* pág. 40.

15. *Ídem.*

*De nuestra revolución,
Voy a cantarles la carta
Que recibí de Mompós.
No estoy pidiendo limosna,
Pero por amor de Dios,
Estén atentos, señores,
Y alisten el corazón.¹⁶*

El segundo acto tiene lugar en Quito en 1822, donde Manuela, la guerrillera, deja de ser un símbolo para convertirse en una persona real. La escena representa una plaza y al fondo la casa de un oidor. Arciniegas traza la imagen del pueblo quiteño:

Grupos de indios acurrucados se pasan en silencio, de mano en mano, las totumas de chicha. Las indias, desplegadas las anchas polleras, son como enormes flores que cubren el suelo.¹⁷

Se insinúa un aire incaico, al son de la quena y el arpa. Un indio pregunta si es cierto que Bolívar se aproxima. El amauta¹⁸ responde en clave mítica:

Cuando amasaron al indio la segunda vez, lo amasaron de barro y de silencio. Lo pusieron a secar al sol. Ocurrió en los tiempos que siguieron a la muerte de Atahualpa. Desde entonces, desde nuestros abuelos remotos, aprendimos a oír y callar.¹⁹

El indio recuerda la muerte del segundo Atahualpa, José Manuel Condorcanqui:

El levantó a las gentes que llevan nuestra sangre para devolverles las tierras de que fuimos despojados, para rechazar el tributo impuesto por otro rey.²⁰

Sigue una larga enumeración de los hechos de aquel levantamiento (de nuevo el cronista de la historia se apodera del discurso). El coro añade otros asuntos al recuento del amauta; desde el día en que mataron a Atahualpa II

16. *Ibíd.* pág. 41.

17. *Ibíd.* pág. 47.

18. Amauta, en quechua: maestro, sabio.

19. *El libertador y la guerrillera*. Pág. 47.

20. *El libertador y la guerrillera*. Pág. 48.

han guardado silencio, pero hoy hay que hablar otra vez. Bolívar llegó a Pasto y pronto vendrá a Quito, pero por ahora hay que callar:

*Que nadie oiga salir de nuestros labios su nombre. Que nada lo borre de nuestra memoria.*²¹

Los pajecillos mueven la hoja del bastidor de fondo y ahora aparece la sala en la casa de un oidor. Otros oidores juegan con él a las cartas. Los temores de perder el juego se proyectan sobre el azaroso terreno político del momento: los rebeldes americanos amenazan con llevarse la partida. ¿De dónde sacan sus ejércitos? Desde hace diez años se escucha pronunciar el nombre de Bolívar... ¿Esa es la carta del triunfo de los insurgentes y por lo tanto la derrota para ellos?

Las noticias son cada vez más alarmantes. Se menciona la capitulación de Morillo en Venezuela y la traición de Riego en España. La información sobre los acontecimientos de uno y otro lado del Atlántico entran en la conversación como apartes del juego de cartas en el que el azar interviene. Según ellos, ahora se están pagando las culpas de muchos errores cometidos: ¿No se dejaron pasar obras corruptoras como *El Contrato Social*, *El Espíritu de las Leyes* y los malditos *Derechos del hombre*, que han hecho más daño en la América que en la misma Europa?²²

Un chasqui²³ trae la terrible noticia:

*Señor: ya vienen las tropas sobre Quito. El general Aymerich está vencido. Sucre ha ganado. Las tropas republicanas están a todo correr, gritando: ¡Viva Simón Bolívar!*²⁴

Se produce una gran confusión entre el grupo de oidores. El juego se derrumba; las cartas caen al piso. Los pajecillos cambian de nuevo el decorado: Otra vez aparece la plaza. Sucre entra en Quito, vencedor de la batalla de Pichincha. Aparece de nuevo la guerrillera vista antes en Cartagena (como un correo del destino que otra vez anuncia la llegada de Simón Bolívar, esta vez en correspondencia con los hechos históricos reales).

Carlos, notable quiteño miembro de la familia Sáenz, habla con su prima Manuela. Aparentando afecto y simpatía, le dice que lo sabe todo sobre ella: que se casó con un inglés que se quedó en Lima mientras ella viene a

21. *Ibíd.* pág. 50.

22. *Ibíd.* pág. 52.

23. Correo entre los incas.

24. *El Libertador y la Guerrillera*. pág. 53.

Quito a reclamar su herencia. Manuela discute con ese familiar que, como otros miembros de su familia, buscó perderla y expulsarla de Quito. Le hace reclamos mientras él aparenta ignorar sus pasados extravíos; intenta coquetear con ella, la ve más bella, mujer y deseable. Hace esfuerzos por congraciarse con Manuelita; no ignora que San Martín la condecoró con la orden del sol y que se ha vuelto muy importante. Ella se muestra orgullosa de sus vínculos con los republicanos que luchan por la independencia lo que para su primo, realista a ultranza, no deja de ser una deslealtad que finge pasar por alto mientras intenta besarla. Manuela responde con una sonora bofetada que obliga al atrevido a retirarse en el colmo de la vergüenza. El hecho de que sea una mujer libre no quiere decir que cualquiera pueda aspirar a sus favores.

Nuevo cambio de escenografía: los pajecillos arman el balcón desde donde miembros de la sociedad quiteña se aprestan a observar la llegada de Bolívar. Un grupo de republicanos hace el recuento de las hazañas y triunfos de Bolívar desde que entró triunfante a Caracas por primera vez. En la otra esquina del balcón otro grupo de notables contempla la escena en momentos en que Manuela se abre paso para ver la entrada del Libertador, a quien le arroja un ramo de flores que le cae en el rostro. Bolívar se voltea furioso, y cuando descubre que se trata de una hermosa quiteña que lo saluda, le devuelve una sonrisa.

Bolívar sube al balcón acompañado por Sucre. Le presentan a Manuela, la saluda con su acostumbrada galantería y algo más: como si se hubiera completado un encuentro tramado por el destino que cada uno de ellos hubiera estado esperando. Bolívar se asoma hacia la calle y habla al pueblo quiteño que lo ha recibido con actitud jubilosa. Anuncia que desde Caracas a Quito el gran territorio está libre de opresión:

*¡La libertad de América es la esperanza del universo!*²⁵

Bolívar afirma que una nueva era se acerca, aunque aún hay que trabajar con denuedo, pues no; no basta con haber conseguido la independencia:

*El gran día de la América no ha llegado. Si hemos expulsado a nuestros opresores, roto las tablas de sus leyes tiránicas y formado instituciones legítimas, nos falta poner el fundamento del pacto social que debe formar de este mundo una nación de repúblicas. La asociación de los cinco grandes estados de América es tan sublime en sí misma, que será motivo de asombro para Europa.*²⁶

25. *El Libertador y la Guerrillera*. Acto II. pág. 63.

26. *Ibíd.* pág. 64.

El sueño de Bolívar que intentó llevar al Congreso Anfictiónico de Panamá y que se frustró por la falta de visión de los dirigentes, la egolatría e intereses personales de los caudillos de turno como Páez y Flórez, era el de crear una gran nación capaz de jugar un papel trascendental ante el mundo. El proyecto se separó, las naciones también y en vez de concertar acciones comunes, pusieron sus diferencias por delante como obstáculos insalvables adelantar un tarea común. Los problemas fronterizos y las discrepancias por límites terrestres y marítimos han dado lugar a diversas confrontaciones, tensiones y guerras a lo largo de toda la América del Sur en sus dos siglos de vida independiente.

El pensamiento de Bolívar sigue vigente en muchos aspectos:

*¿Quién resistirá a la América reunida de corazón, sumida a la ley y guiada por la antorcha de la libertad?*²⁷

La orquesta toca una polca y Bolívar saca a bailar a Manuela. Se inicia una emotiva historia pasional que se impone por encima de los prejuicios sociales y de todo tipo de impedimentos. Los pajecillos cambian una vez más los paneles de escenografía y retorna la imagen de la plaza de Quito. Dos soldados comentan las incidencias, logros y desventuras de la campaña libertadora desde que salieron de las riberas del Orinoco.

Ahora Manuela aparece en traje de soldado, como un oficial de caballería. El diálogo que tiene con Bolívar está basado en la correspondencia que él le dirigió:

*No veo que nada en el mundo pueda unirnos bajo los auspicios de la inocencia y el honor. (...) En el futuro tú estarás sola, aunque al lado de tu marido, y yo estaré sólo en medio del mundo.*²⁸

Manuela le lee la mano a Bolívar con la intención de predecir su futuro. No es un acto de adivinación, sino la suma y resta del deseo y el temor. Ve las dificultades que va a encontrar en el Perú, pero está segura de que saldrá victorioso. Muchos enemigos se harán pasar por amigos para ganar posiciones a su sombra y traicionarlo cuando tengan la oportunidad. Manuela conoce a la sociedad limeña y no ignora las dificultades por las que tuvo que pasar San Martín. Por eso sabe que Bolívar tendrá que enfrentarse a otras semejantes. Los aristócratas peruanos son arrogantes y volubles. Ya tendrá oportunidad de comprobarlo.

27. *Ibíd.* pág. 65.

28. *Ibíd.* pág. 67.

Bolívar le responde:

La buena causa, la de los derechos del hombre, la ganaremos con nuestras armas contra los opresores. Pero si surge un usurpador rebelde y traidor, salvaré a la república con la dictadura, hasta librar al Perú y al Nuevo Mundo de las cadenas que había remachado Pizarro a los hijos de Manco Capac, fundador de ese imperio del sol cuyos símbolos los llevamos sobre el pecho.²⁹

La forma como hablaría Bolívar en la intimidad con Manuela es un interrogante que se hace todo el que sobre este tema quiera escribir una novela, una pieza de teatro, un guión para teatro o televisión. Arciniegas ha optado por tomar los textos del libertador y hacer una especie de *collage* con sus cartas, para darle la grandeza y el acento vibrante que él ponía en sus palabras, con el fin de emocionar a sus escuchas o lectores, convencerlos y conducirlos a la acción. En esta parte del texto, los diálogos de la pareja no están concebidos a la manera de un naturalismo costumbrista, sino con el estilo visionario y sonoro con el que el Libertador lograba cautivar los espíritus.

Manuelita se despide de Bolívar cuando éste parte hacia Lima, con la seguridad de que pronto seguirá sus pasos y reunirse pese a todas las oposiciones. Ya tiene lista la carta que enviará a su esposo dándole cuenta de su amor por Bolívar. En uno de los apartes dice:

Usted es excelente, es inimitable, jamás diré otra cosa sino lo que usted es. Pero, mi amigo: dejar a usted por el general Bolívar es algo; dejar a otro marido sin las cualidades de usted sería nada.³⁰

Se despide del buen hombre con ironía y afecto, pues ha tomado una decisión que mantendrá hasta el fin de sus días: amar a Bolívar, seguirlo y defender su gloria de todos cuantos traten de atentar contra ella.

El tercer acto salta a un preludio del final: ocurre en el pueblo de Soleidad, cerca de Barranquilla, en el año que cierra el ciclo vital de Bolívar: 1830. La escena representa una plaza de tierra caliente con casas al fondo. Un grupo de niños juega a representar una tropa en campaña. En una esquina, un ciego los escucha. El muchacho que se ha convertido en el jefe de esa tropa le pregunta si no sabe que por ahí anda Bolívar. El nombre corre de boca en boca, aunque no lo hayan visto nunca. El joven comenta que el libertador está con fiebres en casa de don Braulio Henao, uno de los notables del pueblo. El

29. *Ibíd.* pág. 69.

30. *Ibíd.* pág. 71.

cura y el alcalde lo han ido a saludar. Los niños siguen su juego y el capitán le quita al ciego el bordón en que se apoya para caminar y lo utiliza como un caballo. Señala algo a lo lejos y todos corren tras él saliendo de escena. Arciniegas anota:

Aparece un hombre reumático, con gorro de lana y un poncho que le da a los pies. Atraviesa lentamente la plaza apoyándose en un bastón de carey. Se acerca al ciego. Es Bolívar.³¹

Bolívar le ofrece al ciego apoyarse en su brazo; el ciego le dice que por ahí anda el general Bolívar preparando el viaje para irse a Inglaterra. Bolívar le sigue la corriente y habla con él sin revelar su identidad. El libertador le ofrece su bastón pero el ciego lo acepta, le da una moneda y se despide. El ciego la muerde y se da cuenta que es de oro. Descubre entonces que el hombre que se la dio es Bolívar y lamenta no haber podido verlo.

En un monólogo amargo, Bolívar se queja de la ingratitud de los hombres a los que él liberó con su espada y habla con tristeza de su partida de Bogotá:

Así, vencido por la ingratitud, abandonado, he tenido que pedir, que suplicar diez veces, durante dos meses, un pasaporte para no salir de Colombia como un prófugo... Ésta ha sido mi última batalla: conseguir una hoja de papel en que se diga que soy colombiano. (...) He sido presidente de tres repúblicas, y es indecente que vaya como un miserable.³²

El coro pronuncia un lamento nostálgico sobre la suerte de los libertadores:

Todos los libertadores van hundiéndose en el olvido, en el polvo, en la miseria. En México asesinaron a Hidalgo y a Morelos, San Martín anda errante, separado de su Argentina por un mar de sal y de amargura. Artigas ha pasado a ser un oscuro labrador en tierras del Paraguay, que con su sombra negra de jesuita cubre el silencioso Francia, y Sucre, Sucre, el creador de Bolivia, el héroe de Pichincha... ¡Todos, todos son arrojados a las tinieblas por la propia libertad que les dieron a los pueblos ingratos!³³

31. *Ibíd.* pág. 77.

32. *El Libertador y la Guerrillera.* Acto III. págs. 79-80.

33. *Ibíd.* págs. 80-81.

En el monólogo que sigue de Bolívar, Arciniegas toca con cautela el conflicto entre Bolívar y Santander, colocándolo en un punto de equilibrio:

Nada puede hacer un hombre contra el mundo entero. Los amigos de Santander querían asesinarme, y mis amigos que fusilara a Santander. ¡Ah! Si nos hubiéramos arreglado con Santander, otra cosa sería nuestra suerte. Pero los amigos... ¡Ah, los amigos! Los suyos y los míos.³⁴

El oficial que entrega a Bolívar correspondencia enviada desde Bogotá, le da informaciones sobre lo que ha hecho Manuela desde su partida. Él, por su parte, le había escrito una última carta desde Guaduas:

Cuidado con los que haces, pues si no, nos pierdes a todos perdiéndote tú.³⁵

Manuelita se ha negado a entregar el archivo de su correspondencia. En una fiesta popular en la que levantaron unos castillos con luces, se había representado la figura del Libertador como el símbolo grotesco del despotismo, y Manuela esperó a que lo terminaran y luego salió a caballo, provista de una lanza, como una guerrera, con Jonatás como ayudante de campo, y se lanzó sobre aquellos armatostes sin dejar vara en pie. El informador complementa:

El pobre oficial que hacía la guardia se puso blanco de miedo ante el ímpetu de nuestra mujer. Aseguro a vuestra excelencia que nunca hemos gozado tanto como esa noche. Ella se enfrenta contra todos, y el amor que os tiene arrasa con todo.³⁶

Por más que lo vea disminuido y enfermo, el oficial le dice lo que muchos bolivarianos esperaban que hiciera: aceptar la corona y gobernar como rey de Colombia. Luego se vería quién lo podría suceder. Bolívar le responde con las palabras de su hermana María Antonia:

Yo sólo defendiendo mi gloria, que no puede ser otra que Libertador. Ciudadano, sí. Buen ciudadano y nada más. (...) Jamás cambiaré mi título de Libertador, por el de emperador o el de rey.³⁷

34. *Ibíd.* pág. 81.

35. *Ibíd.* pág. 84.

36. *Ídem.*

37. *Ibíd.* pág. 85.

Cuando Bolívar se retira a la casa de Braulio Henao, el pueblo que va entrando a la plaza en multitud lo vitorea mientras agita banderas de papel. El Libertador se aleja, camino de Cartagena, con la ilusión de embarcarse hacia Jamaica. Las gentes hacen comentarios sobre su suerte mientras perciben el mal estado de su salud. El ciego, feliz de haber estado al lado del Libertador, piensa que ahora puede partir en paz, ojalá antes de que lo haga Bolívar. Las gentes le piden que cante, y él improvisa un romance sobre el Libertador:

*Aquí pasó fulgurante
La sombra de un caballero.
¡Era el caballero triste
La gloria de nuestro pueblo,
El Libertador de América
Y el lazarillo de un ciego.
(...)
Quien hizo temblar a España
Iba temblando en los huesos
Y le apretaban las sienas
Las manos de puro fuego.*

Sigue el romance del ciego dando razón de los siguientes pasos de Bolívar, mientras las gentes lo rodean para escucharlo. Aparece la guerrillera, de nuevo de manera simbólica, y escucha las últimas palabras del romance:

*Antes de salir me dijo
Dictándome un testamento:
Si por aquí viene un día
Cierta mujer que yo quiero
Le entregarás el anillo
Que anudo en este pañuelo.³⁸*

De nuevo Arciniegas se toma la licencia de traer a Manuela a las tierras donde Bolívar culminó su viaje. El ciego le entrega el anillo con el diamante que le dieron en Lima.

Aparece el edecán francés que venía con el Libertador en su último viaje. Informa a Manuelita sobre los días postreros de Bolívar y le entrega una copia de su última proclama. Manuela pide que la lea en voz alta para que el pueblo la oiga. La que fue amante y cómplice del libertador siente que sus enemigos lo asesinaron. Recuerda lo que pasó la noche de aquel 25 de sep-

38. *Ibíd.* pág. 91.

tiembre... La sobrecoge la imagen de Bolívar tiritando de frío bajo el puente del Carmen. Jamás olvidará que cuando volvió a tenerlo en sus brazos le dijo: “Eres la libertadora del Libertador”.

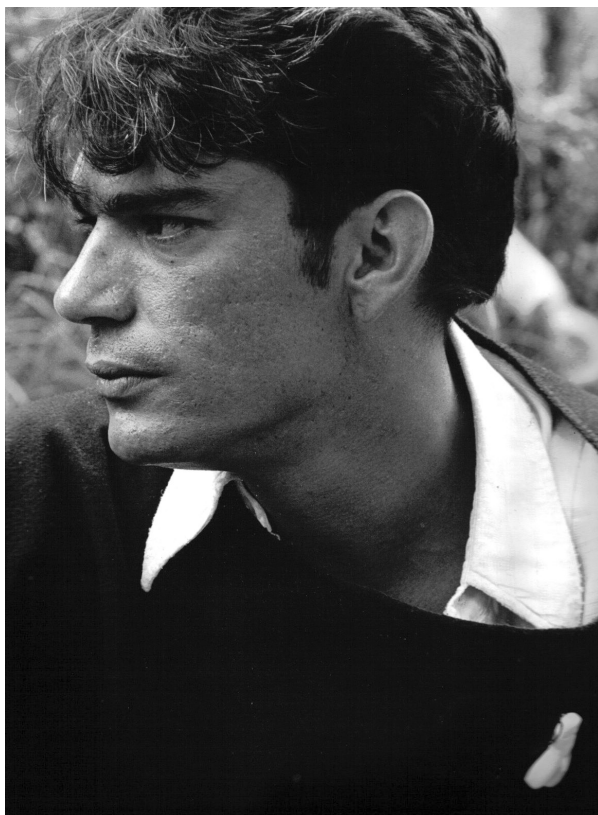
Manuela hace un recuento de su amor por Bolívar, de la forma como lo mantuvo a su lado pese a tantas mujeres intentaban tomarlo. Luego habla contra sus enemigos, los conspiradores, los celosos de su gloria.

La obra termina con un coro de negros, antes esclavos, ahora libertos:

*Ya que ejtamo libre, óyelo, mujé,
- Los negro son libre, óyelo, mujé,
- Pa engañá laj lájgrima vamoj a cantá
- los negro son libre, óyelo, mujé,
Que tricte, que tricte que ej la libertá.*

* * *

JOSÉ MANUEL FREIDEL



José Manuel Freidel nació en Santa Bárbara, Antioquia, el 24 de septiembre de 1951 y falleció en Medellín el 28 de septiembre de 1990, asesinado en extrañas circunstancias. Poeta y dramaturgo en un mundo de violencia, encontró un lenguaje de hondo lirismo para contrarrestar la aridez y desmesura de un ambiente de sicarios y crímenes que tenía agobiada a la ciudad de Medellín en los tiempos más convulsionados de los carteles de la droga.

Freidel comenzó sus estudios de derecho en la universidad de Medellín pero los abandonó para dedicarse de lleno al teatro. Éste es el caso frecuente

– JOSÉ MANUEL FREIDEL –

Fotografía de Carlos Mario Lema. Archivo de Exfanfarria Teatro.

de muchos estudiantes que se integraban a un grupo de teatro de su universidad y abandonaban la carrera para optar por las artes escénicas no sólo como una actividad ocasional, sino como una tarea permanente. Una opción de vida, o si se quiere, una profesión.

En 1971 montó su primera obra con el teatro universitario: *Las medallas del general*, que ya destilaba su veneno sarcástico. Vinieron otras obras elaboradas en el recinto académico antes de abandonar los estudios. A mediados de los años 70 fundó la Corporación artística La Fanfarria, que a partir de 1988 en un acto de ruptura no exento de mordacidad, pasó a llamarse Asociación ex artística Fanfarria Teatro, que pronto se condensó en el nombre con el que se le conoce hasta el presente, Ex Fanfarria.

Freidel también dirigió el grupo de producción de la Escuela Popular de Arte, EPA, y el Teatro de la Universidad Nacional de Medellín. Dirigió grupos de teatro en la cárcel de la ladera, como suponemos que hizo Jean Genet en sus tiempos de presidiario.

En su tarea teatral abordó los campos de la dramaturgia, la dirección y la producción. Se dedicó a escribir obras, llevarlas a escena y pasar de un proyecto al otro con la misma pasión y empeño que el que descubre un nuevo campo de acción con el que se halla identificado para expresar sus desajustes con el mundo. Algunas de sus obras pueden considerarse como grandes bocetos de un nuevo tipo de teatro compuesto por rasgos vitales muy personales, con un lenguaje desenfadado, en ocasiones agresivo e irreverente, y en otras tierno y nostálgico.

Cuando afirmo que se trata de bocetos, quiero decir que en varias de sus obras Freidel dejó tal cual su primera escritura, sin ajustes ni correcciones, para pasar a otro tema, otra creación que lo cautivara. Otros trabajos, sobre todo en las creaciones de su madurez, se muestran más acabados y en una versión que podemos considerar como definitiva. Los esbozos y bocetos que hubieran merecido una segunda lectura y un desarrollo más completo de las situaciones, quedaron para siempre en esa condición a causa del con el corte absurdo de su existencia.

Como en algunas manifestaciones del teatro oriental, del Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, o el teatro poético crudo y atormentado de Jean Genet, en sus trabajos escénicos Freidel consigue enfrentar la violencia y el horror que se respiraban en el aire viciado de los carteles de la droga y las constantes amenazas de muerte, con una poética íntima y personal, un lirismo que aparece como una delicada flor en medio de un estercolero. Temas crudos del presente o reminiscencias históricas, en todos los casos aparece su impronta personal, un sello distintivo que le otorga un lugar único e irremplazable en el teatro moderno en Colombia.

En 1990 fue invitado a la semana cultural de Colombia en Aviñón, Francia, con la obra *24 horas en la vida de K*. En este mismo año participó con *Las tardes de Manuela* en un encuentro bolivariano en Ecuador. A su regreso a Colombia encontró la muerte en la noche del 28 de septiembre, como si tratase de una de las escenas más desgarradas de alguna de sus obras. Así lo comenta en sus notas sobre el teatro de Freidel el escritor, crítico, amigo y maestro australiano Joe Broderick:

Es evidente, entonces, que el asesino le quitó la vida en plena efervescencia creadora. “Voy a tener que vivir 90 años –había exclamado unos días antes- para alcanzar a escribir todo lo que tengo que decir”. Ahora estamos obligados lamentablemente a atenernos a los textos que sí alcanzó a escribir. Existen, la mayoría, en hojas sueltas, mal copiadas e inéditas, que actores, amigos y fanfarrios han venido recuperando y recopilando, a pesar de manuscritos tirados casi al viento.

José Manuel Freidel no se preocupó por la inmortalidad. Vivió a las mil carreras, escribió como un torrente y montaba cada obra con afán... ¡Porque venía la otra! O tal vez, porque sentía venir la Parca, ella que está presente, “tras la puerta”, en todas las obras que escribió.¹

Entre las obras que escribió y llevó a escena podemos mencionar:

- *Medallas del general*, montada en la universidad en 1971.
- *Desenredando*, grupo universitario, 1973.
- *A-e-i-o-u*, estrenada por el grupo a-e-i-o-u en 1975.
- *Amantina o la historia de un desamor*, estrenada por La Fanfarria en 1976.
- *Cuatro sonajas de fierro*, estrenada por La Fanfarria en 1976.
- *Las arpías*, estrenada por La Fanfarria 1981.
- *Ciudad, ciudad*, estrenada en la Escuela Popular de Arte, E.P.A. en 1983.
- *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas*, estrenada en La Fanfarria, en 1983.
- *En casa de Irene*, estrenada en La Fanfarria en 1983.
- *Romance del bacán y la maleva*, estrenada por La Fanfarria en 1985.
- *Monólogo de una actriz triste*, estrenada por La Fanfarria en 1986.
- *Soledad quiere bailar*, estrenada por la Ex Fanfarria, en 1988.

1. Joe Broderick: “Nota sobre el teatro de Freidel”. En *José Manuel Freidel, Teatro*, Ediciones Autores Antioqueños. págs. 8-9. Volumen 83. Medellín, 1993.

- *Contratiempos*, estrenada por la Ex Fanfarria en 1989.
- *Las tardes de Manuela*, estrenada por la Ex Fanfarria en 1989.
- *24 horas en la vida de K*, estrenada por la Escuela Popular de Arte, E.P.A., en 1989.
- *La fábula de Hortensia*, la flor más petulante y tal vez la más perversa.
- *Hamlet en este país de ratas retóricas*.
- *Las burguesas de la calle Menor*, estrenada en La Casa del Teatro Nacional, bajo la dirección de Adela Donadío, en el año 2000.
- *La lavandera*.
- *La visita*.
- *El castillo Huzmer*.
- *Tribulaciones de un abogado que quiso ser actor o el oloroso caso de la manzana verde*.
- *Luterito o el padre Casafuz*, basado en el cuento de Tomás Carrasquilla.

Sobre la complejidad de su lenguaje, anotó el crítico Gilberto Bello:

Nutrido por una vasta observación de las cosas y los personajes que le rodearon, Freidel salvó, no sin equivocaciones y reiteraciones, los obstáculos del lenguaje, y se dedicó con ahínco a explorar términos y construcciones cuya sintaxis y semántica muchas veces parecían definidas por la ambigüedad y la contradicción.²

* * *

2. Comentario de Gilberto Bello en *José Manuel Freidel. Teatro*. Op. Cit. pág. 477.



LAS TARDES DE MANUELA, de José Manuel Freidel.
Exfanfarria Teatro. 2008.
Fotografías de Cristian Zapata y Diego Delgado.

– JOSÉ MANUEL FREIDEL –

≈

LAS TARDES DE MANUELA

Cuando *Las tardes de Manuela* se presentó en la sala de la Corporación Colombiana de Teatro en Bogotá, durante uno de los festivales de teatro Alternativo desarrollado en forma simultánea con el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el crítico español José Monleón, director de la revista Primer Acto y del Instituto de Teatro del Mediterráneo, escribió sobre la presentación de la obra:

Allí, en aquel rincón del mundo, un centenar de personas velaban el cadáver del sueño, el triste destino de un libertador de pueblos pronto divididos y explotados por largas cadenas de cómplices. Algún profesional torcía el gesto, preguntándose si la mueca del cadáver era artística, sin entender que cada mundo tiene su teatralidad y su poética y que Las tardes de Manuela venía de una cultura y de una vía distintas. Pero los más nos sentíamos atrapados, sabiendo que el arte —y ésta es una de las grandezas del mejor teatro latinoamericano— estaba abriéndonos las puertas a la calentura palpable, a la muerte y a la resistencia creativa de un pueblo.¹

El triste final de Manuela Sáenz en Paita, costa norte del Perú, es presentado en la obra de Freidel como una pieza de recuerdos y fantasmas, con su estilo de poesía que parece golpear con rabia los vericuetos y frustraciones de la historia. La indomable guerrera, la compañera sentimental, apasionada y leal hasta la muerte de Simón Bolívar, ha llegado a este pueblo donde no hay médicos ni medicinas, pero sí epidemias contagiosas. Un puerto al que llegan de vez en cuando barcos balleneros rumbo al sur, como el que condujo a Hermann Melville a soñar con su ballena blanca, o a Garibaldi quien partió de la América libre de la dependencia colonial y regresó a Europa para luchar por la unificación de Italia, descuartizada, dividida en pedazos... Estos per-

1. Comentario de José Monleón en José Manuel Freidel: *Teatro*. Op. Cit. pág. 470.

sonajes y otras figuras notables de la época pasaron por Paita y visitaron a la mujer que había sido la amante del hombre más famoso de la América del Sur, cuya historia ya se había convertido en mito.

Pero más que contar los últimos días de Manuela al modo de una reconstrucción histórica, Freidel plantea su propia visión crítica de la realidad y de la historia. Se solidariza con Manuela, no para hacer una apología de la heroína, sino para dolerse con ella de la ingratitud humana, para presentar a través del drama y la agonía de su personaje su propio desajuste con el mundo.

El punto al que ha llegado el amor de Bolívar es descrito por Freidel como una estampa de soledad y abandono:

Exilio y sequedad, desolación y destierro, acritud del ambiente, paisaje desértico, el inicio de la muerte, el viaje sin regreso. Sólo la memoria, pulpo insaciable, descorre velos, anuncia mejores noches, evoca.

En ese clima, en un paisaje ocre y seco vivió Manuela Sáenz su último trecho vital, su exilio y la derrota. Despojada ya de la presencia del Libertador, sólo su recuerdo se hace istmo y comunica espacios y épocas, vida y muerte.²

En ese lugar escueto, enfermizo y arenoso, Manuela, parálitica después de una aparatosa caída, pasa buena parte del tiempo en una hamaca o en una silla de manos que le sirve para desplazarse con la ayuda de otras personas. Hasta allí ha llegado su fiel servidora, cómplice y amiga, la negra Jonotás, quien la ha acompañado en las circunstancias más diversas de su vida, y ahora está allí dispuesta a llegar hasta el final de ese largo recorrido; de la gloria al abismo:

Manuela y su criada están congeladas. Bolívar como un fantasma recorre la estancia, tose y lleva a Manuela en su silla de ruedas hasta un límite, le susurra: “Lánzate, Manuela, atraviesa el límite, mi adorada loca, es un solo paso, no te detengas, lánzate”. Bolívar se sumerge en su océano. Las mujeres cobran vida. El ambiente es seco, árido y no hay agua. Claman... y una risa misteriosa envuelve a Manuela.³

Bolívar, desde el otro mundo, parece estar llamando a Manuela como cuando en sus tiempos de amor y ausencia le pedía “Ven, ven luego...” En Paita, Manuela ya no vive en el presente; su mente se encuentra aprisionada por los recuerdos ante cuya invasión intenta defenderse. El lenguaje de Freidel para mostrar el desgarramiento que vive la exilada de Paita adquiere amar-

2. *Las tardes de Manuela*. pág. 383.

3. *Las tardes de Manuela*. pág. 383.

gas connotaciones y reclamos que trascienden el momento para convertirse en un juicio histórico:

De la tristeza, de la miseria y del cansancio, de la podredumbre y el caos, también del abandono y la pobreza, de la barbarie y la guerra, de crear un sinfín de cosas, del amor me río con fuerzas, me río de todo, de la vida misma que se carcajea de su propio eco y se inconmensura en su propia idiotez... y de Simón, me río de él: de Simón, del gran Bolívar, con su imagen de gloria, bordado en loas históricas que sólo le valieron un mísero suspiro de muerte, tirado como un buey carcomido por buitres. ¡Ah! Estatua de la lucha, de las banderas y los vítores, tantas palmas, coronas de laurel en su frente que sólo hicieron de ella espinas; me río de la mierda que fuimos, de tanto palacio, tanta proclama y tanta sangre y me río de mis fantasmas que tal vez tengan un reposo digno en los libros de mañana.⁴

El lenguaje se desborda en una especie de monólogo interior de estirpe joyceana, que establece asociaciones de palabras, inventa otras, usa escatologías y va creando asociaciones libres. Deja discurrir el eje de continuidad del discurso como en el sueño, con los recuerdos alterados por los rencores y actos fallidos en presencia de la muerte. En esta Manuela de Freidel se funden y confunden varias personalidades: la Manuela vieja, la enamorada, la guerrera. El ser va construyendo sus presencias en el tiempo; cada momento tiene su rostro. El de ahora es el de la impotencia, la enfermedad y la muerte, pero como en los residuos de un incendio, aún hay brasas que arden bajo las cenizas.

El monólogo de Manuela es interrumpido por la presencia de sus esclavas. Primero Juana Rosa, luego la perpetua Jonotás... Freidel ha bautizado a uno de estos personajes con el nombre de Juana: Juana Rosa. Las juanas que seguían a los soldados aun escondiéndose de ellos: las troperas.

Manuela pregunta por la peste que ha llegado al pueblo. Sus servidoras y compañeras de infortunio no están exentas del contagio. Juana ha tratado con una de las apestadas, la ha tocado, trae la muerte en sus manos. Manuela comprende el llamado de Bolívar, sombra que busca liberarla de ese cuerpo viejo y desgastado que constituyó su mayor placer en los tiempos de gloria:

Tú quieres verme, siquiera con los ojos. Yo también quiero verte y verte y tocarte y sentirte y saborearte y unirte a mí por todos los contactos.⁵

4. Ídem.

5. Simón Bolívar: "Carta a Manuela Sáenz", escrita desde la quinta de La Magdalena, en Lima, en julio de 1826. *Obras completas*. Compilación de Vicente Lecuna. Tomo III, pág. 238. Fundación para la Educación y la Cultura, Fica, ediciones Ecoe y Tiempo Presente. 2ª edición en Colombia. Bogotá, noviembre de 1979.

Ahora sólo queda ese pálido aroma de la nostalgia:

*Es el fin... prepárate, se han cerrado las horas en mi vida, vísteme de negro y llévame al mar, he de platicar con él, quiero sentir a mi Simón...*⁶

De nuevo Freidel utiliza una acotación lírica, como hacía Ramón del Valle Inclán en sus obras teatrales: una motivación para el director y los actores, un clima poético, algo irrepresentable, salvo que se usara un narrador que comunicase al público ese texto descriptivo, que ayuda a crear una atmósfera, una emoción:

Bolívar es una convulsión de olas, sacudidas violentas, ventisca y tormenta oceánica, como si el océano pacífico invadiera esta morada.

*Juana Rosa viste de negro a su ama y Simón se yergue batallando, cabalgando su palomo, proclamando frases, guerras y oleadas en su consigna. Manuela como una araña lo defiende de N mil peligros, N mil rayos, N mil acechanzas de muerte. La imagen se diluye...*⁷

Agotada, Manuela duerme mientras su esclava y amiga piensa que su amante Bolívar ha salido de la tumba para arrastrarla de la actual penuria, llevarla a los linderos de su gloria.

Jonotás entra como una tromba marina anunciando la triunfal llegada del libertador a Quito, por allá en 1822. Fue entonces cuando conoció a Manuela; ahora la negra, testigo de aquellos amores tempestuosos, trae de nuevo a la Manuela amante en su primer encuentro con el guerrero en una pausa de sus batallas. Las tres Manueles se enlazan en aquel momento: la vieja, que marca un tiempo que se acaba, la guerrera, que evoca las luchas y la gloria, la enamorada, que se deja llevar por el fino Tacto de las caricias y otras sensaciones que se van desvaneciendo en el aire como un perfume.

El juego escénico con los tiempos y dimensiones del personaje de Manuela representado por distintas actrices, plantea una amplia gama de posibilidades. No tiene un desarrollo lineal y por lo tanto debe construirse una metáfora poética, un juego de tiempos y de imágenes que rompe los hábitos y fórmulas en la presentación de un drama histórico. Freidel ha buscado otra alternativa que se halla lejos de la simple reconstrucción de documentos, cartas y diálogos armados con jirones de los hechos históricos. La partitura tiene otro tempo, otra factura. Los recuerdos también implican sensaciones tácti-

6. *Las tardes de Manuela*. Pág. 385.

7. *Ibíd.* págs. 385-386.

les, olfativas, como antenas que traen un aroma, un sabor, una regocijante humedad:

*Llámame, Simón, susurra mi nombre, deslízalo en tus dientes y en tu lengua se deposite... y ahí se hamaque en un delicioso mar de saliva... Eso creí escuchar, eso, un delicioso mar de saliva hamacándote...*⁸

Los recuerdos se van tejiendo como estampas amarillentas de un viejo álbum. No existe una cronología ordenada sino imágenes que se superponen, se desvanecen en el tramposo juego de la memoria. La Manuela amante y guerrera habla con la otra, la presente, la Manuela carcomida por los años:

*No despiertes, Manuela, deja que Simón entre en tu espejo.*⁹

“Espejo de sangre y espejo de incertidumbre”, responde la Manuela vieja. Por allí desfilan el doctor Thorne, los celos, el temor de a una conspiración...

*Son los hombres los que te han de matar. Tu muerte lenta en esta miserable vida. ¿Y yo qué? ¿No seguirás conmigo hasta el ocaso? No. Tu orgullo no lo permite, Bolívar ha de tener una muerte de héroe en derrota porque la historia lo precisa y su adorada loca será sólo un fantasma más.*¹⁰

Cuando la historia es una suma de hechos cumplidos, su relato maneja otros tiempos y otras coordenadas de las que dispondría un suspenso cuyo desarrollo y final se ignoran. Cuando ya se sabe lo que va a pasar, lo que adquiere relevancia es la forma de contarlo. Los vericuetos ocultos de un argumento que ya creíamos conocer y que de pronto nos trae otras máscaras y otras resonancias en el espejo del teatro. Los fantasmas deben descansar; también los que aún viven y los arrastran consigo:

*Dile a don Simón Rodríguez que descanse. Noche tras noche se me aparece en su mula dando discurso sobre esto, aquello y lo de más allá...*¹¹

8. *Ibíd.* pág. 389.

9. *Ibíd.* pág. 390.

10. *Ibíd.* pág. 392.

11. *Ibíd.* pág. 394.

Simón Rodríguez era el maestro perpetuo y excéntrico. Cuando llegó a dictar clases en Chuquisaca en la recién creada república de Bolivia durante la presidencia de Sucre (como ahora se llama esa ciudad), armó un escándalo ante las madres de sus alumnos, pues aparecía desnudo frente a ellos para dictar sus clases de anatomía. En esas tierras frías, con los cuerpos cubiertos por gruesos ponchos de lana, la desnudez aparecía como un sacrilegio y el cuerpo como un pecado mortal.

El recuerdo de la noche septembrina se presenta al modo de una reconstrucción criminal. Testigos: Bolívar y Manuela. Manuela había relatado esta escena en su momento. Ahora es ella quien le pide que salte. Al comienzo, él la invitaba a saltar de la vida a la muerte, a lo desconocido. Ahora, ella evoca el instante en que le pidió que saltara de la muerte probable a lo que le quedaba de vida incierta. Los diálogos se tornan rápidos, afanosos, sesgados por el péndulo de la vida y la muerte:

MANUELA AMANTE: Te lo dije.

MANUELA GUERRERA: Te lo dije.

MANUELA VIEJA: Te lo dije.

BOLÍVAR: Se acercan vomitando odios.

MANUELA AMANTE: Y mi vida cercada por mi propia vida con tu amor roto y esta vacía mirada hacia el llanto.

BOLÍVAR: El país se hunde.

MANUELA VIEJA: Te matan.

MANUELA AMANTE: Salta.

BOLÍVAR: ¡Terror! Voz de ansias ocultas suenan... hacia un frío de muerte y los cuervos...

MANUELA AMANTE: Bolívar, salta.¹²

En la evocación de los momentos angustiosos, en el sueño de la memoria de los hechos aciagos, los eventos se repiten como en una pesadilla dejando una señal indeleble:

De nuevo te levantas en tu noche septembrina huyendo de las máscaras, de ese acoso, de ese tormento de ver la gran nación desheredada y te buscan filosos con sus colmillos prestos a roer... Mátalos.¹³

Es la Manuela guerrera la que habla; la que ordenó fusilar al muñeco que representaba a Santander. Esa Manuela a quien Bolívar advirtió como despedida:

12. *Ibíd.* pág. 396.

13. *Ibíd.* pág. 397.

*Cuidado con lo que haces, o si no, nos pierdes a ambos perdiéndote tú.*¹⁴

En esta espera de la muerte, la vida también se convierte en un juego siniestro para Manuela:

*Te espero desde mi ancianidad, en mis recuerdos, para jugar contigo esta partida; sal de ese río maloliente donde vomitas fríos y prepárate. Jugaremos al tresillo. Todo lo que has ganado y acumulado en tus guerras; trae tu libertad a cuestras para ver quién se apropia de tus despojos.*¹⁵

Aquí aparecen varias referencias y guiños relacionados con el ocaso de Bolívar y Manuela, y también con la proyección de su imagen en el tablado de la historia. Estas alusiones muestran la rigurosidad con la que Freidel manejaba los impulsos de su imaginación y su libertad creadora, utilizando en forma original las fuentes documentales y los referentes que le aportaba la historia.

El Bolívar dedicado al juego de cartas, al que no le gustaba perder, nos lo trae Louis Perú Delacroix en las páginas de su *Diario de Bucaramanga*. Se trata de un intervalo en la vida del Libertador mientras esperaba noticias y observaba a cierta distancia lo que ocurría en la Convención de Ocaña aquel aciago año de 1828, cuyo fracaso dio lugar a la implantación de la dictadura:

*Por la noche no quiso S. E. jugar ropilla, sino tresillo, diciendo que era éste un juego más vivo, y lo tuvimos hasta las doce.*¹⁶

Bolívar, en efecto, prefería los juegos más dinámicos que lo mantuvieran vigilante en la acción como en la vida. Así lo señala Perú Delacroix:

En el juego como en cualquier otra acción de su vida el Libertador manifiesta el fuego de su imaginación, la viveza de su carácter y aquel ascendiente que ejerce siempre sobre todos los demás hombres. Ganando S. E. se pone muy chanceador y se burla con gracia de sus contrarios; si pierde, se queja del mal juego y se irrita de la mala suerte: se levanta de la silla, juega parado y en todas sus acciones se

14. Carta de Bolívar a Manuela Sáenz, desde Honda. 11 de Mayo de 1830. *Obras Completas*. Tomo V. Op. Cit.

15. *Las tardes de Manuela*. págs. 398-399.

16. *Ibíd.* pág. 55.

*ve que su amor propio está herido de ver la fortuna declarada en su contra y en favor de los otros. Lo he visto botar los naipes, el dinero y abandonar el juego.*¹⁷

Por otra parte, cuando habla Manuela sobre quién se apropiará de sus despojos, se abren dos posibilidades: una relacionada con las muertes de los dos amantes que presentan elementos coincidentes, y otra con su proyección histórica, su papel en las representaciones ideológicas de la posteridad.

Hay que recordar que en los últimos días y en la muerte de cada uno de ellos quedaba el temible estigma de la contaminación y la peste: había que quemar todo lo que rodeaba al moribundo: colchones, sábanas, ropa y cuantos objetos de uso personal hubieran pasado por sus manos. Así ocurrió con Bolívar a causa de los vómitos de sangre y la tos persistente de su tuberculosis, que obligó a quemar todo lo que hubiera estado cerca o sido usado por él durante su paso por la casa del general Montilla en Cartagena, así como en las casas que visitó en Barranquilla o Soledad hasta llegar a la quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta. También ocurrió lo mismo con Manuela, pues había muerto a causa de la peste que asolaba a Paita en 1856. No quedó nada después de incinerar el rancho donde había pasado sus últimos días.

Otra cosa diferente ha ocurrido con sus despojos históricos. La imagen final del libertador estuvo asociada en sus últimos años a la constitución boliviana y a la dictadura, e incluso a los rumores de instauración de la monarquía que corrieron en sus dos últimos años. La imagen de un gobernante autoritario, enérgico y centralista fue asimilada por el partido conservador, en oposición a la corriente liberal simpatizante de la masonería, de las leyes, del general Santander que se asoció al partido liberal que se desarrolló hasta mediados del siglo XX.

En los últimos tiempos ha sido la izquierda revolucionaria, en particular el presidente Hugo Chávez Frías, quien ha tomado como estandarte la figura del libertador hasta cambiar el nombre de su país por República Bolivariana de Venezuela. También le dio a los planteamientos de Bolívar un carácter progresista y revolucionario, como hicieron Fidel Castro y la revolución cubana con la figura de José Martí. En este mar turbulento de las ideologías, la frase que deja abierta Manuela Sáenz en la obra de Freidel cobra significación actual.

Manuela la guerrera habla del juego, su propio juego, con la tensión y agresividad que surgían en ella en cada oportunidad en que se sentía atacada o en peligro, y en especial cuando se trataba de Bolívar o se atentaba contra su gloria:

17. *Ibíd.* págs. 45-46.

Tengo las cartas de la guerra a mi favor: espadas, trincheras, punzas, lanzas, y nadie podrá esgrimir contra mí una amenaza; nadie me pondrá en jaque, pues se jugar de día como las Amazonas venciendo trincheras y barricadas y con las cartas que me ha dado la vida sometido a la misma muerte hasta humillarla.¹⁸

Sigue el juego sin tregua de Manuela con Bolívar; desde las soledades del recuerdo, lucha por no ser excluida de ninguno de los aspectos de su vida, el amor, la guerra, la política, con la pasión de guerrera, jugadora y amante, hasta llevar al general al agotamiento. Esto quedó demostrado con el hecho de no haberla llavado a su último viaje y dejarla en Bogotá, sola y desamparada, rodeada de sus enemigos:

¡Basta! ¡Basta de bastos y juegos! Estoy cansado de juegos. Estoy cansado de todo. Quiero ir a mi hamaca.¹⁹

Desgarrado, Bolívar abre su corazón en un momento en el que sus sueños parecen desvanecerse. La enfermedad invade su cuerpo anunciando el fin:

Me río de este esputo sangrante que cubre la gran Colombia sin parar y la carcome, pues la insensatez y la barbarie y el robo y el crimen y la violencia y esta descarnada impunidad son su aliciente, son sus ríos... (...) Me río de la misma muerte, tan muerta como la muerte misma: sin esperanza.²⁰

En este punto parece escuchar la voz del propio Freidel anunciando su muerte, su asesinato, con esa ira desbordada, análoga a la que nos trae el desbordamiento de las diatribas de Fernando Vallejo: su pasión desgarrada por una Colombia asolada por la violencia y el crimen a la que no le deja expresar su profundo amor. Sólo quedan los plantos y letanías de las Manuelas ante la muerte de Bolívar y la muerte de la solitaria de Paita bajo el peso de sus recuerdos.

* * *

18. *Ibíd.* pág. 399

19. *Ibíd.* pág. 402.

20. *Ídem.*

– LUIS ALBERTO GARCÍA –

≈

LA PRIMERA INDEPENDENCIA

La primera independencia, creación colectiva del Teatro Popular de Bogotá (TPB), con dramaturgia de Luis Alberto García y dirección de Jorge Alfí Triana, fue estrenada en el año de 1977. Su texto permanece inédito, como muchos otros trabajos de Luis Alberto García.

Concebida en forma de farsa satírica, parte de antecedentes como el movimiento comunero y la presencia de José Antonio Galán. Presentado como precursor de la independencia, se ocupa de la prisión de Carlos IV en Bayona ordenada por Napoleón Bonaparte y la invasión del ejército francés a España. Desarrolla los sucesos del 20 de julio de 1810 por medio de los personajes de José Acevedo y Gómez, González Llorente, José María Carbonell, el oidor Hernández de Alba, Camilo Torres, uno de los Morales, así como soldados, oidores, monaguillos, pregonero, comerciantes y mujeres del pueblo. Con un elenco de 13 actores, muestra en escena cerca de cincuenta personajes por medio de doblajes.

De algún modo, la farsa tiende a burlarse y desmitificar los hechos del veinte de julio, a partir de los que con la tradicional socarronería bogotana se ha creado el mote de veintejuliero para referirse a los actos y representaciones patrióticas en tono despectivo. Así ocurrió con la denominación de Patria boba a la primera independencia. Al respecto, cabe la explicación que dio el pintor y dibujante José María Espinosa, conocido como “el abanderado de Nariño” en sus *Memorias*:

Ahora me he llegado a persuadir de que en aquel tiempo se hacían los tiros al aire, en la creencia vulgar que se tenía que Dios dirigía las balas, pues entre tantas como oí zumbiar sobre mi cabeza, ninguna me tocó. No hay duda que la república estaba entonces en el noviciado del arte de derramar sangre, en que hoy es profesora consumada. Tal vez por eso la llamaban patria boba.¹

1. José María Espinosa: *Memorias de un abanderado*. pág. 16. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1942.



LA PRIMERA INDEPENDENCIA, de Luis Alberto García.
Montaje del Teatro Popular de Bogotá, 1977.
Fotografía de Jaime Valbuena.

La primera referencia a este apelativo, que pronto hizo carrera para caracterizar a la primera república, la planteó Antonio Nariño en su publicación del tercer ejemplar del periódico llamado *Los toros de Fucha*, que editó para criticar algunos artículos del general Francisco de Paula Santander. El general escribió refiriéndose a Nariño en su periódico *El Patriota*, cuando ocupaba el cargo de vicepresidente de la recién creada República de Colombia:

*En cuanto a balazos de San Victorino y Ventaquemada, y las viudas, huérfanos y qué se yo qué más, que se vieron en la patria boba con que usted me favorece...*²

Se llama así al período comprendido entre el 20 de julio de 1810 y la entrada de Morillo a Santafé en 1816. En realidad, el Grito de Independencia del 20 de julio fue un levantamiento pacífico. Como ya lo hemos dicho, las tropas comandadas por Sámano no intervinieron en contra del pueblo que pedía cabildo abierto en la Plaza Mayor. El propio virrey fue invitado a presidir la primera junta de gobierno elegida esa misma noche, aunque días más tarde virrey y virreina fueron expulsados de la ciudad. También sobre los hechos del 20 de julio, anota José María Espinosa:

*No hubo, en efecto, más sangre derramada aquel día que la de un sombrerero llamado Florencio, a quien hirió uno de los patriotas por haberle oído decir que quitaban a los virreyes por la ambición de mandar ellos, y que esto era peor. Por donde se ve que aquellos primeros patriotas no pensaban todavía en la absoluta libertad de la palabra.*³

Otro cronista del momento fue un sastre pintoresco, que escribió en su diario los asuntos de aquellos días, y aparece en la obra como si se tratase de un zapatero. Se trata de José María Caballero, nacido en Santafé de Bogotá. Caballero fue actor cómico en algunas obras presentadas en el coliseo, como *Oponerse a las estrellas* y *El José de las mujeres*. Antes del 20 de julio, trabajó como sastre para los oidores de la Audiencia. También fue soldado y combatió en las tropas del popular Gonzalón durante la guerra entre centralistas y federalistas en tiempos de la primera independencia.

Las páginas de su diario que corresponden al 20, 21 y 22 de julio, al parecer fueron arrancadas para incluirlas en el diario político de Caldas y Joaquín Camacho.⁴ Desde el día 22 de julio, del que subsisten algunas páginas del diario, y durante todo el período de la primera independencia, Caballero relata los

2. Antonio Nariño: *Los toros de Fucha*, tercera corrida, Bogotá, abril de 1823

3. *Ibíd.* pág. 9.

4. Los hechos del 20 de julio, tomados del relato de Caballero aparecen en el *Diario Político* del 29 de agosto de ese mismo año.

acontecimientos, problemas y guerras civiles con una mezcla de ingenuidad, malicia y gracia socarrona, que fueron un buen punto de partida para la farsa escrita por Luís Alberto García.

En *La primera independencia* los personajes están diseñados en forma caricaturesca. Debido a los doblajes, cambios de vestuario y diversidad de caracterizaciones, cada uno adopta rasgos esquemáticos, como es el caso de la sordera del virrey Amar y Borbón, que lo lleva a tergiversar los diálogos, respondiendo cosas distintas a las que se le pregunta, ‘según lo que alcanza a escuchar’, lo que produce un efecto cómico. Sucede lo mismo con el dominio matriarcal que ejerce su esposa la virreina, doña Francisca Villanova; parece ser ella la que en verdad gobierna, dando a sus diálogos y peleas matrimoniales el aire de una comedia picaresca y costumbrista. Espinosa relata en sus *Memorias* la forma como los virreyes fueron arrestados después del 20 de julio:

Así fue que vi aprehender al virrey Amar y a la virreina, su esposa, por cierto más varonil que su marido. (...) Sámano aguardaba por instantes la orden que debía dar el virrey; pero éste por fortuna era pusilánime y no se atrevió a darla ni a hacerse responsable de la sangre que pudiera correr. Más entereza tuvo la señora, y así le echaba en cara a aquel su cobardía.⁵

Las guerras civiles entre centralistas y federalistas, bautizados con los mo-tes de *pateadores* y *carracos*, también hacen parte de esta sátira. Los federalistas se agrupaban alrededor de la figura del abogado Camilo Torres, quien había propuesto como institución para agrupar y coordinar a las diversas regiones al *Congreso de las provincias unidas* que funcionó primero en Villa de Leiva y luego en Tunja. Los partidarios de Torres y el federalismo habían creado un periódico llamado *El Carraco*. Un día, José María Carbonell, centralista reconocido, en el *chispero* del 20 de julio arrebató de las manos de un voceador de prensa los ejemplares que llevaba del *Carraco*; los pisoteó delante de la gente que circulaba por la calle, y por eso los centralistas fueron llamados pateadores.

La figura que aparece omnipresente como el personaje que se escapa de la caricatura y se convierte en el paradigma de aquel primer intento de independencia, es Antonio Nariño. Aunque no aparece en la obra en forma directa, su presencia y proyección sobre los principales acontecimientos de la época supera el esquematismo, el humor grueso y los clisés con los que son trabajados los demás personajes. Nariño había advertido en su periódico *La Bagatela* el peligro de la división, sobre todo en una época en que aún no se había consolidado la independencia y en el panorama de un futuro próximo se vislumbraba el peligro de la reconquista:

5. *Memorias de un abanderado*, págs. 8-9.

*El sistema de convertir nuestras provincias en estados soberanos para hacer la federación, es una locura, hija de la precipitación de nuestros juicios y de una ambición mal entendida.*⁶

Nariño planteaba la unidad para organizar la nación y reforzar los sistemas de defensa ante un posible ataque de los realistas por la reconquista del poder colonial. Los conflictos del momento, los caudillismos regionales y la falta de visión y de organización de una estrategia política adecuada y vigorosa, se manifestó en las escaramuzas de una guerra civil absurda entre compatriotas americanos, que trajo como consecuencia la extrema debilidad y desorden que abrió las puertas a la pacificación de Pablo Morillo y su política del terror.

En la obra del TPB, con su humor grueso y esquemático, se pretendió plantear una crítica sarcástica de los errores de aquellos patriotas, que intentaban formar una nueva nación sin contar con ninguna experiencia al respecto y terminaron estrellándose los unos contra los otros. Los comentarios en la prensa de parte de los pocos críticos que existían en el momento, Eduardo Gómez y Jaime Mejía Duque, fueron demoledores. Eduardo Gómez escribió:

La “primera independencia” de Luis Alberto García, con dirección de Jorge Ali Triana, obra en la cual el tema histórico y el tratamiento satírico imponían reconstrucciones históricas y proezas de actuación muy difíciles, esta vez la falla es doble y tanto el montaje como el texto constituyen un fracaso completo.

De su parte, Jaime Mejía Duque anota que se trata de un humor grueso, semejante al de *Los programitas de radio y televisión*.⁷ Un fracaso ante la crítica pero una acogida aceptable por parte de un público general de clase media y algunos sectores populares, por la versión jocosa, irreverente y populista de la historia. Quizá el aspecto rescatable de este intento, más allá del divertimento y la caricatura, pueda hallarse en la crítica a la falta de diálogo, al personalismo ególatra de los dirigentes políticos y a la ingenuidad de soñar repúblicas aéreas, antes de haber ensayado una organización política y social adecuada a la realidad del lugar y la época.

* * *

6. *La Bagatela*, por Antonio Nariño. N° 5, del domingo 11 de agosto de 1811.

7. Citado en Fernando González Cajiao: *Historia del teatro colombiano*. pág. 382. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Bogotá, 1986.

– EDDY ARMANDO –

≈

EN-SUEÑOS DE BOLÍVAR

Eddy Armando y el teatro La Mama también desarrollaron su propia concepción de la creación colectiva y lo que en la época se dio en llamar la dramaturgia del actor, con base en las improvisaciones realizadas por los actores a partir de un tema propuesto para investigar y de allí construir una obra teatral. El trabajo se iniciaba sin obra, una vez seleccionado el tema, y se comenzaban a leer textos, biografías, documentos, correspondencia y cuanto material existiera al respecto. En este caso, la vida de Simón Bolívar y su gesta como libertador de cinco naciones.

El gran sueño de Bolívar quedó inconcluso. Éste es un punto de partida que ha inspirado diversos análisis, teorías políticas, ensayos, novelas y obras teatrales en las últimas décadas. Podríamos decir que a partir de la conmemoración del segundo centenario de su nacimiento en 1983.

Un segundo aspecto sobre el cual se han elaborado varias obras de diversos géneros es el último viaje de Bolívar, desde su partida de Bogotá el 8 de mayo de 1830 hasta el día de su muerte en San Pedro Alejandrino, el 17 de diciembre del mismo año. Entre ellas se encuentran las novelas *Las cenizas del Libertador* de Fernando Cruz Kronfly y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, así como las obras teatrales *En-sueños de Bolívar* de Eddy Armando y *El último viaje del Libertador* de Misael Torres y Ángel Beccassino.

En-sueños de Bolívar parte de una de las últimas frases de Bolívar agonizante:

¡Vámonos, muchachos, vámonos! ¡Esta gente no nos quiere en esta tierra.

Estrenada en 1994, la obra se desarrolla en una escenografía compuesta por un aparatoso andamio de chatarra, que puede significar un gran monumento, un pedestal por donde el héroe asciende hasta llegar a la cumbre, así como un punto de la cordillera de los Andes por donde Bolívar y sus tropas



EN-SUEÑOS DE BOLÍVAR, de Eddy Armando.
Archivo fotográfico Teatro La Mama.

cruzaron el páramo de Pisba. La armazón es una construcción inacabada, que de algún modo representa al proyecto bolivariano de una gran nación de naciones, desbaratado por la ambición de los caudillos regionales sin visión de futuro. En medio de este andamiaje, en uno y otro de sus espacios y recovecos, se desarrollan las escenas que se refieren a diversas etapas de la vida de Bolívar, como si se tratara de esos recuerdos que se agolpan en la mente en medio del delirio de un moribundo.

Las distintas fases y personalidades del Libertador están divididas en tres grandes campos:

· Un Bolívar moribundo, que agoniza y reniega de lo que hizo y no pudo hacer:

En el corte histórico, se trata de los últimos dos años y un poco más, de la vida de Bolívar desde la conspiración septembrina hasta su muerte.

· Un Bolívar estadista, enmarcado en el podio de la historia:

Se plantea, grosso modo, la visión general de la política de estado de Bolívar, entresacada de algunas de sus cartas y proclamas más significativas, así como su gestión como libertador presidente y como dictador, tras la disolución de la convención de Ocaña a comienzos de 1828. También en este apartado cabe mencionar la Constitución Boliviana que escribió para el nuevo estado creado en su nombre en el alto Perú.

· Un Bolívar joven y guerrero, en que se muestra también al enamorado:

Aunque su intervención en la política y el inicio de su lucha por la independencia parte en 1810, su gesta emancipadora comienza a fines de 1812, a partir del llamado Manifiesto de Cartagena y la primera campaña en el río Magdalena y se prolonga hasta el triunfo final en la batalla de Ayacucho, en 1824.

En cuanto a los amores, los hitos más importantes van desde su matrimonio con María Teresa Rodríguez del Toro el 26 de mayo de 1802, cuando aún Bolívar no había cumplido los 20 años, y la muerte de su esposa el 22 de enero de 1803 en Caracas, víctima del paludismo que contrajo en la hacienda de San Mateo. Aunque juró nunca volverse a casar, vinieron otros amores fugaces, desarrollados a la sombra de las batallas hasta llegar a la intensa y tormentosa relación con Manuela Sáenz, iniciada en Quito en 1822. Manuela estaría a su lado hasta su partida de Bogotá en mayo de 1830.

En esta visión de una gran matriz con varias ramificaciones, Eddy Armandó y el teatro La Mama buscaban mostrar, por medio de las distintas fases de la personalidad del libertador, un Bolívar humano y múltiple con la densidad que le permitió convertirse en el símbolo del pueblo americano. Para acentuar la diversidad de su talante en tres etapas significativas de su vida, el personaje fue representado por tres actores diferentes.

En el discurrir de la historia aparecen sus amores y pasiones más vehementes, así como los espectros que surgen en los tiempos de su agonía y delirio. Esta estructura general resulta válida y significativa como propuesta, aunque en la práctica presentó arduas dificultades, contradicciones y una carga de información farragosa. Se tomaron muchas referencias, puntos de vista indiscriminados, así como algunos materiales considerados como apócrifos por los historiadores, como es el caso de un baúl con un diario desconocido de Manuelita, que aparentemente fue encontrado en Paita, pueblo donde ella murió en 1856. El diario fue publicado en un libro titulado con la expresión atribuida a la propia Manuela en una carta dirigida a Bolívar: *Patriota y amante de usted*, editado en 1993.

Las cartas desconocidas de Manuela fueron presuntamente rescatadas por el general Antonio de la Guerra en Paita en 1856 y permanecieron ocultas hasta fines del siglo XX, lo cual no deja de ser extraño. Tales memorias son más que dudosas, pues presentan varias inconsistencias en las fechas, lugares y personajes señalados. Otros muchos documentos atribuidos a Bolívar parecen haber sido apócrifos, como el famoso *Delirio del Chimborazo*, o la carta dirigida a Fanny de Villars, escrita desde Santa Marta pocos días antes de su fallecimiento. De todos ellos, el menos probable es ese diario desconocido de Manuelita, ya que sus papeles y pertenencias fueron quemados en forma inmediata después de su muerte para evitar el contagio de la peste la mató y que había asolado a Paita.

Otro de los aspectos que dificultan la comprensión de la obra es el de los tres actores que representan al personaje de Bolívar, a veces en forma casi simultánea, pues el espectador que no tenga un conocimiento adecuado de la historia y la vida del libertador puede confundirse frente a los hechos, la época y circunstancias en que se produjeron. El no haber contado con una asesoría histórica adecuada que hubiese aportado un ordenamiento de la bibliografía y la cronología de la vida de Bolívar, llevó a entremezclar visiones contradictorias y armar una compleja mezcolanza ideológica con el propósito de dar cuenta de las ideas que agitaban a los pueblos en la época de la independencia.

* * *

MISAEEL TORRES



Misael Torres Pérez nació en Girardot, Cundinamarca, el 1 de enero de 1952. Se interesó por el arte escénico cuando un cura de su pueblo, el padre Graciano Ventura, organizó un grupo de teatro. Según él mismo contó más tarde:

(...) dejó el trabajo del campo por la locura del escenario y el colorido de obras endiabladamente festivas.¹

Hijo de campesinos, de niño escuchaba cuentos en su casa, y leía tantas historietas como podía. Debutó en el teatro a los 13 años en obras de carácter

1. Reportaje de Andrés Hoyos a Misael Torres, en la sección de *Cultura y entretenimiento* de El Tiempo, del 4 de noviembre de 2009.

local. En 1971 fue a Bogotá y se vinculó al Teatro La Mama, uno de los centros de las vanguardias de la época, fundado por Kepa Amuchastegui y luego dirigido por Eddy Armando. Tras una experiencia de varios años iniciada en La Mama con la obra *Torquemada* de Augusto Boal, y el paso por la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) dirigida por el maestro Santiago García, Misael decidió moverse por otras regiones en busca de expresiones populares para alimentar su propio teatro. Fue así como llegó a Riosucio y pudo conocer su famoso *Carnaval del Diablo*, con desfiles de grandes mascarones, pólvora y otros elementos festivos al aire libre. Desde ese momento se interesó por la producción de obras de teatro callejero, género del cual ha sido uno de sus principales representantes.

Al respecto del diablo de Riosucio, Misael Torres anotó:

A mí el diablo se me apareció en 1984, cuando llegué a Riosucio, Caldas, para contar cuentos y tocar algunos joropos. Era rojo y estaba de fiesta. Fue algo extraordinario ver que un pueblo tan católico tuviera una fiesta en la que el diablo no representara la maldad. (...)

El teatro me mostró que es capaz de develar el mundo de lo oculto y el mío era abierto a los espacios públicos, con colores vivos y con una conciencia social muy fuerte.²

En estas palabras se sintetiza uno de los aspectos esenciales del teatro de Misael Torres. Actor, cuentero, viajero, juglar festivo y carnavalesco, fundador y director del grupo Ensamblaje y autor de varias obras entre las que se destacan *Las tres preguntas del diablo enamorado* (Premio nacional de dramaturgia, 1987), *Lily Blue y sus hermanos*, *Matadero año 2067*, *El hijo del diablo*, *Francisco Zaya, el marimbero que derrotó al diablo*, *La insurrección de las hormigas* (Una fábula sobre el levantamiento comunero en Santander, donde abundan las famosas hormigas culonas, en asociación con Juan Carlos Moyano), *Los desplazados* y *Sobrevivientes*. También, junto con el Teatro Tierra de Juan Carlos Moyano, llevaron a escena *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, inspirada en capítulos de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, obra en la que Misael Torres representaba al personaje de Úrsula Iguarán. Como narrador oral presentó no sólo en Bogotá sino en muchas ciudades y pueblos del país, su espectáculo *Cuentos de mar y amor*.

* * *

2. Ídem.



EL ÚLTIMO VIAJE DEL LIBERTADOR, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro, 2010.
Fotografía de Ariel Zaldúa.

– MISAEL TORRES –

≈

EL ÚLTIMO VIAJE DEL LIBERTADOR

Esta obra realizada por Misael Torres en conjunto con el publicista argentino Ángel Beccassino, cuenta la historia de Loli, un travesti que quiere ser presidente y gana una convocatoria para montar una obra de teatro (el teatro dentro del teatro, como planteaban Luigi Pirandello y Peter Weiss). Los actores son enfermos mentales que habitan en la casa de reposo Antonin Artaud.

En el uso de una casa de reposo, asilo o sanatorio, encontramos el primer referente de esta obra en relación con la obra de Peter Weiss *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, representado por los reclusos del asilo de Charenton y bajo la dirección del marqués de Sade, más conocida como *Marat/Sade*, estrenada en Europa por Peter Brook y en Colombia por Santiago García en 1966.

El nombre de la clínica de enfermos mentales Antonin Artaud también tiene una significación especial, ya que Artaud, creador del llamado Teatro de la crueldad, terminó sus días como enfermo mental. En su época más productiva como poeta, dramaturgo y actor, representó el papel de Jean Paul Marat en la película Napoleón, de Abel Gance, en 1927. Según la propuesta de Misael Torres, Bolívar, como Marat, era un loco delirante con su sueño de unir varias naciones.

La obra está basada en la novela histórica de Víctor Paz Otero titulada *Bolívar, delirio y epopeya*, y trata sobre el último viaje de Bolívar que sirve de eje argumental a las ya mencionadas novelas *Las cenizas del Libertador*, de Cruz Kronfly y *El general en su laberinto*, de García Márquez. Víctor Paz Otero, nacido en Popayán en 1945, sociólogo de la Universidad Nacional, también escribió otra novela histórica titulada *Las penumbras del general* que habla sobre Francisco de Paula Santander. Aquí muestra al primer vicepresidente de Colombia como un personaje oscuro, casi siniestro, encubierto

y escondido detrás de otros, como el gran rival y enemigo de Bolívar y el inspirador de la conspiración septembrina.

Aquí es necesario un alto para tratar el tema de las divergencias entre Bolívar y Santander, y los alineamientos que este conflicto proyectó sobre la historia de Colombia y de América Latina, desde la primera época hasta la formación de los partidos tradicionales y a lo largo del siglo XIX. Estas divergencias influyeron más adelante, después del bicentenario del nacimiento de Bolívar, en la imagen del libertador: reapareció con otra significación y otros partidarios en la izquierda política de Venezuela y otros países de la América del sur.

A lo largo de la campaña libertadora desde el paso de los Andes hasta el triunfo de Ayacucho, la relación de Bolívar y Santander fue estrecha y amistosa. Bolívar consideraba a Santander como el genio de la administración americana y en muchas de sus cartas sólo tiene hacia él los más encumbrados elogios. Algo pasó tras la consolidación de la independencia con el triunfo en la batalla de Ayacucho. Antonio José de Sucre, el general más cercano a los afectos de Bolívar, llegó al alto Perú, un territorio que paradójicamente no pertenecía al Perú sino al virreinato del Río de la Plata (Argentina) y escuchó la propuesta de los ciudadanos de Chuquisaca de crear una nueva república andina con el nombre de Bolívar. El libertador se opuso en una primera instancia, considerando que esta propuesta rompía el acuerdo del llamado *Uti possidetis juris*, un tratado que en América planteaba la conservación de los límites territoriales de los distintos virreinos, presidencias y capitanías existentes en América antes de la separación definitiva de España. Bolívar viajó a Chuquisaca (hoy llamada Sucre), con la intención de hacer desistir de este propósito a los ciudadanos que lo habían propuesto. Pero el orgullo, el halago personal o la gratitud, terminaron por hacerlo aceptar la independencia de la provincia y la creación de Bolivia con una constitución redactada por él.

Bolívar pensó, además, que la constitución boliviana era una carta que se podía aplicar en Colombia, que en ese momento comprendía un amplio territorio integrado por la unión de Venezuela con el Nuevo Reino de Granada. Incluía, además, la provincia de la antigua presidencia de Quito (Ecuador) y el istmo de Panamá que se integró tras declarar su independencia de España el 28 de noviembre de 1821. Un sueño grandioso que se desbarató a consecuencia de los intereses personales de los caudillos de cada región.

La constitución boliviana fue mal vista por Santander y rechazada en Colombia, en especial por plantear las figuras del presidente vitalicio y el senado hereditario, que para Santander tenían un carácter monárquico y

atentaban contra los principios democráticos de rotación del mando y la autonomía de los poderes públicos, concebida por Montesquieu en *El espíritu de las leyes*. Por otra parte, Santander le planteó a Bolívar a su regreso del Perú el conflicto que se había producido con el general Páez, citado a comparecer ante el congreso colombiano; Páez no asistió y en cambio planteó en la ciudad de Valencia la separación de Venezuela de Colombia. Bolívar marchó a Venezuela para arreglar el asunto con Páez, como le planteó a Santander. Por alguna misteriosa razón, al encontrarse con él en cercanías de Valencia a comienzos de enero de 1827, se abrazaron cordialmente, y marcharon juntos a Caracas y llegaron el día 10. Bolívar dictó un decreto por medio del cual señalaba “el olvido de los pasado” y ratificó a Páez como comandante general en jefe de Venezuela, creyendo que de este modo quedaba zanjado el problema legalizando de este modo la separación de Venezuela y la ruptura del proyecto de la Gran Colombia.

Esto, desde luego, irritó a Santander y contribuyó a acentuar las diferencias entre ambos, que se proyectaron sobre sus mutuos seguidores. Bolívar suprimió el cargo de vicepresidente e intentó librarse de Santander, nombrándolo embajador en los Estados Unidos. El nombramiento no se puso en práctica a causa de la conspiración septembrina, de la cual se quiso acusar a Santander como autor intelectual. Sin pruebas concluyentes, Santander fue condenado a muerte, pero ante los argumentos de José María Córdova y otros generales, la pena le fue conmutada por el destierro permanente de Colombia. Hasta aquí los hechos escuetos. Santander marchó al exilio y Bolívar realizó su último viaje el 8 de mayo de 1830, después de haber renunciado a la presidencia de la república ante el congreso. Renuncia que por primera vez a lo largo de toda una década en que la presentó varias veces, le fue aceptada.

Misael Torres muestra la representación de ese último y delirante viaje de Bolívar por el río Magdalena, con recursos creativos en la imagen escénica y un drama desgarrador de un Bolívar consumido por la fiebre y la ingratitude. Como en toda obra clásica, para construir el conflicto dramático existen tanto el protagonista como el antagonista, las fuerzas en pugna, el héroe y su rival. Aquí el rival está representado por el general Francisco de Paula Santander como un malvado intrigante que corre de un lado al otro hablando en contra de Bolívar en voz baja y de manera insidiosa, como si no pudiera soportar la gloria del libertador y estuviera corroído por la envidia. Para hacer aún más fuerte este doble carácter, el personaje lleva una máscara con el clásico bigotito de Santander, para manifestar su doblez: una cosa era el rostro que mostraba (el que conocemos en los cuadros, las estampillas y los billetes) y otra el ser oscuro bajo la máscara.

Lo que resulta desproporcionado es que no se hubieran mostrado los argumentos y las razones que de parte y parte llevaron a Bolívar a decir, en medio de su derrumbe físico y emocional “El no habernos entendido con Santander nos ha perdido a todos”. Esto hubiera enriquecido la propuesta dramática y hubiera evitado el caer en un maniqueísmo que le resta rigor y credibilidad.

Sin duda en las últimas décadas ha cambiado de manera significativa la percepción de Bolívar como héroe revolucionario, trayendo consigo una depreciación de la imagen del general Santander y un desprestigio de la legalidad que representa. La expresión “legalismo santanderista” se ha convertido en una crítica frente a las trabas legales de cualquier tipo, lo que equivale a un desprecio por las leyes y normas que se requieren para el equilibrio y el desarrollo pacífico de la vida social.

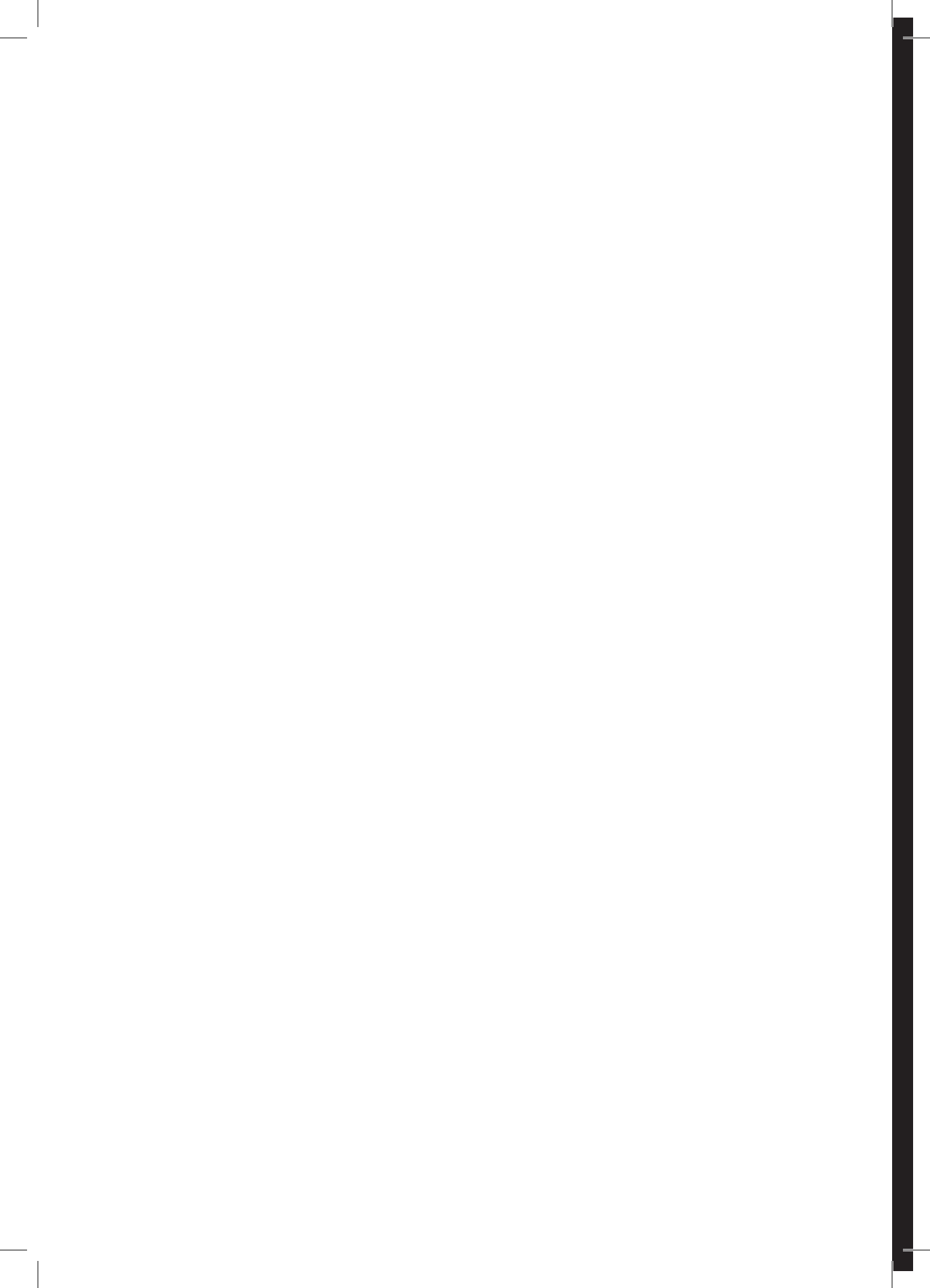
La imagen de Bolívar ha sido usada por la izquierda, en especial Chávez y el Chavismo venezolano, como un símbolo de su proyecto revolucionario. La denominación de república bolivariana de Venezuela tiene un claro propósito político, así como Nicaragua el nombre de Augusto César Sandino, para proclamar la revolución sandinista, Ecuador el nombre del presidente liberal Eloy Alfaro, a través de un movimiento revolucionario radical ¡Alfaro vive, carajo! Sintetizado en la sigla AVC, o Uruguay con la figura de su caudillo José Gervasio Artigas.

El pensamiento bolivariano le ha servido tanto a la izquierda como a la derecha conservadora, gracias a su concepción del poder y la autoridad que lo llevó a plantear en la constitución boliviana la figura del presidente vitalicio. Los pensamientos, reflexiones y sentencias de Bolívar sobre diversos tópicos, permite establecer una amplia diversidad de lecturas, entresacar sentencias y aforismos para ser utilizados por diversas ideologías, partidos o tendencias, a veces desfigurando la esencia del pensamiento bolivariano o interpretándolo en forma tendenciosa para determinados fines.

En el caso de la obra *El último viaje del Libertador*, lo que prima es el delirio, el arrebato emocional, una visión un tanto patética, signada por un sentimiento de derrota e impotencia al haber entregado el poder. A la vez expresa en forma amarga la frustración de no haber logrado la plena realización de los ideales, en especial la creación de una república poderosa. La destrucción del gran proyecto se percibe como obra directa de las intrigas del general Santander, pero se olvida o se minimiza la importancia del papel de Juan José Flores y José Antonio Páez, artífices de la separación de Ecuador y Venezuela del sueño de la gran Colombia.

La realización teatral tiene vigor, fuerza e imágenes contundentes. El espacio escénico recuerda el largo viaje de la vida hacia la muerte en la representación de los misterios en el teatro múltiple medieval. La puesta en escena, el movimiento y caracterización de los personajes desde la entrada del teatro con la aparición del travesti que presenta la obra, dan cuenta de la inventiva y experiencia teatral de Misael Torres, uno de los directores más recursivos del teatro colombiano.

* * *



CAPÍTULO SEXTO

≈

**GUERRAS
CIVILES
Y
CONFRONTACIONES POLÍTICAS
EN EL SIGLO
XIX**



GUERRAS CIVILES Y CONFRONTACIONES POLÍTICAS EN EL SIGLO XIX

Como bien lo plantea Álvaro Tirado Mejía, terminada la guerra de Independencia, no llegó la paz para la naciente república de Colombia. En el siglo XIX la república se estableció con guerra y terminó en medio de una guerra que habría de durar aún dos años, y marcar los aspectos violentos de nuestra historia del siglo XX.¹

*Entre 1830 y 1903 hubo 9 grandes guerras civiles, 14 guerras civiles locales, dos guerras internacionales, ambas con el Ecuador, tres golpes de cuartel, incluyendo el de Panamá, y una conspiración fracasada.*²

La guerra de Independencia se desarrolló entre 1810 y 1830, ciclo que se cerró con la muerte de Simón Bolívar, el 17 de diciembre de 1830. Entre 1839 y 1841 tuvo lugar la llamada Guerra de los Supremos (o guerra de los conventos), que se inició en contra de una ley dictada por el presidente José

1. Álvaro Tirado Mejía: *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*. pág. 12. Biblioteca Básica del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Tomo XX. Bogotá, diciembre de 1976.

2. Jorge Holguín, citado por Álvaro Tirado Mejía. Op. Cit. pág. 83.

Ignacio de Márquez, en la cual se ordenaba el cierre de los conventos que albergaran menos de ocho religiosos. Éste fue sin duda el pretexto, digamos una especie de Florero de Llorente que dio lugar al levantamiento de varios caudillos regionales como José María Obando, Salvador Córdova, Juan Antonio Gutiérrez de Piñeres o Tomás Herrera, entre otros, para mostrar sus discrepancias frente al gobierno de Márquez, que sucedió a la administración del general Santander.

En su diario, María Martínez de Nisser, dama antioqueña casada con el ingeniero sueco Pedro Nisser, escribió sobre la Guerra de los Supremos en su región, a comienzos de 1841:

Principiamos un año nuevo, estación nueva para nuestros males, para nuestras esperanzas y para el desenlace de los acontecimientos políticos. Así lo espero, a lo menos. Y ¿quién no desea el bien de su patria y quién no solamente aspira al exterminio de los males, sino que también contribuye gustosamente en todo lo que está a su alcance? Sólo los perversos. Aunque nada versada en cosas de política, por lo poco que he leído y por lo que estoy viendo, conozco que siempre es mejor un gobierno legítimamente establecido, aunque tenga sus faltas, que la rebelión, la facción o llámese guerra civil, cuyos males son tantos, tan enormes y de tan funestas consecuencias, que siempre son el rompimiento del pacto social, de ese pacto formado por la voluntad del pueblo legalmente representado.³

En 1851 se produjo la revolución conservadora contra las reformas liberales de José Hilario López, en especial la libertad de los esclavos, la nueva expulsión de los jesuitas y otros cambios que buscaban la transformación de instituciones que aún tenían un sello colonial. Los grandes terratenientes tomaron las armas y, para defender la posición oficial el gobierno, se nombró a José María Obando como comandante del ejército del sur y a Tomás Herrera comandante de las tropas del Cauca.

En 1854 se produjo el levantamiento del general José María Melo, apoyado por las Sociedades Democráticas de artesanos, imponiendo la que fue llamada dictadura artesanal, que duró poco menos de un año, ante la fuerte reacción de los constitucionalistas. Cuando cayó Melo, los artesanos más radicales fueron condenados al destierro de la capital y fueron enviados a la región del río Chagres, en Panamá. Entre 1859 y 1862 se produjo una nueva conflagración de carácter nacional, en contra del gobierno conservador del presidente Mariano Ospina Rodríguez, encabezada como otras tantas por el

3. María Martínez de Nisser: *Diario de los sucesos de la revolución en la provincia de Antioquia en los años de 1840-1845*. pág. 21. Imprenta de Benito Gaitán, Bogotá, 1843.

general Tomás Cipriano de Mosquera. Después de ésta se liquidó la llamada Confederación Granadina y se proclamó la Constitución de Rionegro, una constitución liberal que abrió las puertas a los gobiernos radicales.

En muchas de estas guerras civiles se produjeron confrontaciones binarias entre conservadores y liberales, militares y civiles, artesanos y comerciantes, hacendados y campesinos, gentes de la ciudad y gentes del campo y demás gremios o partidos en que se hallaba dividida la nación.

En los primeros intentos de construir una nación libre y soberana, la inmadurez y la violencia primaban sobre diálogos, acuerdos o consensos que pudieran darse entre fuerzas políticas e ideológicas diversas. La independencia había dejado como herencia la presencia de una casta militar, con pretensiones de poder, que en las primeras décadas de la nueva nación veía en forma despectiva a los políticos civiles que no habían luchado por la Independencia en los campos de batalla y por lo tanto no tenían derecho a gozar del ejercicio de un poder que no se habían ganado con las armas. La confrontación armada, la guerra, seguía presentándose como un valor, un signo viril, digno de ser imitado, a la manera de los héroes y mártires de la Independencia. Sin embargo, esta reiteración de los conflictos, con su saldo de pérdidas materiales y víctimas humanas, no representó una ganancia segura para vencedores, y por lo general dejó un rencor vengativo y un deseo de retomar las armas por parte de los vencidos.

En la guerra civil de 1876 a 1877 vuelve a aparecer en el escenario el tema de la soberanía de los estados, así como las divergencias y reclamos de los conservadores contra los radicales, por el tema educativo. Con argumentos de carácter religioso, la insurrección de los conservadores se presentó contra las reformas propuestas por el presidente liberal Aquileo Parra. Los levantamientos comenzaron por el Cauca y Antioquia, hasta extenderse por otras provincias. Las guerrillas de Guasca y el Mochuelo, en Cundinamarca, intensificaron sus ataques en cercanías de la capital. Las primeras eran comandadas por Manuel Briceño y las segundas por Alejandro Posada, destacados caudillos conservadores. Como lo plantea el general Joaquín Posada Gutiérrez, hasta las mujeres participaban en estas contiendas:

A su manera, en las guerras civiles intervenía toda la población. En ellas la mujer tomó parte activa, muy especialmente determinada por su extracción de clase. Sus actividades iban desde el rezo por el éxito de sus parciales, hasta la acción directa en los combates. “Las voluntarias”, “las vivanderas”, “las juanas” fueron inseparables de los ejércitos y el mejor sostén con que podía contar el campesino soldado.⁴

4. Joaquín Posada Gutiérrez citado por Álvaro Tirado Mejía, Op. Cit. pág. 58.

En 1884 se inicia la guerra civil de los liberales radicales contra el gobierno de Rafael Núñez, quien se había deslindado de ellos, creando una facción del partido llamada liberalismo independiente. La rebelión se extendió por el Magdalena en 1885 y llegó a Cartagena, estableciendo sitio a la ciudad, bajo la dirección del general Ricardo Gaitán Obeso.

Tras el triunfo de los legitimistas fue derogada la Constitución de Rio-negro, convocando un consejo de delegatarios de todas las provincias del país, para estudiar una nueva carta constitucional para la nación. Así surge la llamada "Constitución de Núñez y Caro", que con algunas reformas y adiciones se sostuvo durante más de un siglo como guía y reguladora de la conducta de los colombianos.

En sus notas sobre *La reforma política en Colombia*, Rafael Núñez enumeró los levantamientos y guerras civiles que se produjeron en el territorio nacional, antes de la proclamación de la constitución de 1886:

De 1864 a 1866 hubo tres revoluciones: una en Cundinamarca, otra en el Cauca y otra en Panamá.

De 1866 a 1868 hubo el golpe de estado del general Mosquera, la contra-revolución encabezada por el general Acosta y varios trastornos locales relacionados con esos dos sucesos.

De 1868 a 1870, hubo una o dos revoluciones en Boyacá y otra en Cundinamarca.

De 1872 a 1874 hubo una serie de trastornos en Panamá y gran agitación en Boyacá.

De 1874 a 1876 hubo agitación y trastornos en toda la república.

De 1876 a 1877 hubo guerra civil general.

De 1878 a 1880 hubo trastornos en Panamá, Antioquia, Cauca, Tolima y Magdalena, y agitación general.

En 1884 hubo trastornos en Santander y Cundinamarca, los cuales terminaron en la gran conflagración de 1885.⁵

5. Rafael Núñez, *La reforma política en Colombia*. Tomo I. pág. 93. Biblioteca popular de cultura colombiana. Bogotá, 1945.

Para derogar la Constitución de Rionegro y convocar la elaboración de una nueva, el presidente Núñez había lanzado desde el balcón de palacio su consigna reformista: "¡Regeneración fundamental o catástrofe!", que dio nombre a su estilo de gobierno. Tras enumerar los distintos levantamientos y trastornos ocurridos en las últimas dos décadas, Núñez concluyó:

En el curso de nuestra vida política independiente, el mantenimiento del orden público ha sido, pues, la excepción, y la guerra civil la regla general.⁶

Las guerras civiles se desarrollaron en medio de grandes dificultades: la intrincada geografía montañosa y la falta de formación de los militares, que entraban a la milicia en forma espontánea, como tropas de leva, campesinos armados por los propios gamonales que se convertían en comandantes de sus propios escuadrones. Como lo plantea con gracia e intención satírica el escritor y comediógrafo Ángel Cuervo, hermano mayor del filólogo Rufino José Cuervo, muchas de las armas con que se contaba eran muy difíciles de movilizar:

Mover por esas agrias montañas un batallón de artillería con un cargamento de balas, granadas, palanquetas, cureñas, cañones, ruedas y demás objetos embarazosos, es otra cosa que heroísmo, es tontería suprema: se necesitaban más de cien mulas escogidas, con sus correspondientes arrieros, aparatos complicados para llevar a lomo las cureñas y cañones, muchas de ellas como las culebrinas que hizo rayar Borda, largos y pesadísimos; por añadidura, como los aparatos no eran muy adecuados que digamos, hacían a las mulas crueles mataduras, y por consiguiente había que llevar repuesto de ellas, so pena de dejar tirada la carga. (...) Para aumentar los conflictos, cargábamos con un obús monstruoso, de los hechos para defender fortificaciones y no para correr mundos, que necesitaba dos yuntas de bueyes para arrastrarlo, zapadores que le allanasen el piso y camino especial por dónde ir, pues no por todos podía pasar.⁷

Ángel Cuervo concluía su visión de la guerra con unas líneas escritas en tono de comedia, que expresan de manera incisiva el espíritu de la época:

Los batallones, cuando se encaminan en busca del enemigo, van alegres, como guiados por el genio de la victoria, y siguen la bandera

6. Ángel Cuervo: *Cómo se evapora un ejército*. págs. 31-32. Edición facsimilar de editorial Incunables. Bogotá, 1984.

7. *Ibíd.* pág. 55.

*como objeto querido; pero al retrogradar, después de haber visto cara a cara al enemigo y entusiasmándose con el humo embriagador de las escaramuzas, la cohesión se debilita, el ánimo flaquea, y creen haber llegado el momento de regresar a su hogar.*⁸

Muerto el presidente Núñez, el vicepresidente Miguel Antonio Caro asumió el poder, buscando consolidar el predominio de la Regeneración, que a la postre se convertiría en la hegemonía conservadora. Los dirigentes liberales, encabezados por el general Santos Acosta, acordaron la fecha del 23 de enero de 1895 para el estallido de la revolución contra el gobierno del señor Caro. Puede decirse que esta revolución nació muerta, pues no logró movilizar una fuerza suficiente para combatir contra las fuerzas oficiales del orden, ni tampoco se logró motivar a la opinión pública y a los liberales para que participaran en forma activa en el movimiento. Quizá pensaron que el descontento general que se percibía en la capital y en algunas de las capitales departamentales era suficiente garantía para recuperar el poder, pero estaban equivocados. El plan guerrillero consistía en atacar el palacio presidencial y las casas de los ministros, para arrestar tanto al presidente como a los miembros de su gabinete. La conspiración capitalina fracasó, pero se produjeron levantamientos en algunas regiones, en especial en el Tolima, Boyacá y Santander. Al final, el gran triunfador fue el general Rafael Reyes, vencedor de la batalla de Enciso, quien entró a la capital recibido como un héroe, en medio de arcos triunfales, al garantizar la estabilidad del gobierno conservador.

La paz no duró mucho tiempo. Los cambios políticos mantenían la vigilancia crítica del partido liberal. En 1898, apoyado por el presidente Miguel Antonio Caro, el anciano político conservador Manuel Antonio Sanclemente fue elegido presidente de la república. Caro tenía la intención de seguir gobernando a través suyo, pues se trataba de un octogenario, con una precaria salud. Como Sanclemente no pudo posesionarse en la fecha prevista, en su remplazo se posesionó el vicepresidente conservador José Manuel Marroquín. Cuando Sanclemente llegó a la capital como presidente titular, la altura lo afectó y tuvo que retirarse a Villeta y luego a Anapoima, desde donde ejercía la presidencia, con las dificultades y limitaciones que esto significaba para reunir el consejo de ministros, recibir a los embajadores y demás actividades propias del primer mandatario.

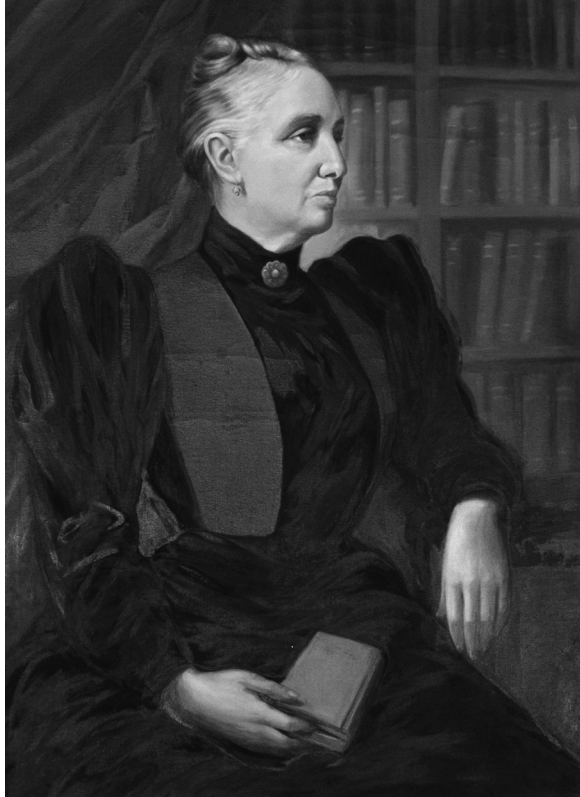
En 1899 estalló la Guerra de los mil días, a la cual nos referiremos en detalle en el capítulo respectivo, con el levantamiento de las fuerzas liberales comandadas por los generales Benjamín Herrera y Rafael Uribe Uribe. Este pronunciamiento dificultó aún más la tarea de Sanclemente, ante lo cual, por

8. *Ibíd.* pág. 55.

consejo de los principales miembros del sector histórico del partido conservador, José Manuel Marroquín asumió la primera magistratura en propiedad, dando un golpe al presidente Sanclemente el 31 de julio de 1900, quien de hecho quedó “amarrado” en Anapoima. De este modo, los históricos se hicieron con el mando, derrotando a los nacionalistas, facciones en que se había dividido el partido conservador. La Guerra de los mil días cerró el ciclo de confrontaciones armadas del siglo XIX e inició el baño de sangre del siglo XX.

* * *

SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER



Soledad Acosta de Samper, hija del geólogo, historiador, político y militar Joaquín Acosta y de la dama norteamericana Carolina Kemble Rou, nació en Bogotá el 5 de mayo de 1833 y murió en la misma ciudad el 17 de mayo de 1913. Desde muy niña tuvo un contacto directo no sólo con los libros, en la rica biblioteca de su padre, sino con los viajes, la visión de otras culturas, la curiosidad científica y el interés por los temas históricos, todo ello inspirado por la diversidad de actividades de su padre. Puede decirse que en comparación con la gran mayoría de mujeres de su época, tuvo una formación excep-

– SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER –

Rafael Díaz Picón, 1952. Óleo sobre lienzo. 110,4 x 80,5 cm. Academia Colombiana de Historia.

cional, que le permitió jugar un papel destacado en la vida cultural y literaria colombiana.

Carolina Kemble era hija de Gedeón Kemble, miembro de una familia de propietarios de una reconocida fábrica de cañones, en cercanías de Nueva York, y de Tomasa Rou, de ascendencia griega. A causa de un viaje de sus padres a Jamaica, Carolina nació en Kingston, pero luego se trasladaron a Nueva York, donde terminó sus estudios, conoció a Joaquín Acosta y se casó con él en mayo de 1832, siendo padrino de matrimonio el general Francisco de Paula Santander, quien se encontraba en los Estados Unidos concluyendo su exilio forzoso, cuando recibió la noticia de su nombramiento como presidente de la república dos años después de la muerte de Bolívar.

A los doce años de edad inició un ciclo de viajes por el extranjero, comenzando por el Canadá, en compañía de su madre, para visitar a Tomasa, su abuela materna. Más tarde vivió un tiempo en París, donde asistió a tertulias y círculos científicos en compañía de su padre, quien vivió en la capital francesa desde 1825 hasta 1831. Soledad permaneció en la capital francesa varios años más.

De regreso a Colombia, en 1855 se casó con José María Samper Agudelo, escritor y comediógrafo como ella, con quien compartió una activa vida cultural, viajes y escritos en diversos periódicos y revistas, algunos fundados o dirigidos por ella.

En 1858 regresó a París, en compañía de su esposo, donde comenzó a escribir utilizando varios seudónimos como Aldebarán, Renato, Bertilda y Andina. Sus primeros escritos fueron publicados en la *Biblioteca de Señoritas*, así como en *El Mosaico*, revista dirigida por José María Vergara y Vergara, que reunía a los escritores más importantes de la época y abría sus páginas a los primeros escritos de narradores y poetas que publicaban sus primeros textos.

José María Samper fue nombrado como jefe de redacción del *Diario del Comercio de Lima*, y Soledad Acosta viajó con él al Perú. Allí fundaron la *Revista Americana*, que se mantuvo durante un lapso no muy largo, mientras ellos estuvieron al frente.

Al morir José María Samper en 1888, Soledad Acosta se dirigió de nuevo a París, donde vivió varios años, en una época en que pasaron por la capital francesa escritores e intelectuales colombianos como José Asunción Silva y los hermanos Ángel y Rufino José Cuervo.

En este período, Soledad Acosta dejó un tanto los escritos literarios para dedicar su tiempo a estudios históricos y la elaboración de biografías de personajes ilustres colombianos, comenzando por la de su padre, el general Joaquín Acosta, a la que siguieron las semblanzas de Antonio Nariño y otras

*biografías de hombres ilustres o notables relativas a la época del descubrimiento y colonización de la parte de América denominada actualmente Estados Unidos de Colombia.*¹

A lo largo de su vida, fundó y publicó en un buen número de periódicos y revistas, en buena parte dedicados a la mujer y la familia. Escribió más de veinte novelas, narraciones breves, estudios históricos y tres obras de teatro: el drama *Víctimas de la guerra* y las comedias *El viajero* y *Las desdichas de Aurora*.

* * *

1. Volumen publicado en 1883, tres años antes de la proclamación de la Constitución de 1886, que dio al país el nombre que conserva hasta el presente, de República de Colombia.

– SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER –

≈

LAS VÍCTIMAS DE LA GUERRA

El drama *Las víctimas de la guerra*, escrito por Soledad Acosta de Samper en 1884 y publicado en la revista *La Familia*, es la única obra teatral del siglo XIX que recoge el tema de las guerras civiles, mostrando el caos y la desolación que dejaban a su paso las confrontaciones armadas. La obra está concebida con una intensidad dramática concluyente.

En este drama de hondo contenido crítico, Soledad Acosta de Samper señala la forma como los nuevos bandos y partidos políticos separan a las familias y destruyen viejas amistades. Tras la formación de los partidos políticos tradicionales, las divergencias por motivos religiosos, políticos, económicos o educativos se convirtieron en motivos para tomar las armas y resolver a bala las diferencias. Como se observa en esta obra, ejércitos de leva que entraban de pronto donde antes se vivía en paz, desencadenaban una oleada de violencia, que truncaba vidas en pleno desarrollo y llevaba a otras de sus víctimas a un estado de locura y desajuste emocional, como respuesta a una crueldad injustificable.

La obra se inicia con la llegada de Felipe a una casa de campo, donde espera contraer matrimonio en los próximos meses con Matilde, su prometida. Ramona, una sencilla campesina que trabaja en el servicio doméstico para Matilde, también ve próximo su matrimonio con Lorenzo, un campesino como ella. Los padres de Ramona representan la tradicional familia campesina que, en paz y armonía, se dedica a las actividades agrícolas. Esto lo muestran los relatos costumbristas escritos después de la Independencia, a lo largo del siglo XIX, dando un testimonio del estilo de vida de los pueblos y un inventario de los objetos de uso cotidiano, los alimentos y comidas, prendas de vestir y formas de expresión de ellos.

Emocionado, Lorenzo se presenta ante Ramona y le dice que con su padre y el señor cura, tienen todo listo para poder casarse el domingo. Ella pregunta cuál es la razón de tanta prisa, y su novio le responde que pronto

vendrá la guerra. Lo que comenzó como un anuncio alegre y venturoso, se carga de pronto de oscuros pronósticos. El diálogo que sigue es revelador:

RAMONA:

¿Y si te manda enganchar el gobierno por la fuerza?

LORENZO:

Eso es cabalmente lo que quiero evitar.

RAMONA:

¿Cómo?

LORENZO:

Mi padre tiene una estancia detrás de la cordillera; a ella iremos tu y yo apenas nos casemos, y ocultándonos allí, aguardaremos a que vuelva la paz.¹

Durante esta época, los campesinos eran reclutados a la fuerza por los gamonales, propietarios de grandes latifundios o caudillos regionales que se levantaban en armas y se convertían en coroneles, comandantes o generales por su propia determinación. Estos no habían pasado por una escuela militar -pues no existían- ni habían ascendido por méritos en las acciones de milicia. Estaban sólo impulsados por su condición de amos de tierras, como si se tratase de un reflejo feudal del señorío de señores de horca y cuchillo.

Ramona se muestra muy nerviosa ante la inminencia de una nueva guerra, ya que por lo que dicen, se deduce que conocieron otras anteriores. Lorenzo le pregunta qué le pasa y ella responde con actitud crítica:

¡Oh, Lorenzo! ¡Es que la idea de revolución me aterra! ¡Sólo Dios sabe lo que sufrimos los pobres cuando se declara una guerra! Nos obligan a tomar armas por la fuerza y sin saber por qué... Y digo nos obligan, porque las mujeres también tenemos que irnos detrás de nuestros parientes para cuidarlos y volverlos a traer a nuestra casa si escapan con vida...²

Con conocimiento de causa, Ramona describe las penalidades de los campesinos a causa de los conflictos armados:

1. Soledad Acosta de Samper: "Víctimas de la guerra". pág. 592. *Teatro colombiano del siglo XIX*. Prólogo, compilación y notas de Carlos José Reyes. Edición de la Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá, 2000.

2. *Ibíd.* pág. 593.

En la última guerra, estando chiquita, mi madre me llevó consigo detrás del regimiento en que habían alistado a mi padre. ¡Cuánto sufrimos, lo recuerdo con horror! ¡Cuántas hambres, fatigas y penas! Pero al fin regresamos con mi pobre padre, herido y enfermo, para encontrar el rancho en el suelo, y sin ningún recurso...³

En relación con las contiendas armadas, la situación de los patrones de Ramona es totalmente diferente. Aquí, la divergencia política divide a las familias y, en este caso, a los enamorados cuyo matrimonio se acerca. Se trata de Matilde, el ama de Ramona y Felipe, su prometido, a quien ella le hace su reclamo, después de que él le dice que nunca pensó que los dividiera una cuestión política:

No se había ofrecido hasta ahora entre los dos hablar de estas cosas... Yo nunca pensaba en la política, ni la entendía ni me interesaba... pero cuando me dices que tomarás las armas por un bando opuesto al de mi familia, por primera vez comprendí...⁴

Se trata de un viejo conflicto tratado magistralmente por Shakespeare en la tragedia de Romeo y Julieta, donde las familias de los enamorados -Capuletos y Montescos- se odian a muerte y con su rivalidad arrastran a la pareja de jóvenes amantes, a acabar con sus vidas.

En Colombia, las divergencias entre conservadores y liberales, sobre todo por motivos religiosos, separaron a muchas familias, destruyeron amistades y afectaron las relaciones de pareja, de una u otra manera. También se dieron casos en los cuales la mujer influyó para que su marido cambiara de posición política, en especial en los casos de liberales radicales que habían hecho parte o tenían una proximidad con personas pertenecientes a las logias masónicas, que tanto influyeron sobre muchos de los gestores de la Independencia, y más tarde sobre los ideólogos y simpatizantes del Partido Liberal.

Entre los casos más connotados de cambio de militancia política se encuentra justamente el de José María Samper, quien en su juventud, y hasta la época de su matrimonio con Soledad Acosta, era miembro del radicalismo liberal. Ella, conservadora y católica, influyó sobre él para que cambiara de partido, y fue así como tras el regreso de Francia se afilió al partido conservador, y en esta condición fue uno de los delegatarios que elaboraron la constitución de 1886.

3. *Ibíd.* pág. 594.

4. *Víctimas de la guerra.* Escena II. pág. 595.

El otro caso, con algunas arandelas polémicas y divergentes fue el del presidente Rafael Núñez y Soledad Román Polanco. Sin duda, la influencia de doña Soledad fue decisiva tanto en la campaña presidencial de Núñez como durante el ejercicio de su presidencia. A diferencia de Samper, Núñez no se afilió al partido conservador y se mantuvo, por lo menos en forma nominal, en las filas del liberalismo independiente, que él mismo había creado para deslindarse del radicalismo liberal. Ambos políticos habían tenido un primer matrimonio, Samper al quedar viudo de su primera mujer y Núñez, muchos años separado de su esposa, Dolores Gallego. Por eso su relación con Soledad Román, antes de haberse casado con ella, fue muy criticada por la sociedad bogotana, así como lo había sido la relación marital de Simón Bolívar con Manuela Sáenz.

En su obra *Víctimas de la guerra*, Soledad Acosta de Samper muestra la divergencia entre la pareja que está a punto de casarse, quizá como una evocación de sus propias diferencias con José María Samper, miembro de una familia cuyos descendientes pertenecieron fieles al Partido Liberal Colombiano.

En la obra, Matilde asume una posición decidida: no puede casarse con un hombre que toma las armas contra lo que siempre han defendido su padre y sus hermanos. Éste es otro de los aspectos a tener en cuenta: la forma como se heredan los credos y filiaciones políticas: se es conservador o liberal, en la mayoría de los casos, cuando sus padres o abuelos han pertenecido a una u otra agrupación política. Felipe dice que lucha por la patria, pero para Matilde la patria está representada por el partido contrario. Esta división extrema se ha sostenido a lo largo de gran parte de la historia de Colombia, desde la creación de los partidos, a partir de 1849, hasta el inicio del Frente Nacional, donde se planteó la alternancia en el poder y la paridad política, como un remedio coyuntural a la histórica divergencia.

Felipe se marcha, llegando a la conclusión de que Matilde no lo ha amado nunca; aquí vemos cómo la política puede llegar a convertirse en una amenaza para el amor: en ambos casos, la pasión exacerba los sentidos y puede llegar a nublar el pensamiento. Ramona, campesina pobre, ve con claridad las diferencias en relación con sus amos:

*¡Jesús! ¡Y qué distintos son los señores de nosotros!... Los pobres van forzados a pelear... y hasta amarrados los tienen que llevar... mientras que los amos todo lo dejan, todo lo abandonan por hacer lo que los otros no quieren ni a palos... ¡Qué mundo tan disparatado es éste!*⁵

5. *Ibíd.* pág. 598.

Se escuchan los acordes de una banda militar. Una tropa se acerca. Se trata de un destacamento armado por Felipe. Con espanto, Ramona contempla que entre los reclutados se encuentra Lorenzo, su novio, enganchado contra su voluntad. Soledad Acosta de Samper plantea con claridad que la violencia no sólo se da en el enfrentamiento armado, sino en la misma forma de obligar a los campesinos a entrar en una contienda, a defender intereses e ideas que no son suyos ni entienden.

La guerra termina por destruir la casa de Matilde y su familia. Lorenzo es herido y Ramona lo cree muerto. Luego aparece Felipe y contempla con tristeza la destrucción del hogar de su novia: ahora sabe que ya no será posible recuperar su amor ni aspirar al matrimonio. De manera irremediable, la guerra se ha interpuesto entre los dos.

Carlos, capitán de uno de los bandos, se tambalea, pues ha estado bebiendo para perder el miedo al combate. Llega empujando a un hombre mayor que viene agotado, sin fuerzas para seguir marchando. Carlos lo recrimina con dureza e intenta obligarlo a seguir adelante. Se trata del padre de Ramona; ella es testigo de la arbitrariedad contra un hombre indefenso e intenta impedir el maltrato y reclutamiento.

La guerra también desfigura la condición humana de las personas: las convierte en fieras. Carlos es un exponente de la fría crueldad a la que puede llegar un hombre en un enfrentamiento bélico. En un acto desalmado, al ver que no lo obedece, Carlos atraviesa con su espada al padre de Ramona; en ese momento entra Felipe, e intenta defender a la muchacha, trezándose en una pelea con el agresor. Llega Manuel, hermano de Ramona, y comprueba que su padre está muerto. Felipe amenaza a Carlos con llevarlo a juicio ante las autoridades. El teniente, que se tambalea, responde con cínica desvergüenza:

*¡Cuánto ruido por la muerte de un miserable recluta!*⁶

El acto IV se inicia con Ramona frente a las toldas levantadas al lado de un campo de batalla. Después de la muerte de su padre, ha tenido que enterrar a su hermano Manuel, el último que le quedaba. Quiere regresar a su pueblo y buscar a la señorita Matilde. En medio de su angustia cree oír voces y un grito lastimero, sin darse cuenta que ha sido emitido por ella misma. La cabeza le duele terriblemente y siente que olas de fuego le suben hasta los ojos. De una de las tiendas salen dos cantineras y le preguntan qué le pasa. Ella trata de evitarlas, pero las mujeres, curtidas por la guerra, se mofan de ella, menospreciando su debilidad, llamándola con diversos epítetos,

6. *Victimas de la guerra*. Acto III. pág. 609.

como *Perinola, boba, orgullosa, miserable y floja*. Ella les reclama el maltrato, afirmando que está muy triste. Una de las mujeres le responde: “¡Bebe y te consolarás!” Cuando Ramona replica afirmando que “Beber no consuela sino que embrutece”, las mujeres se comportan en forma aún más agresiva con ella, pues la debilidad y el sentimiento no parecen estar permitidos en los oscuros tiempos de guerra.

Aquí encontramos otra forma de violencia, que surge del choque de caracteres en medio del conflicto. En momentos en que las mujeres se encuentran en aquella confrontación, aparecen dos soldados llevando a Felipe en una camilla, herido de gravedad. Descubre a Ramona entre aquellas damiselas patialesgres, la llama y le pide que regrese al pueblo, busque a Matilde y le lleve como recuerdo un reloj y un retrato que él lleva consigo. En un momento, Felipe cae hacia atrás; Ramona cree que se ha desmayado y sale a buscar ayuda. Entra un médico y comprueba que Felipe ha fallecido. Los soldados se lamentan y acusan al capitán Carlos de su muerte. Cuando Ramona regresa y se entera, su reacción es insólita: en vez de llorar ríe a carcajadas. En este punto se desarrolla en clímax dramático, cuando Soledad Acosta muestra las consecuencias del impacto psicológico sobre su personaje: la acumulación de tragedias e impactos emocionales la ha enloquecido. Ya no puede entender nada, porque los hechos se han vuelto incomprensibles. El horror linda con el absurdo.

En el pueblo, Lorenzo aparece de nuevo frente a Matilde, pues ha logrado sobrevivir, sin saber que Ramona, su novia, lo lleva entre su lista de muertos.

Matilde también ha perdido a sus hermanos, su padre ha sido desterrado y su casa y propiedades han quedado totalmente destruidas. El único camino que encuentra es encerrarse en un convento. La muerte de Felipe le ha quitado la ilusión de la existencia. Personajes que nada tenían que ver con las causas y razones de la contienda, han resultado afectados como víctimas propiciatorias.

Matilde expresa su dolor, con un lamento que a la vez es una fuerte denuncia:

*¡Oh dolor! ¡Pensar que las pasiones políticas hubieran dividido dos corazones nacidos para amarse! ¡Oh desgraciada patria mía, que sólo se alimenta con lágrimas y tristezas; en que no hay sino duelos, miserias, pobreza, bajezas y pasiones desencadenadas de unos pocos ambiciosos sin entrañas, que medran con los infortunios de poblaciones enteras!*⁷

7. *Víctimas de la guerra*. Acto V. págs. 616-617.

Un grupo de soldados vencedores entra en medio de las gentes de un pueblo que los vitorea. Detrás de aquella tropa corre una mujer desgreñada, con el traje hecho jirones y la mirada perdida: es Ramona, enloquecida. Se ha transformado en otro ser: un doloroso símbolo del conflicto. No reconoce a Matilde ni a Lorenzo y lo rechaza cuando éste trata de acercarse:

RAMONA:

*(Riendo) ¡Ja, ja, ja!... ¡Qué bobos son todos! Primero viene aquella...
(Muestra a Matilde) y me dice: ¿No me conoces? Después llega éste,
y también el mismo refrán: ¿No me conoces? ¡Yo no conozco a nadie!
¡Ustedes me harán llorar!⁸*

Cuando Matilde trata de recordarle quién es ella, y le pide el anillo enviado por Felipe, con un grito sordo le responde: “¡Matilde soy yo!”

Su identidad se ha quebrado; al sentir el desgarramiento por el dolor de su ama, se ha vuelto la otra. Como sucede con los casos de esquizofrenia, su percepción se ha desintegrado con alucinaciones y trastornos afectivos. Rebeca marcha tras los soldados, acompañada por un corro de niños, que se divierten burlándose de ella, mientras entona una canción que repite una y otra vez, como si fuese el himno de su locura:

*No esperes, bella Matilde,
Que Felipe vuelva a verte:
Búscalo en el otro mundo
Porque ya no habita en éste.⁹*

Cuando Lorenzo trata de recordarle quién es él, Ramona responde con ideas sueltas y deshilvanadas. Matilde comprende que esa situación ya no tiene remedio y resuelve llevarla consigo al convento donde se va a recluir, para alejarse del mundo y sus desgracias.

Además de mostrar el absurdo y la crueldad de las guerras civiles, una de las virtudes de esta obra de Soledad Acosta de Samper es el hecho de señalar los efectos devastadores de la violencia, sin tomar partido por ninguno de los bandos en conflicto, pese a que doña Soledad tenía una posición política muy definida. El compromiso partidista, característico de la dramaturgia panfletaria, es nefasto para la creación artística que trabaja desde un territorio ambiguo, dejando abiertas las posibles interpretaciones, de modo que no anule la participación crítica del espectador.

8. *Ibíd.* pág. 620.

9. *Ibíd.* pág. 621.

El drama *Las víctimas de la guerra* puede considerarse un melodrama con alcances épicos, como diría un dramaturgo del estilo de Bertolt Brecht. Épico en cuanto expresa la opinión del pueblo frente a la guerra, mostrando sus efectos devastadores y señalando que en esta clase de conflictos el pueblo, que nada tiene que ver, siempre resulta víctima de las fuerzas gestoras de la violencia.

* * *

CLARA MARITZA GUERRERO



Clara Maritza Guerrero Lozada es una joven autora teatral, nacida en Chía en 1968. Desde hace años está radicada en la ciudad de Bucaramanga. Inició su carrera artística como bailarina en 1984 y se vinculó al teatro en 1987, cuando ingresó al teatro Arte, donde desarrolló diferentes actividades como actriz y directora. En el año 2000 se vinculó al grupo de teatro de la Universidad Industrial de Santander, con el cual ha estrenado algunas de sus obras.

– CLARA MARITZA GUERRERO –
Archivo personal.

Clara Maritza Guerrero ha desarrollado una activa tarea como autora de un buen número de obras teatrales de diversos temas. Entre ellas podemos mencionar: *Adiós a mi barba*; *La estrella*; *Una familia feliz*; *Pina y Rosario*; *Cupo para Juanita*; *El hombre del pantano*; *La vida a todo color*; *Un convento de puro cuento*; *Días oscuros*; y *La boca de las Vargas*, una comedia que se desarrolla durante un día histórico: el 20 de julio de 1810, en Santafé de Bogotá.

Una de sus obras más importantes, *La culebra pico de oro*, se basa en hechos históricos sucedidos en Bucaramanga, en la segunda mitad del siglo XIX. Se trataba de una de las sociedades democráticas más fuertes de esa época, en el entonces Estado Soberano de Santander, fundado en 1863. Como plantea en sus crónicas José Joaquín García, varios de sus miembros fueron encarcelados y el gremio fue mal visto por las clases altas de la ciudad:

*Ya desde principios del año [1879] venía organizándose otra vez la culebra Pico de Oro, a la que pertenecían varios empleados y no pocos sujetos que, por sus ideas y modo de ser, eran reputados como personas peligrosas, que sin dificultad podían incurrir en un hecho criminal.*¹

En una época en que gobernaba el radicalismo liberal y que impulsaba el libre cambio, esta sociedad buscaba un tratamiento más digno para los artesanos, mejoras salariales y protección del estado.

La Sociedad Democrática de Santander, más tarde bautizada despectivamente como *La culebra pico de oro* por Adolfo Harker, estaba enfrentada con los comerciantes alemanes y otros dueños de negocios locales, partidarios del *Laissez faire*. Entre 1863 y 1880, Bucaramanga pasó de ser una pequeña y tranquila ciudad de provincia, a convertirse en una bulliciosa urbe de activo comercio, impulsado por la política librecambista. En este contexto, los empresarios alemanes incrementaron sus negocios, motivados por el éxito obtenido por Geo Von Lengerke, poderoso colonizador y terrateniente alemán, personaje protagónico de la novela *La otra raya del tigre*, de Pedro Gómez Valderrama. La oleada de inmigrantes a Santander se produjo en la década que va de 1870 a 1880.

Los artesanos agremiados en la sociedad democrática asumieron una actitud combativa, puesto que el libre comercio ponía a precios irrisorios importaciones de productos del exterior, contra los cuales sus objetos, prendas y artículos de confección artesanal se encontraban en desventaja. La obra de Clara Maritza Guerrero trata sobre esta problemática de hondo contenido social.

1. Arturo (José Joaquín García): *Crónicas de Bucaramanga*, por Arturo. pág. 306. Imprenta y librería de Medardo Rivas, Bogotá, 1896. Reimpresión: Talleres gráficos del Banco de la República. Bogotá, 1982.

La culebra pico de oro ha sido presentada en Bucaramanga por el grupo de Teatro de la Universidad Industrial de Santander. Fue estrenada el 6 de enero de 1999 en la ciudad de Antofagasta, Chile. En 1999 fue publicada por la Editorial SIC de Bucaramanga y luego por la Subdirección Cultural de la UIS, en la colección Generación Bicentenario, en el año 2010.

* * *



LA CULEBRA PICO DE ORO, de Clara Maritza Guerrero.
Montaje de la Universidad Industrial de Santander.
Fotografía: Omar Álvarez Vera.

– CLARA MARITZA GUERRERO –

≈

LA CULEBRA PICO DE ORO

La obra comienza cuando una piedra rompe la vidriera del almacén del comerciante e importador bumangués Nicolás Ordoñez, quien adelanta sus negocios en sociedad con el negociante alemán Franz Schrader. Se trata de una alianza de inmigrantes e importadores alemanes, con los comerciantes y hacendados bumangueses, lo que configura uno de los núcleos de la obra teatral. A su vez, Nicolás Ordoñez tiene un asistente, Antonio Suárez, artesano y dependiente del almacén de Ordoñez, hermano de Constantino Suárez, quien es dirigente de la Sociedad Democrática de Santander, el gremio de los artesanos.

Don Nicolás habla con Antonio sobre los posibles autores de la agresión y culpa a “los pico de oro, esa culebra”, como los llama el comerciante conservador Adolfo Harker. Y complementa:

*¡Qué paraíso sería Bucaramanga sin esa serpiente!*¹

Antonio, el asistente, le aclara que los llamados “Picos de Oro” son una Sociedad Democrática, y que otra cosa son los borrachos que causan esos destrozos: gente sin trabajo.

Antonio viene a ser un eslabón entre comerciantes y artesanos, lo que resulta por lo menos conflictivo, pues en su relación con la familia Ordoñez, ha sido protegido por don Nicolás, pero a la vez se ha enamorado de Mariana, su hija, quien también lo ama y quiere casarse con él. ¿Podrá entrar un humilde artesano dependiente de almacén a la familia de un rico comerciante? La tentativa resulta casi imposible, pues don Nicolás nunca lo permitiría, y por otra parte, tendría el rechazo de la sociedad bumanguesa, anclada en un pasado de abolengos provinciales y prejuicios de clase.

El conflicto se agudiza cuando el socio de Ordoñez, el alemán Schrader, le pide la mano de su hija Mariana. La joven queda entonces en medio

1. *La culebra pico de oro*. Pág. 2.

del conflicto entre comerciantes y artesanos, así como entre alemanes y criollos, nativos de la región. Franz Schrader ha llegado contento al almacén, pues acaba de recibir un lote de productos de importación, traídos de Alemania y de otros países de Europa, que incluyen cajas de brandy, cigarrillos, paños ingleses, sombreros franceses, salmón ahumado y un buen surtido de delicadezas.

Entre los negocios que desarrollan en sociedad se encuentra la exportación de la quina, que se inició a finales del siglo XVIII, con los descubrimientos del sabio Mutis y la Expedición Botánica, y las posteriores exportaciones de Antonio Nariño a Cádiz. Sin embargo, Schrader le plantea que en Alemania han encontrado la forma de sembrar la quina, así que bajará el precio y por lo tanto, el negocio ya no será tan provechoso. El alemán tiene otra propuesta: el café puede ser un buen remplazo, pues en Europa están enloquecidos con el café de Santander. Es hora de competir con las plantaciones del señor Puyana.

En el siglo XIX, el cultivo del café en Colombia se inició en el departamento de Santander. La historia de sus inicios tiene ribetes de picaresca y de leyenda, como anota el profesor universitario bumangués Enrique Ogliastri. El cura Romero, de Bucaramanga, imponía como penitencia la siembra de matas de café. El primer agricultor, pionero de las actividades productivas del país, que sembró el grano en Santander, fue don David Puyana Figueroa, nacido en Bucaramanga en 1829 y muerto en la misma ciudad en 1909. La leyenda dice que tenía un pacto con el diablo. Se trataba de un activo agricultor y comerciante liberal y librecambista, vinculado con los comerciantes alemanes.²

Nicolás Ordoñez, el personaje de Clara Maritza Guerrero, planea competir con él. Su socio, el alemán Schrader, le dice que ha sonsacado a un empleado de don David, quien tiene experiencia en el cultivo de esa planta, para que los ayude en el negocio. De esta atractiva propuesta, Schrader pasa a pedirle la mano de su hija Mariana. La alianza se afianzaría con ese matrimonio, pues de la sociedad agrícola e industrial se pasaría a una sociedad familiar. Franz ha sido un reconocido picaflor en Bucaramanga, miembro del club del comercio y apreciado por la alta sociedad, quien lo considera un excelente partido. Así lo ve también don Nicolás y, antes de conocer la opinión de su hija, lo acepta complacido.

Mariana llega al almacén, preocupada por lo que le haya podido ocurrir a su padre al enterarse del atentado. La muchacha había pasado un tiempo en la hacienda de don Nicolás y ahora llega allí vestida con descuido, como podía estar en los trajines del campo, pero no en las actividades sociales de la

2. Nota de Enrique Ogliastri. *El Tiempo*, sección *Otros*. 4 de julio de 1999.

ciudad. Ella se ha dirigido directamente a su padre, sin reparar en herr Schrader ni saludarlo siquiera. Es evidente que no es un personaje de sus simpatías. Don Nicolás le llama la atención. Cuando sale el alemán, la muchacha hace un gesto de desagrado y lo califica de petulante. Esto preocupa al señor Ordoñez, ya que se ha comprometido con Schrader y ese matrimonio le conviene para consolidar sus negocios en el campo y la ciudad. El buen hombre piensa que el contacto con los peones en la finca la ha malcriado, y ahora se comporta y viste como una mestiza.

En este punto se observan otros conflictos, como los que se dan entre la ciudad y el campo, los hacendados, propietarios de tierras y los campesinos o subalternos, entre quienes se halla el personaje de Antonio, un artesano y simple dependiente del almacén que se ha convertido en el amor secreto de Mariana.

Don Nicolás sale a resolver otros asuntos y Mariana queda sola en la tienda. Cuando entra Antonio, ella corre a abrazarlo, pero el muchacho se asusta al pensar que su jefe o alguien que pase por la calle, pueda verlos, pues se trata de una familia muy conocida en la ciudad. Aquí ya se han esbozado los principales conflictos de la obra, entre comerciantes y artesanos, alemanes y criollos. En medio de este enfrentamiento se encuentra la pareja de Mariana y Antonio, cuyo amor se ve amenazado por aquellos antagonismos. El romance entre los jóvenes se inició cuando ella pasaba una temporada de vacaciones en la finca. Mariana tenía la esperanza de que al llegar a la ciudad, él le iba a pedir la mano a su padre. Esto atemoriza al muchacho, pues está convencido de que sólo obtendrá una negativa y, como consecuencia, la pérdida de su empleo. Ella le insiste con fuerza, diciéndole que su padre la ama y aceptará lo que ella le pida. Aunque se niegue en un primer momento, terminará por aceptar, pues él siempre hace lo que ella quiere.

Antonio sostiene que no es el momento más apropiado, pues la situación política se puede complicar. De ahí pudo haber venido la agresión contra el almacén de don Nicolás. El día 7 van a ser las elecciones para el consejo de la ciudad y los artesanos se han unido y han hecho una intensa campaña en el pueblo, para conseguir los votos necesarios para tener mayoría. Mariana le pregunta qué tiene que ver él con los "pico de oro". A Antonio le sorprende que ella esté enterada de la existencia de esa organización. Se enteró porque la sirvienta que la acompaña es la novia de uno de sus dirigentes. Su nombre es Celestino.

Las cosas parecen complicarse aún más: Celestino es el hermano de Antonio y siempre le ha insistido que deje de trabajar con los comerciantes; aunque don Nicolás sea una buena persona y lo haya apoyado, es un comerciante asociado con los alemanes, sus intereses son contrarios a los suyos.

Por todas estas razones, a Antonio no se le escapan las dificultades para lograr la aprobación del señor Ordóñez para casarse con su hija. Siente que, en el fondo, don Nicolás desconfía de él, aunque no pertenezca a la Sociedad Democrática y siempre haya sido un empleado fiel. Pero es sólo eso: un empleado, lo que equivale a un rango inferior, cuya aspiración a convertirse en miembro de la familia no puede ser otra cosa que un atrevimiento.

Tanto insiste Mariana que, al final, él acepta correr el riesgo de hablarle de su amor y pedir su consentimiento, aunque en el fondo teme de que se trate de un imposible. La muchacha sale, para que cuando regrese su padre, Antonio pueda hablar tranquilamente con él. Pero no es el padre quien llega, sino su hermano Celestino, quien en forma burlona lo llama “don Antonio”, intentando provocarlo. Antonio se queja de la agresión de los artesanos contra el almacén, pero Celestino asegura que no fueron ellos; lo que ocurre es que la gente está descontenta:

Los del comercio enrostran sus lujos a quienes no tienen ni dónde caer muertos... Se amangualan con los extranjeros para llevarse los productos de nuestra tierra.³

Para equilibrar un poco las cargas, Antonio defiende el progreso que el comercio ha traído a la ciudad, pero su hermano le replica que a qué precio, acarreado consigo el hambre de los artesanos, por la competencia desleal.

Sale Celestino y al momento regresa don Nicolás. Le plantea a su ayudante su preocupación por Mariana. Siente que cada día está más rebelde y caprichosa. Le cuenta que Franz, su socio, le ha perdido su mano. Él sabe que se trata de uno de los mejores partidos que pueda haber en ese momento en la ciudad: el importador alemán Fritz Schrader. Le explica a su empleado que se trata de una magnífica oportunidad para la familia, pero él no sabe cómo decírselo, pues esa mañana ni siquiera lo saludó y lo trató de petulante. Le pide a Antonio que lo ayude con su hija: Mariana lo aprecia y puede influir sobre ella para que acepte ese matrimonio.

Antonio siente que su sueño se desvanece, se derrumba como un castillo de naipes. Después de lo que le ha dicho su patrón, no puede pedirle la mano de su hija. Entonces le responde que lamenta no poder ayudarlo, pues él es apenas un empleado que no está en condiciones de intervenir en los asuntos de la familia. En esta respetuosa negativa hay tristeza y rencor hacia el alemán. Un motivo más para odiar a esos extranjeros que quieren apoderarse de todo cuanto les pertenece por derecho propio.

3. *La culebra pico de oro*. pág. 9.

Más tarde, mientras Mariana almuerza con su padre se produce un *quid pro quo*: Él padre no quiere aún decirle a su hija que su socio alemán la quiere por esposa, pero ella se adelanta y le pregunta si ese día no le pidieron su mano. Allí surge el equívoco: don Nicolás responde de manera afirmativa y añade que lo aceptó con gusto, aunque parezca un tanto apresurado. Por un instante, ambos se sienten felices: ella se abraza a su padre, le da las gracias y le confiesa que tenía miedo de su negativa. El padre, complacido, le dice que no existe razón para oponerse, pues en Bucaramanga no hay mejor partido que Franz Schrader. También a ella la ilusión se le desvanece, sin entender lo que ha ocurrido. ¿Acaso Antonio no prometió hablarle? Ella le responde que nunca será la esposa de ese alemán engreído. Pensó que se trataba de otra persona, y aunque su padre le pregunta de quién se trata, ella no se atreve a decirle el nombre de su amor.

Don Nicolás no se anda con rodeos. Su respuesta es categórica: no es ella la que va a decidir sobre su futuro. No va a perder su autoridad, por un capricho adolescente. Quiéralo o no, se casará con Franz Schrader y punto.

Aquí se observa un rezago de viejas prácticas medievales, un paternalismo que no tiene en cuenta los sentimientos de la mujer. El matrimonio no es otra cosa que un acuerdo para consolidar las alianzas de negocios del *páter familias*. Ella rechaza con energía la orden de su padre y le dice que prefiere irse a un convento antes que casarse con Franz Schrader. Furioso, el jefe del hogar se levanta y le responde que, si así lo quiere, así se hará: apenas regrese su madre la llevará al convento de las franciscanas, pero únicamente estará allí dos meses. Las monjas le sacarán las telarañas de la cabeza. Sólo saldrá de allí para casarse. Por ahora, le queda terminantemente prohibido salir de la casa, y ni siquiera se le permitirá asomarse a la ventana.

Esta violencia intrafamiliar no es extraña en las relaciones entre padres e hijas en una época en que, a pesar de las libertades conseguidas con la Independencia, muchas costumbres y hábitos adquiridos de vieja data aún sobreviven en las relaciones familiares. La boda de una hija no es sólo un asunto de amor y en muchos casos, el amor ni siquiera hace parte del trato. Una hija casadera es un bien que el padre posee y que puede administrar a su antojo para incrementar su peculio.

A medida que se acercan las elecciones para elegir los miembros al consejo de la ciudad, los distintos estamentos buscan unir sus fuerzas para obtener el triunfo. El ambiente se va haciendo cada día más tenso. Las divergencias entre artesanos y comerciantes se han incrementado hasta el punto de hacer que mucha gente no salga de sus casas, por temor a que algo pueda pasar. Aún está vivo el recuerdo de las amenazas de las sociedades democráticas en las elecciones del 7 de marzo de 1849, cuando fue elegido como presidente el

candidato liberal José Hilario López. Los rumores afirmaban que los artesanos que esperaban el resultado en las puertas del convento de Santo Domingo, donde tenía lugar la votación, llevaban puñales escondidos bajo las ruanas para matar a los electores si el general López no salía elegido. Cuentan, además, que el fundador y alto dignatario del partido conservador, Mariano Ospina Rodríguez, dio su voto por el candidato liberal, haciendo la advertencia aclaratoria: “¡Voto para que el congreso no sea asesinado!” Con tales antecedentes, los comerciantes de Bucaramanga no se muestran muy tranquilos.

En una reunión en el Club del Comercio, dos de ellos, Ricardo y Tomás, juegan billar mientras hablan de política. Comentan las recientes medidas del general Solón Wilches, quien abandonó la corriente del radicalismo y adhirió al Partido Liberal Independiente de Rafael Núñez. Piensan que si Núñez sube a la presidencia, las cosas van a cambiar. Quienes defienden el *laissez faire* se muestran preocupados. También surge el tema que más los inquieta por aquellos días: los de la “pico de oro” se han ido entrometiendo en varios sectores de la ciudad contra los comerciantes y más ahora, que alardean de que van a ganar las elecciones. Han movido a la chusma, el pueblo está alebrestado y por eso la gente decente, los comerciantes y hacendados, tienen que unirse para defender sus negocios, propiedades y familias.

Otra información los preocupa: los de la “culebra” han conseguido los nombres de los candidatos y representantes de los comerciantes, y han elaborado su propia lista negra. Si ganan los apabullarán, y si pierden no los dejarán posesionar, si no es que ocurren cosas más graves.

No hay arma más peligrosa que el rumor. Cuando “corre una bola”, puede desencadenarse toda una conmoción social. El correveidile se convierte en un peligro público. La gente termina creyendo las consejas que corren de boca en boca y, en consecuencia, se preparan. Están seguros que si la “culebra” se monta en el cabildo, sería una verdadera catástrofe.

En medio de aquella conversación, cambian de tema para entrar en el chisme que corre a última hora: el posible matrimonio entre Marianita Ordóñez y Franz Schrader. Tomás lanza su comentario mordaz:

*¡Ahora sí se completó el negocio: las tierras y el almacén de Nicolás!*⁴

Cuando llegan, Franz y Nicolás hablan de sus negocios: las nuevas siembras de café y la boda con Mariana. Nicolás le dice a su posible futuro yerno que hay que darle tiempo para que se acostumbre a la idea, pues se trata de una muchacha rebelde. Con una actitud de germano autoritario, Franz le responde que él sabrá amansarla.

4. *Ibíd.* pág. 3.

También los artesanos se reúnen para planear su participación en las elecciones. Antonio Suárez se encuentra en compañía de su hermano Celestino. Ya le ha contado todo lo que ha sucedido con los Ordoñez y la intromisión de Schrader, el negociante alemán. Celestino le dice que ahora sí podrá darse cuenta de qué es lo que se siente cuando un extranjero le quita a uno las cosas. Le insiste a su hermano que deje el trabajo en el almacén del señor Ordoñez. Ese comerciante no le conviene. Con ellos, podrá encontrar otro camino, más ajustado a su realidad. Ante su reciente fracaso, Antonio acepta y le pide a Celestino que por el momento lo reciba en su casa.

Al otro día, Antonio llega al almacén de don Nicolás Ordoñez. Éste lo trata como siempre, le pregunta por qué ha llegado más tarde que de costumbre y le da indicaciones para el trabajo, pidiéndole que organice los productos importados por el señor Schrader que acaban de llegar. Antonio le dice que lo lamenta pero no puede seguir trabajando allí. Ha conseguido otro empleo. Don Nicolás le manifiesta su extrañeza, pues siempre lo ha tratado como a alguien de la familia. Antonio le agradece todo lo que ha hecho por él, pero le dice que si don Franz va a estar allí todo el tiempo, él no podrá soportarlo. Ese hombre lo trata como si fuera un indio.

Quizá en países como México o Perú la condición de indio sea vista con orgullo y la palabra tenga una significación positiva. En Colombia tiene una connotación peyorativa, referida a un ser inferior e incluso despreciable.

Cuando don Nicolás le pregunta dónde va a trabajar y Antonio le responde que en la finca de don David Puyana, a Ordoñez no le gusta nada, pues se trata de la competencia, y le pide que no le vaya a decir nada del negocio del café que están planeando. Antonio concluye su relación con don Nicolás diciéndole que siempre ha sido una persona fiel y leal y no va a dejar de serlo en esta oportunidad, aunque deje el trabajo.

Las distintas fuerzas se siguen moviendo alrededor del tema de la boda pactada entre el importador alemán y el comerciante Ordoñez. Zoila, la hermana de Ordoñez, habla con el padre Saúl, el cura de su parroquia, y la manifiesta su preocupación por la decisión de Nicolás de casar a Mariana con un demonio alemán. Sin duda, durante la inmigración alemana en Santander se presentaron divergencias de carácter cultural y religioso. Esos hombres hacían parte del cisma protestante, una herejía diabólica, según doña Zoila. Además, piensa ella, son personas que no tienen ningún respeto ni afecto por nuestras tradiciones y creencias. El cura le dice que hay que tener paciencia, pues esa situación no va a durar mucho tiempo, ya que hay bastantes hacendados que no ven con buenos ojos el gobierno de los radicales, porque han alejado al pueblo de la iglesia y hasta quieren hacer que los sacerdotes paguen impuestos. Y concluye:

*¡Ya verán cuando Núñez y los conservadores ganen la presidencia, cómo van a quedar!*⁵

Antonio trata de sacar sus cosas de la casa de los Ordoñez sin que Mariana se dé cuenta, pero ella lo descubre y le reclama por tratar de huir sin luchar por ella. ¿Eso quiere decir que no la ama? Él le responde que se trata de un amor imposible. Ella no conoce a su padre: tratándose de negocios, tiene el corazón tan duro como una piedra. En su condición de hija del dueño de un próspero almacén de Bucaramanga, ella hace parte de un negocio importante y don Nicolás no va a echar pie atrás por ningún motivo. Ella insiste en que no pueden darse por vencidos. Hay un cura que podría casarlos a escondidas. Si lo logran, nada va a importar lo que pase después. Antonio termina por aceptar y quedan de encontrarse el lunes en la tarde, citando al cura para que les dé la bendición.

Mientras este romance intenta salir adelante, amparándose en el matrimonio católico, la situación social se complica hasta llegar al colapso. Después de regresar de su finca, cuando cruzaba el atrio de una iglesia, el coronel conservador Obdulio Estévez recibió un tiro en la espalda que lo dejó muerto enseguida. Su cadáver fue llevado a la alcaldía, mientras los artesanos celebraban con grandes voces por las calles su triunfo en las elecciones del Cabildo. Por las calles corre el rumor de que van a ejecutar a los corruptos comerciantes y a sus compinches alemanes. Por su parte, los comerciantes acusan a los miembros de la “Culebra pico de oro” del asesinato del coronel Estévez.

Francisca, la encargada de cuidar a Mariana, no sabe qué es lo que está pasando en realidad, y dice:

*Le toca a una ponerse la mano en el corazón y juzgar a los que conoce... Y ni mi Celestino ni su señor padre son asesinos... del resto... que entre el diablo y escoja...*⁶

En el club está reunido un grupo de comerciantes. Entre ellos se encuentran Nicolás y Franz. Tienen escopetas y fusiles en sus manos, que limpian mientras beben brandy. Se han armado en previsión de lo que traten de hacer los artesanos, envalentonados por su supuesto triunfo. Franz critica las libertades que se han dado al pueblo y Ricardo, uno de los comerciantes, le responde:

*No te entierres la daga, Franz. Gracias a esas libertades es que tú y tus amigos alemanes pueden hacer tan buenos negocios en Santander.*⁷

5. *Ibíd.* pág. 21.

6. *Ibíd.* pág. 24.

7. *Ibíd.* pág. 26.

El día fatídico, Antonio llega a la casa de los Ordoñez en busca de Mariana. Le dice que afuera parece una ciudad de fantasmas; no hay nadie en las calles. El cura que los iba a casar supuso que iba a haber problemas y no se atrevió a salir de la parroquia. Se escuchan gritos: “¡José María, te matan!”, y luego un disparo. Nuevos gritos: “¡Le dieron a Cecilio!” Voces y disparos.

En la obra queda un espacio vacío sobre lo que sucedió en la noche de aquel 7 de septiembre de 1879. Los comerciantes temerosos y los artesanos de “La culebra pico de oro” celebrando el triunfo. ¿Quién disparó primero? Las acusaciones surgieron de uno y otro lado. En la pieza teatral está claro que los comerciantes estaban armados, pero existen diversas versiones sobre los hechos. La verdad es que se produjo un conato de guerra civil, una asonada, en la cual resultaron víctimas dos ciudadanos alemanes.

El comerciante conservador Adolfo Harker, el mismo que inventó el mote de “Culebra pico de oro” para la Sociedad Democrática, dio su testimonio, sin duda desde una visión interesada y probablemente sectaria, sin analizar las causas de la conmoción:

Los apandillados forzaron las puertas de las casas de los señores José María Valenzuela, Luisa Valenzuela de Mulles, Nepomuceno Toscano, Rafael Ariza y Guillermo E. Jones, destruyendo en ellas cuanto encontraron a la mano, cebándose muy especialmente en las dos primeras en los espejos, candelabros y demás muebles de lujo. Pero lo más deplorable de todo fue el terror en que estuvo la ciudad esa noche, habiéndose dado el caso de que algunas señoras tuvieron que saltar tapias, y en la cual fue muerto el señor Christian Goelkel (cuyo cadáver quedó expuesto en la calle hasta el amanecer del día siguiente) y su compañero y amigo, el señor Hermann Hederich, quien recibió una herida mortal, muriendo esa misma noche en su casa, en donde pedía con instancia un médico, que nadie se atrevía a salir a buscar porque la ciudad estaba en poder de los forajidos que, encabezados por el alcalde, nada perdonaban.⁸

En medio de aquella incertidumbre, Antonio sigue al lado de Mariana. Cuando la abraza y la besa, entra intempestivamente Franz Schrader. Viene armado y, al ver a la pareja, dirige su fusil contra Antonio. Mariana se interpone, defendiéndole, pero Antonio le pide que salga de allí: es un asunto entre hombres y ellos tienen que resolverlo. Muy asustada, Mariana sale y los rivales quedan frente a frente, pero sólo Franz está armado. En forma cínica, el alemán dice que “entró al cuarto cuando un hombre quería aprovecharse

8. Adolfo Harker Mutis: *Mis recuerdos*. págs. 234-325. Consultado en <http://www.ellibrototal.com/ltotal/>

de la hija del señor Ordóñez y tuvo que dispararle para salvarla”. Antonio se lanza entonces contra él y Franz dispara. Antonio cae al suelo. Mariana aparece con un arma de caza en las manos. Cuando Franz se voltea hacia ella, Mariana dispara. El alemán suelta su arma y se desploma, mientras ella corre hacia Antonio y lo toma entre sus brazos.

Un año después de aquella tragedia, los pretendientes de Mariana Ordoñez están muertos y enterrados. Muchos de los dirigentes y miembros de la “Culebra Pico de oro” están en la cárcel. Allí va Francisca a visitar a Celestino. Le cuenta que la ciudad ya no es la misma. Mucha gente se ha ido, sobre todo alemanes.

Esto es relatado por José Joaquín García en sus crónicas:

Las consecuencias de los sucesos de septiembre fueron incalculables: la ciudad se vio entregada a un movimiento fatal de retroceso; los negocios se paralizaron; las empresas de todo género decayeron considerablemente; las familias que contaban con facilidades pensaron en domiciliarse en otros lugares, y algunas lo hicieron así; el Banco de Santander acordó llevar a cabo su liquidación, y lo propio hicieron algunas casas de comercio importantes; los alquileres de las habitaciones y tiendas bajaron hasta en más de la mitad del precio que antes tenían; los trabajadores no encontraban casi en qué ocuparse, y todo quedó entregado a la inacción.⁹

No se supo lo que pasó en la casa de don Nicolás. A la señorita la enviaron a un convento. Don Nicolás vendió la casa de Bucaramanga y se fue a vivir a su hacienda de Girón.

Los artesanos fueron acusados de los disturbios y las muertes. Después de tan dolorosos sucesos, el imperio alemán pidió un desagravio y una recompensa por los alemanes que murieron. Pidieron, además, que en la plaza pública, y con la asistencia de toda la ciudad, se izara la bandera de Alemania, se tocara su himno y se dieran 21 cañonazos. Ante esta exigencia, Celestino dice que es una humillación para los artesanos y para toda la ciudad. Así cuenta José Joaquín García cómo se desarrollaron aquellos actos:

Para llenar una de esas formalidades fue necesario traer del Socorro dos piezas de artillería, pues aquí no las había y se señaló al efecto el 9 de noviembre para que tuviera lugar la ceremonia.

En vano el señor jefe departamental designó repetidas veces a distintas personas para que concurrieran a ser testigos del acto: nadie quiso aceptar aquella comisión.

9. Arturo (José Joaquín García) *Crónicas...* Op. Cit. pág. 318.

Ya desde el día anterior había circulado una oportuna hoja volante, con el título de la patria ante todo, en la que se excitaba a los colombianos residentes en la ciudad para que no sancionaran la humillación que, sólo por la fuerza, y nada más que por la fuerza, iba a consumarse.

Llegada la hora, en la Calle del Comercio y en todo el contorno de la plaza, las puertas de las casas, almacenes y tiendas se cerraron; todos los habitantes procuraron ocultarse, y hubo quienes se alejaron para no oír el ruido de los disparos. A excepción de los pocos empleados a quienes era de obligación el estar presentes, y del cónsul, señor don Pablo G. Lorent, ni una sola persona concurrió a la solitaria plaza y nadie pudo dar razón de lo que allí pasó.

Justa protesta hija del orgullo nacional y de la noble dignidad de los hijos de Bucaramanga.¹⁰

Los propios alemanes no asistieron al acto, para no ofender a una ciudad que los había acogido tan bien, a causa de un suceso desgraciado.

La escena termina con una exposición de fotografías de la Bucaramanga antigua. El cónsul alemán, solo, iza la bandera. A lo lejos, ruido de cañonazos. Se escucha una voz que pronuncia un fragmento de la novela de Pedro Gómez Valderrama: *La otra raya del tigre*:

Se palpa en el aire la indignación, que es lo único que recorre las calles abandonadas, como en una ciudad muerta por años. Allí no puede existir vida, y sin embargo se siente la ira desbordante que calienta como el sol.¹¹

La experiencia de la llamada “Culebra pico de oro” terminó con las corporaciones artesanales del siglo XIX. El proceso de industrialización, desarrollado a partir del gobierno de Pedro Nel Ospina, después de 1920 y sobre todo en el período de la llamada Revolución en marcha del presidente Alfonso López Pumarejo, significó una nueva etapa en para las organizaciones de trabajadores y la modernización del país.

* * *

10. *Ibíd.* pág. 331.

11. *La culebra pico de oro.* Pág. 32.

ÁNGEL CUERVO



Ángel Augusto Cuervo nació en Bogotá el 7 de marzo de 1838 y falleció en París el 24 de abril de 1896. Escritor, político, militar y dramaturgo. Hermano del filólogo Rufino José Cuervo. Fue un observador minucioso de las costumbres populares, que describió tanto en su estudio sobre las guerras civiles del siglo XIX, titulado *Cómo se evapora un ejército*, como en sus libros de viajes, artículos de prensa o piezas teatrales. Según Malcolm Deas,

– ÁNGEL CUERVO –

Fotografía extraída de la obra *La Dulzada*, de Ángel Cuervo; edición dirigida por Mario Germán Romero; introducción por Eduardo Guzmán Esponda; glosario por Ricardo Pardo.
Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.

estudioso de la historia y la literatura colombiana, es uno de los mejores testimonios sobre los conflictos armados del primer siglo como república independiente.

Hijo del abogado Rufino Cuervo (1801-1853), en 1849 fue candidato a la presidencia de la república por el Partido Conservador, cuando fue elegido el liberal José Hilario López a causa de la división de las candidaturas de los conservadores entre Cuervo y Gori. Años más tarde, en compañía de su hermano Rufino José redactaron la biografía de su padre titulada *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, publicada en París en 1892.

Autor de pintorescos relatos, también elaboró un largo poema jocoso titulado *La Dulzada*, cuyo tema es la lucha entre los dulces antiguos de Santafé y la confitería francesa. En la introducción que hace a la publicación de esta obra por parte del Instituto Caro y Cuervo, Eduardo Guzmán Esponda la califica como “una *Ilíada* de Caramelo”. Y añade esta glosa que nos da un retrato amable de don Ángel Cuervo:

Escribió don Ángel Cuervo su juguete cómico cuando no había salido aún de su tierra bogotana. De seguro el aspecto más interesante de ese pasatiempo es el psicológico. Qué hombre simpático debía ser don Ángel, entrañable e inseparable hermano del sabio don Rufino. A ese fino humorista, la suerte, también juguetona le llevó a vivir la última y buena parte de su vida en la dulce Francia, precisamente el país de la prestigiosa repostería que él había satirizado en su juventud.¹

En *La Dulzada* don Ángel usó el seudónimo de “El postrer santafereño” y por la nostalgia de sus recuerdos de la vieja Santafé bien le vale el mote. En otras obras usó el apelativo de “Roque, Roca y Roquete”. También colaboró con notas jocosas, relatos y novelas cortas basadas en historias o tradiciones nacionales, en diferentes periódicos y revistas. Sobre sus viajes y visitas a museos, escribió un modesto trabajo titulado *Conversación artística* (París, 1887) así como *Curiosidades de la vida americana en París* (París, 1893).

En cuanto al teatro, escribió dos comedias, de buena factura y un humor picaresco. A la primera de ellas la tituló *Una capellanía*, pero antes de presentarla en escena o editarla, se la regaló a su amigo Ricardo Ortiz Sáenz, quien se hallaba en mala situación, para ser publicada con su nombre. Don Ángel financió la edición y los ingresos percibidos por derechos de autor pasaron a manos de Ortiz Sáenz. La comedia fue publicada con el título de *Los*

1. Ángel Cuervo: *La Dulzada*. Introducción por Eduardo Guzmán Esponda. pág. LI. Biblioteca colombiana del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1973.

dos viejos. Rufino José Cuervo escribió sobre sus rasgos esenciales:

*Fundada en el hecho curioso de un individuo que por no perder el derecho a una [capellanía] de que disfrutaba, se casó secretamente pasando por soltero; añadió personajes cómicos que enredan la acción y proporcionan oportuno desenlace.*²

Su obra de teatro más importante se titula *El diputado mártir* (Impresa en Bogotá en 1876). Sobre ella, su hermano Rufino José anotó:

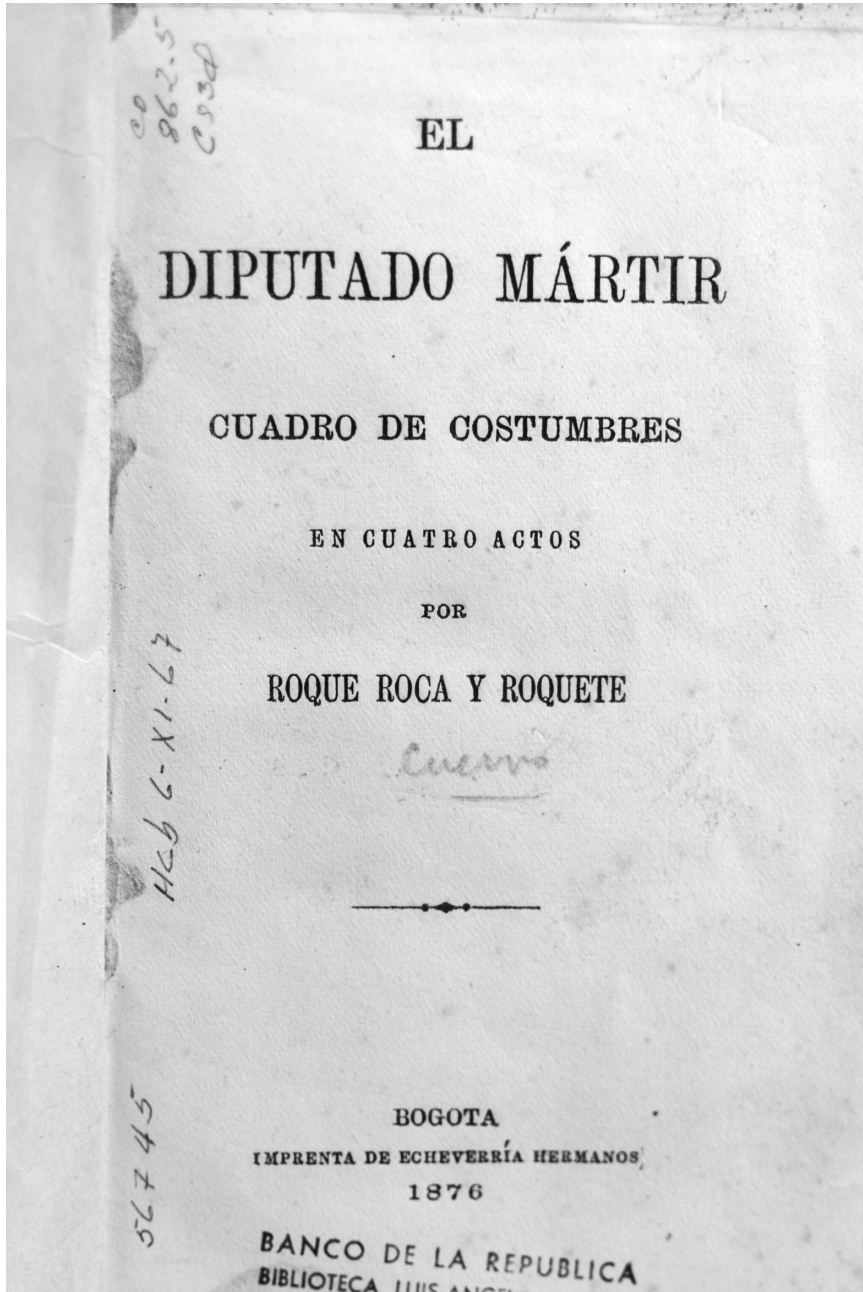
*El diputado mártir es una irrisión del sistema representativo, según lo hemos visto degradado en varias ocasiones: a fuerza de intrigas hácese elegir miembro del congreso un ignorante indigno y a fuerza de intrigas impide el gobierno que concurra a él, por no convenir a sus combinaciones, así como disloca la mayoría con la distribución de destinos y gangas.*³

Escribió además las obras: *Los leguleyos*, *Los hijos de Apolo* y *Su excelencia*.

* * *

2. Ángel Cuervo: *Cómo se evapora un ejército*. Prólogo de Rufino José Cuervo. pág. XV. Editorial Inculpables, Bogotá, 1954.

3. *Ibíd.* pág. XVII.



El diputado mártir: cuadro de costumbres en cuatro actos,
de Ángel Cuervo; Roque Roca y Roquete.
Imp. de Echeverría Hnos, 1876. Bogotá.
Libros Raros y Manuscritos Biblioteca Luis Ángel Arango

– ÁNGEL CUERVO –

≈

EL DIPUTADO MÁRTIR

Don Ángel Cuervo califica su obra como un cuadro de costumbres, usando para ello el precepto horaciano *Castigat ridendo mores*, que significa “corrige nuestra moral, ridiculizando nuestros vicios y locuras”. La comedia fue publicada en Bogotá, por la imprenta de Echavarría Hermanos, en 1876. Con esta obra, otro tipo de violencia se produce en el enjambre del teje-manaje político. Trampas, intrigas y deslealtades hacen parte de los enredos armados por los politiqueros, una fauna que ha recibido una amplia variedad de epítetos, como logrereros, arribistas, manzanillos, tráfugas, oportunistas, veletas y otras tantas denominaciones, de acuerdo con los ires y venires de sus intereses personales. Esta clase de expertos en triquiñuelas hace de las suyas en la comedia de Ángel Cuervo *El diputado mártir*.

Una evidente ironía se dibuja en esta comedia, desde los nombres de los distintos personajes que apuntan a una farsa grotesca, hasta las modalidades cambiantes de su comportamiento, que los muestra como seres inseguros y deleznable. Aquí intervienen doña Engracia, matrona provinciana que busca casar a su hija con un buen partido y escoge a su sobrino, Manuel Garbanzo, pues ha sido elegido como diputado en el congreso y ella ve una oportunidad de ascenso para él en la pirámide política. Garbanzo llega a la ciudad acompañado de Tritón, un personaje de comedia clásica, cuyo nombre parece prestado a Moliere. También entra en el juego escénico un político gobiernista, cachaco bogotano llamado Martillete, otro apelativo de comedia, que como su nombre lo indica, golpeará una y otra vez en los oídos de Garbanzo para someterlo a los designios oficialistas. A este grupo de politiqueros se asoma un ministro de estado que, tratando de hacer presión sobre el ingenuo aspirante de provincia, pronto se verá envuelto en un carrusel de argucias y presiones, hasta anular la capacidad de decisión personal del recién llegado. Pero desde luego, no todo está relacionado con el juego político. También aparece una historia de amor y desamor entreverada con los enredos del oficialismo y la oposición. Poco interesa saber a qué partidos representan y en qué momento exacto se desarrolla la

trama. Don Ángel Cuervo se cuida de colocar a estos grupos rótulos o banderas partidarias. En su intriga, “olivos y aceitunos todos son unos”.

La historia de amor se desarrolla en torno a Serafina, bella provinciana hija de doña Engracia, a quien su primo Manuel Garbanzo conoció desde que era niña, en el ambiente familiar, y ahora quiere casarse con ella, con la complacencia de su tía y con el rechazo de la muchacha, quien se ha enamorado de Fortunato, un filipichín bogotano, émulo del Cirilo Garancina de *Las Convulsiones*, de Luís Vargas Tejada. Recién llegados a la casa y a la pelea, Trifón, el criado, afirma que su amo ha ido subiendo como espuma:

Pero así le ha costado al pobre venir a parar en congresista. Considero, mi señora, que amén de lo que ha gastado, hasta quedar más limpio que yo, eso ha sido un correr de día y de noche para acá y para allá, escribir cartas por arrobos y no dejar bicho viviente a quien no abraza y adule para hacérselo amigo y que vote por él.¹

Garbanzo es el político ingenuo de provincia que al llegar a la capital piensa haber arribado a la Meca, como si hubiera ganado un gran premio, sin tener idea del castigo y penurias que le esperan. En su pueblo, el muchacho ha tenido que intrigar por uno y otro lado, como dice su sirviente, paje o escudero, pues de todos ellos parece descender el entrometido. Incluso ha tenido que acudir al gobernador, para que le ayude a dar el salto a la capital. La tía, que ya tiene más experiencia y conocimiento de las argucias capitalinas, aporta su refrán:

El que quiera celeste, que le cueste.²

Aunque doña Engracia desea casar a su hija con un sobrino que aparenta tanto prestigio y llega coronado por el éxito, Serafina siente que lo aborrece, pues no hay peor partido que el que se trata de imponer sin el consentimiento de la interesada, como se hacía en la edad media o en los tiempos coloniales. Ella ya hace parte de una nueva generación de mujeres que aspiran a gobernarse por sí mismas y amar a quien les venga en gana. Aquí encontramos un tema recurrente en la comedia de todos los tiempos, con guiños a las costumbres y picardías locales.

También hace parte de la intriga el enamorado de la dama joven, quien debe sortear las dificultades e intereses contrapuestos de familia, para sa-

1. Ángel Cuervo: *El diputado mártir*. pág. 392. Teatro Colombiano del siglo XIX. Prólogo, compilación y notas de Carlos José Reyes. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá, 1998.

2. *Ibíd.* pág. 392.

car adelante su romance, como sucede en las trapisondas de la *Commedia dell'Arte*. Fortunato puede ser un Arlequín, enfrentado a Garbanzo, en una vieja disputa del galán enamorado, que tiene que vérselas con un rival que utiliza todas sus influencias y argucias para ganar la partida.

Desde que percibió sus andanzas con su hija, doña Engracia no quiere que Fortunato vuelva a entrar a su casa, pues tiene una mala opinión del cachaco, a quien, para utilizar la terminología de la época, ve como un “lechuquino” o un “petimetre almidonado”. Pero Fortunato no sólo tiene puestos los ojos en la linda Serafina, sino que también aspira a meter las narices en la política, pues en “río revuelto ganancia de pescadores”, y para matar dos pájaros de un tiro, le pide a Serafina que investigue cuál es la posición política de Garbanzo, para ver en qué forma puede medrar a su sombra y atraerlo hacia las toldas de la oposición.

Garbanzo es oficialista y por lo tanto se encuentra en la orilla opuesta a su rival. Sin embargo, cuando acaba de llegar a la capital, su principal preocupación no son los asuntos de la política o el gobierno, sino su presentación personal, su aspecto físico, la indumentaria con la que se va a presentar ante la clase política de la ciudad. Por eso manda a su valet ante el mejor sastre de Bogotá:

*Dile que mande para escoger varias levitas, casacas, pantalones, chalecos y en fin, todo el surtido que necesita un representante del pueblo para presentarse en los salones del congreso con elegancia.*³

Mientras habla con su sobrino, doña Engracia no hace otra cosa que alabar a Serafina. Quiere metérsela por los ojos a como dé lugar, orgullosa al ver que el joven ha llegado a la cumbre de la política. Garbanzo se muestra dudoso, en relación con los sentimientos de su prima, y así se lo dice a su tía:

*Porque a la carta que yo le escribí, me dio una contestación tan vaga y tan sin venir al caso, como si fuera escrita por un diplomático.*⁴

El encuentro con Serafina no puede ser más desafortunado: mientras él milita en las filas del oficialismo, ella exhibe las banderas de la oposición. Doña Engracia intenta paliar el asunto y le dice a su hija que no hable de lo que no sabe. Su primo Manuel tiene un discurso con el que va a llegar al primer puesto entre los oradores del congreso, de allí saltará a la presidencia y se irá a vivir al palacio. Doña Engracia le pide que se lo lea a su hija para que vea

3. *Ibíd.* pág. 395.

4. *Ibíd.* pág. 398.

la clase de hombre que tiene delante. Garbanzo le responde que ese es apenas uno de los cincuenta discursos que ya tiene listos y luego lee un sartal de tonterías con pretensiones retóricas rimbombantes, que en el fondo no dicen nada. La tía queda atolondrada con el palabrerío del que no ha entendido ni jota, mientras ahora sí Serafina queda menos que menos atraída por él.

Garbanzo no ha alcanzado a instalarse, cuando comienzan a llegarle visitas más que protocolarias, interesadas en manipularlo en torno a sus propios intereses. Aparece el primer copartidario oficialista, el doctor Martillete, quien lo somete a una tanda de calurosos abrazos. Cuando Garbanzo sale un momento, aunque sea para tomar un poco de aire, el político tiene un breve soliloquio donde expresa lo que piensa de él:

Aguardábamos con ansiedad la llegada del ciudadano Garbanzo, que haciéndole justicia es un pobre zángano, que no vale un maravedí.⁵

Como miembro del oficialismo, Martillete tiene instrucciones para hacer que Garbanzo regrese a su pueblo sin que nadie sepa que ha llegado. Sin embargo, ante doña Engracia Martillete cambia su discurso como un camaleón (otro animal político), y habla bellezas de Garbanzo. Sin embargo, trata de convencer a la tía que por ahora a su sobrino no le conviene asistir al congreso. La intriga ha comenzado, con sus intenciones subterráneas y sus apariencias amables.

A esta tentativa le sucede una escena picaresca: Trifón llega con noticias del sastre y de la ropa que su amo necesita para asistir elegante al congreso, mientras Martinete intenta convencerlo de que los vestidos ya no son necesarios, porque el doctor Garbanzo ha regresado al campo. Como buen político, no le importa mentir cuando lo requiere en sus tejemanejes. Sin embargo, no logra convencer a la tía ni al criado, quienes saben muy bien que su sobrino y amo no ha salido de la ciudad. El delegado del gobierno tendrá que buscar otra forma para salir del político provinciano que les incomoda.

Serafina y Fortunato se encuentran de nuevo, pero ahora el cachaco no parece estar pendiente de ella, sino de lo que ha pasado con su primo el congresista. El rumor que corre en la ciudad es que el gobierno hizo que se devolviera para su pueblo. Ella sabe que Garbanzo no se ha ido, pero sí ha notado un cambio en él de un día para otro. Ahora es Fortunato quien intenta utilizar a su novia para que influya sobre Garbanzo, pues si el gobierno quiere sacarlo del juego, por algo será. Si es incómodo para los unos, puede ser útil para los otros. Fortunato le dice que su suerte depende de lo que haga

5. *Ibid.* pág. 403.

Garbanzo, lo cual aterra a Serafina. Una vez más le dice que la ama, pero en la arena política no puede ocultar su ambición. Intenta por todos los medios convencer a Serafina para que lo apoye en una intriga para atraer a Garbanzo.

El juego de entradas y salidas de personajes opuestos es una técnica recurrente de la comedia clásica. Fortunato que sale y Martinete que regresa con nuevos bríos, para lograr que doña Engracia lo apoye en sus enredos. Madre e hija han quedado enmarañadas en medio de las intrigas que se mueven alrededor de su sobrino y primo. Doña Engracia usa a su vez al político como su paño de lágrimas, para expresarle su preocupación por el asedio de Fortunato a su hija. Le dice que para colmo de males, ella parece estar perdida de amor por él. Martinete se tranquiliza al ver que ese pícaro de la oposición ha venido por la muchacha y no con el propósito de hablar con Garbanzo en contra del gobierno.

Martinete le advierte a doña Engracia que tenga cuidado con ese joven, pues es un pajarraco de cuenta. La hipocresía, zalamería, crítica o elogio se entremezclan para sacar la carta que más convenga en el juego. Cuando doña Engracia le comenta a Martinete que quiere casar a su hija con Garbanzo, éste ve una oportunidad de salir del incómodo diputado y le dice que se apresure, pues si se pierde la oportunidad, la muchacha podrá caer en las garras del malvado.

A esta intriga sigue una discusión con enredadas tácticas y estrategias entre madre e hija. A veces, la joven simula llevarle la corriente, para ayudar a los propósitos de su enamorado y por su parte, doña Engracia da toda clase de rodeos para convencer a su hija de lo provechosa que sería su boda con Garbanzo, como se lo aconsejó Martinete. Parece como si los personajes protagónicos no pudieran actuar por sí mismos, y se convirtieran en marionetas en manos de los otros. Cosas de la política.

Serafina acusa a su madre de ser víctima de las maquinaciones del gobierno. Doña Engracia no sabe qué pensar ni cómo resolver asuntos tan enredados. La situación de Manuel Garbanzo tampoco se ve muy clara. Ya tiene los vestidos, los guantes, el cubilete, pero el temor de presentarse ante el congreso lo hace sentirse enfermo, por más maromas que hace para ocultarlo. Trifón se preocupa de que vaya a caer en cama cuando todo está listo; piensa que es urgente que lo vea un médico y corre a buscarlo.

Antes de que llegue el médico aparece el secretario de gobierno (en la actualidad sería el ministro del interior), y tras una intrincada exposición de motivos, le pide a Garbanzo que se aleje de la capital aunque sea por unos días, para que lo remplace su suplente, el señor Acacio, a quien, como su nombre empieza por A, le correspondería presidir la junta preparatoria, lo cual favorece la estrategia del gobierno.

Garbanzo siente que lo quieren sacar del juego, y desatiende la solicitud del gobierno. El secretario le responde que él no puede disponer de su persona como le venga en gana, pues es esclavo del oficialismo. Si insiste en su rebeldía frente a las órdenes que le han dado, lo amenaza con denunciar públicamente un alcance que tuvo años atrás, lo que lo sepultaría como aspirante a ejercer las lides políticas. Garbanzo sostiene que de ese asunto él no cogió un centavo y por lo tanto está libre de culpa. Ese tipo de triquiñuelas se suceden tanto en el pasado como en el presente: los políticos se convierten en simples fichas de sus partidos, que los sujetan a una disciplina para perros.

La intriga continúa, intensificando la presión sobre el inexperto aspirante a político: en ese momento entra Martinete y lo felicita, por ser el afortunado poseedor del corazón de una linda muchacha: su prima Serafina. Esto quiere decir que el castillo que parecía inexpugnable es asaltado ahora por distintos flancos: la extorsión y la promesa amorosa, el poder y la libido. Le dicen que el matrimonio está a la vista y él no puede perder esa oportunidad. El ingenuo provinciano responde que no lo sabía. Cuando llega doña Engracia, la defensora más decidida a la presunta boda, los zorros politiqueros vuelven a cargar sus armas sobre el tema, insistiendo en que el matrimonio debe llevarse a cabo fuera de Bogotá, y prometen que el padrino, para honor de los contrayentes, será el propio presidente de la república.

En medio de la batahola llega Trifón con el médico, causando una sorpresa general. El criado dice que el doctor lo atenderá enseguida, para que esté bueno al día siguiente y pueda asistir al congreso. Antes de que los presentes puedan reaccionar, aparece Fortunato, enredando aún más las cosas y, entre las opiniones de unos y de otros sobre si Garbanzo está enfermo o no lo está, lo que menos importa es la salud del pobre hombre, pues sólo pugnan por sus intereses políticos. Al entrar Serafina, la farsa se complementa cuando acusa a los presentes de haber inventado un matrimonio con ella, sin su consentimiento, sólo para impedir que su primo asista al congreso.

Los políticos se alejan con el fin de preparar una nueva estrategia. Trifón le advierte a su amo que hay que desconfiar de esos señores, que sólo buscan alejarlo de la ciudad y que en cambio quien puede convertirse en su mejor amigo es Fortunato, que sólo quiere su bien. De inmediato corre a buscarlo, y cuando llega el habilidoso pretendiente de Serafina, comienza a despotricar contra el gobierno, que utiliza arteras maniobras y supuestos halagos para perderlo. Como prueba argumenta que quieren sacarlo de la ciudad para que no asista al congreso, lo cual él sabe que es cierto. Garbanzo insiste en que es oficialista, aunque ya sin mayor convicción. Para convencerlo, Fortunato le dice que dejará de ver a Serafina, para dejarle el paso libre con ella, con tal de que cambie de partido. Seducido por las palabras del intrigante competidor,

Garbanzo cae en la trampa. Abraza a su rival y se pasa a la oposición, traicionando al gobierno.

Cuando doña Engracia se entera de la metamorfosis de su sobrino, al primer momento no puede creerlo y menos que se haya dejado manipular por ese demonio de Fortunato, pero Garbanzo la convence de que ese buen hombre incluso renunció al amor de Serafina, para dejársela a él, como prueba de su amistad y buenas intenciones. Sorprendida, Engracia llama a su hija, y al abordar el tema, insiste como siempre en que no ama a su primo y nunca se casará con él, por nada del mundo. Garbanzo afirma que Fortunato se la ha cedido, para que él pueda cambiar de partido. Las fichas del ajedrez se mueven, y parece haberse producido un jaque a la reina. Sin embargo, Serafina se rebela: no está dispuesta a permitir que negocien con su corazón; antes se convertirá en una coqueta y en pocos días tendrá muchos pretendientes, pero nunca se casará con Garbanzo. Tanto él como doña Engracia siguen presionando para que ella acepte. Es tal la insistencia y tan grande el despecho que ella siente ante la actitud traidora de su novio, que comienza a cambiar de posición y su negativa se va debilitando.

En este punto, vemos cómo Ángel Cuervo ha desarrollado una intriga clásica de la comedia, que resulta eficaz con los espectadores y más en la Bogotá del siglo XIX, cuyo público había visto poco teatro y observaba aquellas intrigas y cambios de actitud como una novedad. Dadas las controversias políticas surgidas entre los partidos Liberal y Conservador, cuyos detalles menudos llegaban a los salones, tertulias y correveidiles del altozano de la catedral, el público se divertía con una trama de amor enredada en medio de una maraña política que Cuervo había urdido de tal modo que la gente podía interpretar a su arbitrio quiénes pertenecían al gobierno y quiénes a la oposición. También era motivo de risa el ver a unos personajes débiles de carácter, volubles e inseguros, incapaces de asumir la defensa de sus ideas o sentimientos con firmeza. La ironía también abarcaba las relaciones de las ingenuas gentes de provincia, frente a las murrangas y traiciones de los capitalinos. En última instancia, en esta comedia no hay una división entre buenos y malos, pues todos resultan como los enanos de Liliput, sin que aparezca ningún gigante capaz de medirles la talla de su ínfima estatura.

Martillete llega con la buena noticia de que el gobierno lo ha nombrado cónsul en la ciudad de Veracruz. En un juego irónico, doña Engracia cree entender que lo han nombrado capellán de la iglesia de la Veracruz, le parece un sacrilegio y no lo entiende, pues su sobrino no es sacerdote. Martillete aclara la situación, explicándole a la ignorante que se trata de una ciudad de México y añade que pronto llegará un coche que lo transportará fuera de la ciudad. Garbanzo, indignado, rechaza el ofrecimiento, apoyado por su tía,

quien también se ha pasado a la oposición. La familia entera, que antes era gobiernista, ahora está más del lado de Fortunato que de Martillete. Las fidelidades partidarias son inestables, ayer como hoy.

De pronto se escuchan gritos en la calle, entre los cuales se destacan vivas a Garbanzo y abajos al gobierno. Martinete se siente amenazado por la efervescencia del populacho y quiere esconderse. Intenta convencer a Garbanzo de que los dos se encuentran en peligro. Alebrestado por la algarabía callejera, Trifón entra vitoreando a su jefe. También doña Engracia se entusiasma y trata de llevar a su sobrino hasta la ventana, para que le eche al pueblo uno de los discursos que tenía preparados. Esos discursos no sirven para una situación inesperada como esa, entonces le piden que improvise. ¿Un político tan hábil como él no será capaz de hacerlo? No se da la posibilidad de comprobarlo, porque en ese momento se escucha una descarga de fusilería y el griterío es acallado. Tras un tenso silencio, en el que no se sabe si hay muertos en la calle, aparece el secretario de gobierno y en forma imperativa le pide a Garbanzo que lo acompañe. De la cumbre al abismo no hay más que un paso, y él tiene que darlo, pese a las protestas de su tía.

En el cuarto acto ha pasado un tiempo y doña Engracia aún espera el regreso de su sobrino. No tiene la menor noticia sobre él y todos los que venían a visitarlo, ahora han desaparecido como por arte de magia. Ella teme que lo hayan fusilado (la ciudad ya ha presenciado muchos casos al respecto). En medio de su preocupación y pese a los peligros que se puedan presentar, decide salir a buscarlo.

Cuando Serafina queda sola, aparece Fortunato, pero ella de inmediato lo echa de la casa. Se muestra enfurecida y no quiere saber de él ni oírle decir una sola palabra, lo cual resulta imposible pues él habla a borbotones. Con su consabida elocuencia le explica lo que ha ocurrido, pues sólo se trató de una estratagema política, pero jamás pensó en ponerla de verdad en manos de su primo, que por lo visto es un pobre tonto. Ella cambia nuevamente de opinión, muy contenta de recobrar al hombre que ama y dejar a un lado al que detesta. Poco a poco, la intriga política se va enfriando y la historia romántica vuelve a entrar en calor. También Fortunato ha arreglado su situación y está en buenas condiciones para casarse con ella, pues el gobierno lo llamó, al ver su garra política. Él se pasó al oficialismo y enseguida consiguió puesto como supremo inspector de los canales de Colombia.

En efecto, en las últimas décadas del siglo XIX se realizaron estudios y firmaron convenios para abrir un canal interoceánico en Colombia. Al frente se hallaba el gobierno francés, que había escogido como cabeza del proyecto a Ferdinand de Lesseps, el hombre que había abierto con notable éxito el canal de Suez. Para escoger el mejor punto para un canal entre los dos océanos, se

estudiaron varias rutas por Centroamérica, analizando eventuales vías por Nicaragua y Panamá, pero la presencia de volcanes activos en Nicaragua hizo que la determinación se inclinara por Panamá, que entonces era un departamento colombiano, y se iniciaron las primeras negociaciones.

De este modo, llegó al país el ingeniero francés Luciano Napoleón Bonaparte Wyse, pariente indirecto del emperador. El 23 de marzo de 1878 firmó un tratado con el presidente Aquileo Parra, válido por 99 años, que apenas quedó como una promesa de papel. Ferdinand de Lesseps compró los derechos para adelantar la obra, para lo cual creó la compañía francesa del canal, con una nutrida suscripción pública. Cuando don Ángel Cuervo escribió su comedia, apenas se habían iniciado las conversaciones y aún no se sabía cuándo se iniciaría la obra ni mucho menos cuándo se podría terminar. Por el momento, sólo corrían habladerías en los salones bogotanos y por eso, con una fina ironía, Cuervo hace decir a su personaje de Fortunato que ha salido favorecido con un cargo en el que no le toca hacer nada y por eso podrá dedicarse con tranquilidad a un matrimonio feliz y a dar gusto a su esposa en cuanto quiera.

Poco sabían el autor y sus personajes lo que iba a ocurrir con la construcción del canal, la ruina de la compañía francesa a causa, entre otras, de la testarudez de Lesseps de hacer un canal a nivel de los dos océanos, cuando tenían por delante el corte de una densa sierra llamada Culebra. Por otra parte, la fiebre amarilla, producida por el movimiento de tierras en una zona de espesa vegetación tropical, hizo que murieran muchos de los ingenieros y trabajadores de la zona. Por todo ello, la compañía quebró y la vida de Lesseps se cerró con un estruendoso fracaso. Como consecuencias de aquella ilusión se produjeron la compra de las acciones de la compañía por parte del gobierno americano y la separación de Panamá de Colombia. Una de las pérdidas de territorio más dolorosas en la historia del país. ¡Pero qué iba a imaginar nada de eso el pícaro oportunista de Fortunato cuando lo nombraron en tan cómodo y lucrativo cargo!

Cuando aparece de nuevo doña Engracia, siempre sometida al vaivén de los acontecimientos, encuentra a Serafina otra vez en compañía de Fortunato, y siente que se le hierve la sangre. Serafina le aclara lo que ha ocurrido y ambos le manifiestan su intención de casarse. Ante las súplicas de su hija y la labia florida del pretendiente, a la pobre señora no le queda más remedio que aceptar.

La tranquilidad del hogar sólo dura unos breves segundos, porque en ese momento entra Trifón, muy contento, sorprendiéndolos a todos. Ha encontrado a su amo, que pronto volverá a casa a prepararse para el casamiento. De nuevo se arma la farsa, al estilo de los equívocos risibles de la *Commedia dell'arte*. El criado cuenta que logró sacarlo de la cárcel disfrazado con la

ropa de la mujer del soldadito. Ante la inminencia de la llegada de su rival, Fortunato plantea que sería bueno que él y Serafina se alejaran de allí, para que doña Engracia pueda explicarle lo que ha ocurrido. Ella se niega, muy asustada, añadiendo que es la que menos puede hacerlo, y sólo quiere que se la trague la tierra.

Nadie alcanza a salir de la sala, cuando entra Garbanzo con su atuendo femenino, y Fortunato y Serafina no pueden contener la risa. Al pobre diputado sólo le faltaba un toque grotesco para ser el mártir. Garbanzo relata sus penurias de trago tan amargo como incomprensible: después de un encierro de varias horas en el cuartel, pensó que lo iban a fusilar, porque un escuadrón de soldados lo sacó de allí y lo llevó a una casona casi en las afueras, donde lo encerraron en un cuartucho sucio y maloliente. Allí lo encontró Tritón y lo salvó, sacándolo disfrazado. Cuando le pide a Fortunato, como su supuesto aliado, que vaya a preparar la opinión del pueblo, pues está dispuesto a presentarse al día siguiente ante el congreso para denunciar los atropellos del gobierno, Fortunato le dice que ya es tarde y no hay objeto. Garbanzo le pregunta por qué y el astuto maniobrero le responde en forma descarada:

*Porque ha cambiado la opinión pública.*⁶

Fortunato saca un as de la manga: un argumento para justificar su conducta:

*En las evoluciones de nuestra política, es necesario ser flexibles.*⁷

Fortunato y Serafina le comunican su próximo matrimonio y él se siente burlado, cornudo y apaleado. La boda con su prima era la última esperanza que le restaba para permanecer en la capital. Así, la conclusión final del diputado Garbanzo señala el fin de una carrera política que ni siquiera llegó a comenzar:

*Hagan lo que quieran, que yo, ultrajado y desengañado, volveré a mi pueblo a maldecir del amor, de los amigos y de los partidos.*⁸

* * *

6. *Ibíd.* pág. 465.

7. *Ibíd.* pág. 466.

8. *Ibíd.* pág. 468.

PERSONAS.

El Diputado Garbanzo.
Trifon, su criado.
Fortunato.
Doctor Martillete.
Un Ministro de Estado.
Doña Engracia.
Serafina.
Un Médico.

La escena pasa en Bogotá, como si dijéramos
en los tiempos que atravesamos.

El diputado mártir: cuadro de costumbres en cuatro actos,
de Ángel Cuervo; Roque Roca y Roquete.
Imp. de Echeverría Hnos, 1876. Bogotá.
Libros Raros y Manuscritos Biblioteca Luis Ángel Arango

ADOLFO LEÓN GÓMEZ



Adolfo León Gómez (Pasca, Cundinamarca, 19 de septiembre de 1858, Agua de Dios, junio de 1927). Periodista, historiador, abogado, parlamentario, poeta y dramaturgo. Fue presidente de la Academia Colombiana de Jurisprudencia entre 1903 y 1906 y uno de los fundadores y presidente de la Academia Colombiana de Historia en 1910. Trabajó como juez del distrito de Bogotá durante más de veinte años. Como escritor se ocupó de varios géneros, como poeta, ensayista, narrador, fabulista y dramaturgo. Fue autor, incluso, de una zarzuela titulada *Nobleza obliga*. Entre sus obras históricas,

– ADOLFO LEÓN GÓMEZ –

Galería de Notabilidades Colombianas, José Joaquín Herrera.
Siglos XIX y XX. Colección Banco de la República.

fue autor de una semblanza de su antecesor, José Acevedo y Gómez, titulada *El tribuno del 20 de julio*, así como una estampa del conspirador, poeta y dramaturgo *Luis Vargas Tejada*.

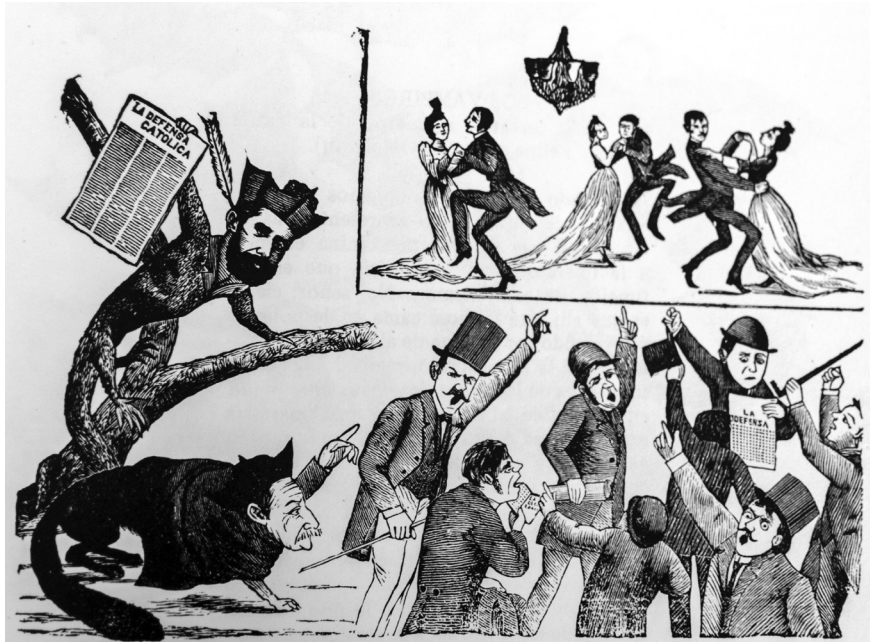
En su libro *Secretos del panóptico*, publicado en 1905 por la imprenta de Medardo Rivas, describe con ojo crítico, no exento de mordacidad, su estadía en aquella sórdida prisión, más tarde convertida en el Museo Nacional de Colombia. Allí estuvo encarcelado durante la Guerra de los mil días, por persecución política. Se trata de un agudo testimonio sobre la situación del país y la ciudad, en uno de los momentos más álgidos de su historia.

En 1919 Adolfo León Gómez fue trasladado al municipio de Agua de Dios, convertido en leprocomio, tras un estudio médico que según plantearon miembros de su familia más tarde, se trató de un diagnóstico equivocado. Allí vivió durante 8 años y falleció en la noche del 9 de junio de 1927.

Escribió varias obras dramáticas, entre ellas *Carta a Dios*, *Un día de asuetos*, *Sin Nombre* y *La bandera de la patria*. Se destaca su obra *El Soldado*, en la cual denuncia el reclutamiento forzado de campesinos para improvisados ejércitos de leva que se armaron desde la Independencia, y como carne de cañón en las numerosas guerras civiles que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX.

Entre sus comedias tenemos: *La política exaltada o burlas de las exageraciones de partido en la guerra de 1876*, referida al levantamiento conservador contra las medidas tomadas por el presidente Aquileo Parra, del radicalismo liberal; *El derecho de pataleo*; *Corazón de mujer*; *El bogotano*; *Globos ilustrados*; *La comedia política*; *El título de doctor*; *Un celoso y un miedoso*; *Vicios sociales*; *El politiquero* y *El valor colombiano*.

* * *



EL ZANCUDO. LA CARICATURA POLÍTICA EN COLOMBIA (siglo XIX).
Bogotá, Editora Arco, 1975 pág. 63.

– ADOLFO LEÓN GÓMEZ –

≈

LA COMEDIA POLÍTICA

Se trata de un juguete cómico, en prosa y en verso, publicado en 1882 por la imprenta “La Luz” de Bogotá. En el intermedio de las guerras civiles, el humor aparece como un antídoto de la violencia. La burla de la política y sus excesos se manifiesta de muchas formas: en los versos satíricos publicados en periódicos, como fue el caso de las *Ensaladillas*, publicadas por Joaquín Pablo Posada en su periódico satírico *El Alacrán*, redactado en conjunto con Germán Gutiérrez de Piñeros, y que vio la luz durante un corto lapso en 1849, pues sus autores fueron a parar a la cárcel por su irreverencia. En muchos otros periódicos, desde los días de la primera república y a todo lo largo del siglo, siguieron apareciendo octavillas, sonetos o rimas diversas de sátira política.

Una pluma mordaz era un arma poderosa que podía sacar roncha en los círculos sociales, literarios, políticos y educativos de la capital. Los gracejos y chascarrillos bogotanos se constituían en otra forma de contrapesar los actos de violencia, enfrentamientos, atentados y demás prácticas agresivas que abundaban en el primer siglo de nuestra vida republicana.

El agobio de los debates políticos, las amenazas y tensiones que se vivían entonces tenían como contrapeso un humor irreverente. Éste servía para descargar la tensión relacionada con una visión pesimista y sombría de las conmociones políticas y sociales, y demás penurias de una nación joven, que no encontraba formas de expresión diferentes a las armas y la violencia, para defender unas determinadas ideas políticas, con el propósito de lograr la convivencia social. En este contexto, Adolfo León Gómez escribió su *Comedia Política*.

Como en los Autos Sacramentales del período barroco, los personajes de esta obra no son individuos particulares sino entelequias, categorías institucionales, representaciones simbólicas de los partidos políticos o las fuerzas del orden. Tales apariciones se muestran como sarcásticas caricaturas, en un tipo de farsa política que durante la primera mitad del siglo XX, tomaría por

su cuenta Emilio Campos, “Campitos”, para burlarse de los políticos de turno, en sus parodias circenses armadas con grandes mascarones, que causaban estruendosas carcajadas entre los espectadores.

En la *Comedia Política* de Adolfo León Gómez, aparecen los siguientes personajes: Doña República; el Orden, quien hace las veces de un valet o sirviente de su casa; Libertad, la hermana de Orden, pareja que encabeza el diseño del escudo nacional; y Guardia Nacional. El palacio está custodiado por Guardia Nacional, que trabaja como portero y tiene a su cargo recibir a los invitados que llegan a un banquete ofrecido por Doña República. A esta fiesta, asamblea o tertulia, han sido convocados el señor Liberal, el Independiente, el señor don Conservador (su amigo íntimo), el Radical, el señor Nuñismo, el doctor Patriotismo, Mister Nickel, Ferrocarriles, convidados, empleados y populacho. El autor anota:

*La escena se finge en Bogotá en 1882.*¹

En 1882 Rafael Núñez concluyó su primera administración y en su reemplazo, fue elegido el abogado liberal Francisco Javier Zaldúa, quien se presentó a las elecciones como el candidato de la unión liberal (de radicales e independientes), pero desde luego, con la filiación más clara del liberalismo independiente, partido de Núñez que contaba con el apoyo del partido conservador. El gobierno de Zaldúa apenas duró ocho meses, pues el presidente falleció en pleno ejercicio del poder el, 21 de diciembre de ese mismo año. Lo reemplazó José Eusebio Otálora, entre 1882 y 1884, falleciendo igualmente al terminar su mandato, como un destino aciago de los últimos presidentes liberales del siglo XIX. Eran los años finales de los Estados Unidos de Colombia, nombre que había recibido la república a partir de la proclamación de la Constitución de Rionegro, en 1863.

La descripción de doña República no sólo señala la forma como debe aparecer la actriz en escena, sino que a la vez lanza un dardo cáustico sobre el estado de la nación por aquellas calendas:

Doña República aparecerá recostada en un gran sillón. Será una joven hermosa pero aniquilada por las enfermedades y los sufrimientos, estará casi ciega. En la cabeza llevará puesto el gorro de la libertad². A su lado aparecerá Libertad, muchacha muy bella y tan viva, que no es-

1. Adolfo León Gómez: *La comedia política*, pág. 219. Teatro Colombiano del siglo XIX. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá, 1998.

2. El gorro frigio aparece en la región de Frigia, como atuendo de los orientales. En Roma era el distintivo de los libertos. Aparece en el escudo de Colombia como símbolo de la libertad.

*tará quieta un momento y no dará paso sin quebrar algún banco o sin tumbar algunos de los nueve sillones que rodean a doña República.*³

La patria enferma y la libertad corriendo de un lado al otro como la loca de la casa, es la versión corrosiva que Adolfo León Gómez quiere dar del último período de los gobiernos radicales. Con distintos énfasis, de acuerdo con el talante de cada uno de los presidentes, estas administraciones aplicaron un régimen de amplias libertades, tal como lo había prescrito la Constitución de Rionegro de 1863, poniendo en práctica el sueño utópico de libertad en la religión, la tolerancia de los distintos credos religiosos, el *laissez-faire* en los negocios y la rienda suelta al ejercicio de las distintas profesiones o permisos oficiales para ejercer las artes y oficios a como bien tuvieran los médicos, abogados, maestros, ingenieros y demás artífices de cualquier ocupación, tarea o embeleco que las gentes quisieran ejercer.

Por eso, la Libertad representada en la *Comedia Política* corre de un lado al otro, como una anarquía galopante que llevó al presidente Núñez a plantear que no era verdad tanta belleza, y a proclamar la necesidad de un cambio drástico mediante una advertencia apocalíptica: “¡Regeneración fundamental o catástrofe!”. Este aforismo se convirtió en el apelativo de su mandato, conocido como gobierno de la Regeneración.

Como la fábula escénica se desarrolla en los días finales de los gobiernos del radicalismo, el Orden quiere renunciar a su cargo y abandonar a doña República. Ella le replica con angustia:

*¿Y por qué dejarme quieres
Tan sola y desesperada?
Ya ves que todos me roban,
Que todo el mundo me ataca,
También estoy casi ciega,
Débil, muy débil y mala...*⁴

Doña República está enferma y se abre el interrogante sobre quién podrá salvarla. Aquí Adolfo León Gómez utiliza un recurso clásico del “cuento maravilloso popular”. De acuerdo con los estudios del filólogo ruso Vladimir Propp, quien estudió sus puntos recurrentes⁵, se desarrollan a partir de una estructura constante en la cual se apoyan los diversos relatos.

3. “La comedia política”. págs. 219-220. *El teatro colombiano del siglo XIX*. Edición de la Biblioteca Nacional.

4. *Ibíd.* pág. 220.

5. Vladimir Propp: *Morfología del cuento*, cuya 1ª edición fue publicada en Rusia en 1928. Las referencias se encuentran en el capítulo: *Funciones de los personajes*, págs. 37 a 79. Editorial Fundamentos, Madrid, 1977.

La trama de *La comedia política* se emparenta con la construcción de estos cuentos, donde una niña o una mujer enferma espera que alguien la cure, o bien un padre, un sultán o un monarca de cualquier índole ofrece una recompensa a quien consiga salvar a la doliente. En este caso, como la trama se urde con elementos simbólicos, el relato adquiere una doble significación. La dama enferma es la patria, la república, y aquellos que pretenden ser sus salvadores, y por lo tanto los verdaderos patriotas, son los políticos de turno, que exhiben sus propias fórmulas para curar a la paciente y enderezar la marcha de la república enferma.

En un comienzo, el asunto se presenta tan difícil, que el orden y la libertad se ven expuestos a un grave peligro y quieren salir de allí, amenazando con generar una situación caótica o una gran catástrofe, como diría Núñez. El Orden dice que muchos afirman que el doctor Patriotismo puede salvar a la doliente, pero antes hay que saber quién es y dónde se encuentra tan benemérito personaje. Doña República teme que Patriotismo haya muerto, pues no se ha vuelto a saber de él. Para estar seguros hay que buscarlo y, ante el llamado a la opinión pública, todos hablan en su nombre y se disfrazan como él, con la pretensión de ganar indulgencias con avemarías ajenas.

Con una anfitriona tan delicada de salud y unos criados que quieren salir de allí tan rápido como puedan, se escucha una algarabía y comienzan a llegar los invitados. La enferma no puede recibirlos a todos a un mismo tiempo, pues esto equivaldría a acabar lo que le queda de su disminuida salud y dejar al pueblo en total desamparo ante la muerte y disolución de la república.

Los invitados arrasan con todo lo que hay en la mesa y no dejan qué comer. Las quejas de la dueña de casa no pueden ser más expresivas:

*Todos esos muchachos comen que da horror, y no les hace daño. El del norte, ¿No me iba comiendo medio lado? Y el de occidente, ha absorbido como esponja. Siempre que cualquiera de estos niños viene, deja la despensa limpia. El otro día tuve que prestar a los vecinos tres millones para el almuerzo.*⁶

Después de comer todo lo que ha podido, el señor Nuñismo viene a despedirse de doña República. “Entra con el chaleco desabrochado y limpiándose los dientes, como quien acaba de comer”. La alusión es directa, ya que en 1882 Núñez concluyó su primera administración, pero de ningún modo sus deseos de cambio. Según las metáforas de la obra, quería volver a sentarse a la mesa.

6. *La comedia política*. pág. 228.

Una breve escena da cuenta de las peleas por el poder que caracterizan aquella época de transición, al final de los regímenes radicales. Los dos partidos tradicionales se encuentran divididos en diferentes fracciones. El liberalismo clásico plantea una crítica al radicalismo:

LIBERAL:

(AL RADICAL): ¡Silencio! Usted e independiente son dos muchachos antojadizos y traviosos, que no se diferencian más que en el nombre, y por cuestiones de bolsillo pelean como gallos, degradando y degenerando mi ilustre nombre.⁷

La división liberal se había hecho notoria por divergencias relacionadas con la política económica, entre el proteccionismo de estado y el *laissez faire*, al que nos hemos referido en páginas anteriores. Gólgotas y Draconianos fueron sus primeras denominaciones, pero tras la llamada Dictadura Artesanal del general Melo, las facciones liberales buscaron una salida y, al concluir la guerra contra Ospina Rodríguez, se unieron para proclamar la Constitución de Rionegro en 1863, sin participación conservadora. Luego, en oposición a los excesos de los gobiernos radicales, apareció el Liberalismo Independiente, promovido por Rafael Núñez. Esa es la facción a la que se refiere la obra en este momento. El liberal prosigue su parlamento:

Es señor Conservador y yo, lo digo con la franqueza de mis beneméritos progenitores, somos aquí los únicos enemigos, pero enemigos leales y generosos.

CONSERVADOR:

El señor don Liberal quizá no se expresa con la moderación que la delicada situación de mi señora doña República requiere. Bien es verdad que solamente cuando yo fui su mayordomo vivió tranquila: antaño fue ella feliz: ogaño no tal.

LIBERAL:

¡No! Falso, no es cierto.

RADICAL: (Grito): ¡Miente! ¡Miente!

INDEPENDIENTE:

¡Usted no insulta impunemente a mi amigo y aliado!

7. *La comedia política*, escena VII, pág. 232.

RADICAL:
¡Mueran los retrógrados!

LIBERAL:
¡Mueran!

NUÑISMO:
¡Abajo la oligarquía!

CONSERVADOR:
¡Abajo! ¡Viva mi señora doña República!

(Se agarran todos y se dan furiosos golpes)

DOÑA REPÚBLICA:
¡Me matan ustedes! ¡Me muero!

(Cae de su asiento desmayada. Se suspende la pelea y muchos se retiran)

LIBERAL:
¡Ustedes la han matado!⁸

La libertad plantea entonces una posible solución, que podría resultar salvadora en medio de la crisis política:

“Señores: ¡No la dejen morir! El único que puede salvarla es el señor patriotismo: ¡Tráiganlo, llámenlo pronto! ¡La mitad del tesoro de la señora será para el que la salve!”⁹

Aquí comienza el juego enunciado por Propp: se trata de salvar a una enferma de gravedad y se ofrece una atractiva recompensa al que lo logre, pero a la vez hay que buscar al salvador, al San Jorge que los libre del dragón de la peste que amenaza con acabar a la república. ¿Quién es ese hombre? ¿Dónde se encuentra? Esa es la clave de la trama que se desarrolla a continuación. Todos quieren aparecer como el Patriotismo, pero ante tantos patriotas apócrifos, la tarea es descubrir cuál es el verdadero.

8. *Ibíd.* pág. 233.

9. *Ídem.*

El primero en aparecer es Nuñismo (y en efecto, fue Núñez el siguiente presidente, quien proclamó la nueva Constitución de 1886), pero en su comedia, Adolfo León Gómez lo pinta como un “viejo y achacoso, disfrazado con un traje de la Gran Colombia, lleno el pecho de cruces y la cara de cicatrices”.¹⁰

Finge ser Patriotismo, pero pide trece millones por salvar a República y Radical afirma que con esa actitud ha probado no ser Patriotismo. A continuación, entra a escena Conservador, disfrazado con la sotana de un sacerdote, acompañado por Independiente, que lo trae cogido del brazo. El nuevo pretendido Patriotismo se transa por diez millones. Radical vuelve a denunciarlo por falsario.

La situación parece no tener remedio: todos quieren aparecer como grandes patriotas, pero no pueden ocultar sus intereses personales, el ansia de poder, la corrupción, el afán de enriquecimiento. Cuando llega el verdadero Patriotismo, acusa a los simuladores de acercarse a ella sólo por engañarla y esquilmarla. A las facciones liberales les pregunta si entre ellos existe alguna diferencia que no sea de estómago:

*Tienen las mismas ideas, las mismas aspiraciones, las mismas creencias, y no se distinguen sino en el nombre, que dentro de poco no sonará.*¹¹

Adolfo León Gómez plantea una lúcida reflexión en relación con las facciones producidas en los partidos por razones personalistas de los dirigentes y caudillos del momento. Este tipo de divisionismo se ha producido a lo largo de toda la historia de Colombia, y ha sido la causa de la derrota de cada uno de los partidos tradicionales por la división en sus filas, como ocurrió con los conservadores en su nacimiento como partido, a causa de la división entre Gori y Cuervo, o la pérdida del poder por parte del Partido Liberal a causa de la división entre Turbay y Gaitán, que dio paso al gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez, a mediados del siglo XX. A causa de aquellas situaciones de fraccionamiento de los partidos, se produjo la reforma electoral en la cual, en caso de que un candidato no supere el 50 % de los votos, se debe proceder a una segunda vuelta, entre los dos candidatos que hayan obtenido el mayor coeficiente electoral entre los presentados.

Con estas palabras, Patriotismo plantea lo que debe ser un político honesto:

10. *Ibíd.* pág. 238.

11. *Ibíd.* pág. 244.

El verdadero patriotismo está en dedicarse a la patria con todo el corazón, siguiendo las buenas teorías con sinceridad y sin variar jamás, sea cual fuere el programa que las lleva.¹²

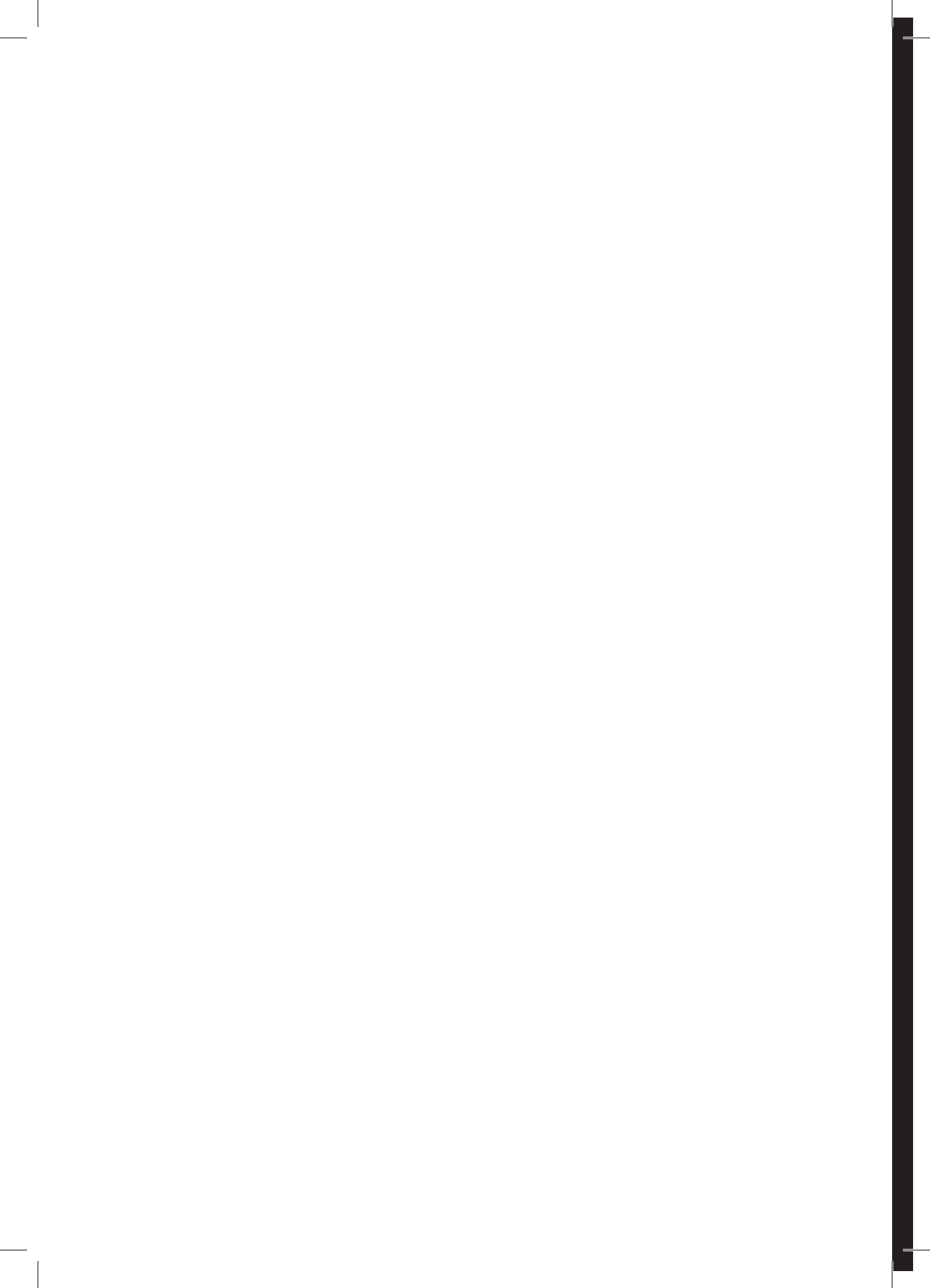
Considera que los verdaderos patriotas son fieles a su partido, y no actúan con las ideas de los demás, sino con ideas propias. De algún modo, estas conclusiones podrían aplicarse a la obra de don Ángel Cuervo *El diputado mártir*, que vimos en líneas anteriores, donde se examinan los casos de tránsfugas de un partido al otro, por intereses particulares, y no en beneficio de la nación.

Esta obra está concebida de algún modo como un panfleto político, con las características de un dibujo caricaturesco de personajes que representan caudillos, partidos o sectores políticos. Las conclusiones finales no alcanzan a definir los alcances de lo que podría significar el verdadero patriotismo, sobre todo en tiempos en que palabras como libertad, paz o patriotismo han sufrido un notable deterioro por el manoseo indebido y demagógico al que han sido sometidas. Todo cambio de actitud exige a la vez un cambio de semántica. Las palabras, como los seres humanos, buscan acomodarse al influjo de los tiempos, para poder ejercer sobre ellos una acción significativa.

La respuesta final a una obra como esta *Comedia política* no está en las conclusiones que trae el personaje salvador, sino en las preguntas que la sátira deja abiertas para que el público las responda.

* * *

12. *Ibíd.* pág. 345.



CAPÍTULO SÉPTIMO

≈

**CAMBIO DE SIGLO:
LA GUERRA
DE LOS MIL DÍAS**



CAMBIO DE SIGLO: LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS

Divisiones políticas, discrepancias entre liberales y conservadores, caudillismo y guerras civiles o levantamientos armados cerraron la historia del siglo XIX. Específicamente con la contienda bélica más grande y destructiva de todas cuantas se presentaron a lo largo del siglo XIX: la Guerra de los mil días.

Entre los principales antecedentes de esta conflagración, que dejó en tres años un saldo de cerca de 100.000 muertos, se encuentran los dos intentos del radicalismo liberal contra la alianza del Partido Liberal Independiente, liderado por el político cartagenero Rafael Núñez Moledo, con el Partido Conservador Nacionalista, al frente del cual se encontraba el político y gramático Miguel Antonio Caro. Esta alianza consolidaría la llamada Regeneración e impondría la Constitución de 1886, derogando la proclamada por el olimpo radical en Rionegro, en 1886.

Estos dos intentos fueron: el levantamiento liberal surgido entre 1884 y 1885, que se inició en el departamento de Santander y dio lugar a un triunfo temporal de los radicales en la batalla de La Humareda, cuando Gaitán Obeso atacó las fuerzas regulares dirigidas por el general Quintero Calderón y luego tomó varios puertos sobre el río Magdalena, para finalmente poner sitio a la ciudad de Cartagena, cuna del presidente Núñez y puerto de entrada al país, donde finalmente el movimiento fue derrotado por el ejército gubernamen-

tal. Tras el triunfo del oficialismo, Núñez convocó una Junta de Delegatarios para redactar una nueva constitución, después de anotar en forma triunfalista: “¡La constitución de Rionegro ha dejado de existir!”

Después de la muerte de Rafael Núñez, ocurrida el 18 de septiembre de 1894 en su casa de El Cabrero, en Cartagena, el vicepresidente Miguel Antonio Caro continuó ejerciendo como primer mandatario, imponiendo un régimen autoritario contra el cual se produjo una nueva insurrección liberal. Con ésta se intentó dar un golpe de estado al gobierno del presidente Caro y acabar con el proyecto de la Regeneración. Las fuerzas liberales fueron golpeadas primero en La Tribuna, cerca de Facatativá, en 29 de enero de 1895. Luego, las tropas insurgentes encabezadas por el general Santos Acosta fueron derrotadas en la batalla de Enciso, en Santander, el 15 de marzo del mismo año, por el ejército gubernamental, comandado por el general Rafael Reyes, quien unos días más tarde entró victorioso a Bogotá, en medio de arcos triunfales levantados en su honor, acreditando su nombre, de modo que, pasada la Guerra de los mil días, logró alcanzar la presidencia de la república, en un período conocido como el Quinquenio (entre 1905 y 1910), ya que por mandato de la constitución de 1886 su mandato era de seis años.

A estos acontecimientos se sumó la tensión política de las elecciones presidenciales de 1898, las últimas en las que participaron candidatos liberales en un período de hegemonía conservadora que duró más de treinta años. En estas elecciones, que según varios historiadores preludiaban “vientos de guerra”, Miguel Antonio Caro buscó un candidato por medio del cual pudiera seguir imponiendo su ideario político, y sostener al llamado Partido Nacional, que había surgido de la alianza entre el Partido Liberal Independiente y el Partido Conservador Nacionalista, en el proyecto de Regeneración de Núñez.

Don Miguel Antonio Caro postuló como candidato del Partido Nacional a don Manuel Antonio Sanclemente, un patriarca conservador nacido en Buga, Valle del Cauca, en 1814, que en ese momento contaba con 84 años de edad. Sanclemente había sido ministro de gobierno de Caro durante un breve período y por eso Caro pensó que podría manejarlo con facilidad e imponer sus criterios en los principales asuntos oficiales. Sin embargo, la escogencia de aquel anciano pronto se convirtió en una tragicomedia, que más allá de sus aspectos picarescos, significó una verdadera tragedia para el país.

Después de haber sido elegido para la primera magistratura nacional, Sanclemente no pudo posesionarse el 7 de agosto, como era y sigue siendo la fecha de rigor, en conmemoración del triunfo en Boyacá y la consolidación de la Independencia de Colombia. En un viaje cauteloso, debido a su precaria salud, el anciano presidente sólo pudo llegar a la capital el 3 de noviembre de 1898, y por ello, durante su ausencia lo había remplazado el vicepresidente,

José Manuel Marroquín. Al llegar a Bogotá, debido a la altura, Sanclemente comenzó a sentir problemas respiratorios y otros quebrantos de salud que lo obligaron a partir hacia poblaciones de clima más benigno. Por ello tuvo que abandonar la capital, tradicional sede del ejecutivo, y remontar la cordillera hasta los municipios de Anapoima y Villeta, donde estableció la sede de la presidencia de la república, con las naturales dificultades para el ejercicio del cargo. El vicepresidente (que en muy buena parte ya se encontraba al frente del gobierno), los ministros, altos empleados oficiales, embajadores y cónsules tenían que bajar a lomo de mula por caminos escarpados hasta Anapoima o Villeta, para entrevistarse con el primer mandatario.

Entre tanto, los asuntos internacionales también influían de manera notoria tanto en la agenda del gobierno como en la vida nacional. Fue el caso de las dificultades de la Compañía Francesa del Canal de Panamá, cada vez más apremiantes, que obligaban a tomar medidas de emergencia. El gobierno colombiano había concedido los permisos para iniciar las obras del canal en 1880, bajo la dirección del francés Fernando de Lesseps, a cuyo cargo había estado la apertura del canal de Suez, entre el mar Mediterráneo y el Índico. En 1881 se iniciaron las obras, que según cálculos de Lesseps, estarían terminadas en seis o siete años. Sin embargo, sus pronósticos resultaron equivocados, pues intentó realizar un canal a nivel entre los dos océanos, lo que resultó imposible debido a la topografía de la región. El cerro Culebra se presentó como el mayor obstáculo y esto obligó a cambiar de planes en medio de cuantiosas inversiones que no daban abasto. Se buscó entonces la forma de construir un lago artificial, aprovechando las aguas del río Chagres y de otros ríos y quebradas menores existentes en el istmo, que tras un trabajo titánico se convirtió en el lago Gatún. Pero los esfuerzos de Lesseps resultaron fallidos y en 1890 el tribunal francés decretó la quiebra de la Compañía Francesa del Canal. La versión que da el historiador cartagenero Eduardo Lemaitre Román, sobre el fin de la compañía francesa, es concluyente:

La compañía Universal para la construcción del Canal Interoceánico de Panamá estaba, pues, en quiebra. El ambicioso proyecto de Lesseps había muerto, estrangulado, y los mil y tantos millones de francos invertidos en la obra, estarían, en poco tiempo, convertidos en ruinas: una zanja a medio terminar y chatarra.¹

El *Affaire* Panamá causó una verdadera conmoción en Francia, en la prensa y en el congreso. Además, muchos de los pequeños inversionistas que

1. Eduardo Lemaitre Román: *Panamá y su separación de Colombia*. pág. 191. Biblioteca del Banco Popular. Talleres Italgaf, S. A. Bogotá, 1972.

habían puesto sus ahorros de toda una vida en la compañía, con la esperanza de adquirir una buena fortuna, se vieron en una precaria situación económica, pues se trataba de un enorme proyecto que abría el camino de las grandes rutas navieras entre los dos mayores océanos del planeta. Sin embargo, por las condiciones en que se emprendieron las obras, el proyecto se convirtió en un sueño irrealizable y su quiebra trajo la ruina de miles de franceses, generando una ola de suicidios entre los que lo habían perdido todo y no tenían la menor esperanza de recuperarlo.

En un esfuerzo por salvar aunque fuera una parte de las inversiones, el ingeniero francés Philippe Bunau-Varilla entró en negociaciones con abogados y políticos norteamericanos, para que adquirieran los derechos de la compañía francesa y entraran en comunicación con el gobierno de Colombia, con el objeto de definir un tratado para la terminación de las obras y la apertura del canal. ¡Y ahí fue Troya!

En 1898 los Estados Unidos intervino directamente en la independencia de Cuba, una de las últimas colonias españolas, junto con Puerto Rico. Entre los militares destacados de aquella operación se encontraba Teodoro Roosevelt, quien había sido alcalde de Nueva York unos años antes. A comienzos de 1898 realizó algunas operaciones frente a Cuba, que forzaron al presidente Mackinley a abrir hostilidades contra España, siguiendo el patrón de la doctrina Monroe. Terminada aquella guerra, con un triunfo más norteamericano que cubano, Roosevelt tuvo un rápido ascenso en el escalafón político: fue elegido gobernador y dos años después vicepresidente de los Estados Unidos. En 1901 el presidente MacKinley fue asesinado y, de este modo, Teddy Roosevelt se convirtió en el presidente más joven en la historia del país, cuando sólo contaba 42 años. Fue entonces cuando se enredaron las conversaciones entre Colombia y los Estados Unidos para lograr un tratado equitativo del canal, como veremos más adelante.

En lo que tiene que ver con el departamento colombiano de Panamá, la presencia de Estados Unidos adquirió una especial relevancia con la construcción del ferrocarril, cuando la fiebre del oro, que había surgido en el estado de California, demandaba una ágil comunicación entre los dos océanos. Cargas y viajeros que llegaban por el Atlántico y tomaban un barco desde ciudad de Panamá hacia los Estados Unidos, requerían de un medio rápido y seguro de transporte. Así, mucho antes de que apareciera la compañía francesa del canal, nació la Panamá Railroad Company.

Para garantizar la soberanía sobre el istmo (lo que justamente no se respetó más tarde), en 1846 se firmó el tratado Mallarino-Bidlack, entre el secretario de relaciones exteriores granadino, Manuel María Mallarino y el ministro de los Estados Unidos en Bogotá, Benjamín A. Bidlack. Este trata-

do legalizaba cualquier intervención americana en Panamá cada vez que se presentara un conflicto de orden público. Es por esto que, al menor indicio de conmoción interior, barcos de la armada del país del norte se presentaban frente a las costas de Panamá, supuestamente para defender los intereses americanos en la compañía del ferrocarril. Pero mucho mayor y decisiva fue aquella presencia cuando Estados Unidos tomó las riendas para la terminación del canal interoceánico, y en especial cuando los combates de la Guerra de los mil días se extendieron a Panamá.

Dejando por un momento el tema de Panamá y la intervención americana, volvamos al inicio de la Guerra de los mil días. El radicalismo liberal se había dividido entre un sector pacifista, amigo de las negociaciones y arreglos, y otro beligerante, que intentaba derrocar al gobierno de la regeneración. El escritor Carlos Arturo Torres calificó la administración de Sanclemente como desgobierno, y a la vez, los radicales señalaron la presencia de Caro en las determinaciones autoritarias del anciano mandatario. En sus *Memorias*, Lucas Caballero anota algunos de los motivos del levantamiento:

Es necesario tener en cuenta cuáles eran las circunstancias de nuestro partido en esta época para apreciar y medir lo cruel e inmisericorde del régimen que lo agobiaba.

Muchos de nuestros más gloriosos hombres habían ido al destierro.

Los periódicos nuestros eran suspendidos y multados y sus directores reducidos a prisión o lanzados al destierro por cualquier crítica, aunque fuera envuelta en gentiles eufemismos.

En las elecciones, que eran ocasión de sacrificios mortales para los vencidos, tan sólo dejaron llevar un miembro a la cámara en dos legislaturas sucesivas.

Sobre bienes, impuestos, libertades, el gobierno disponía sin que tuvieran representantes no voceros los miembros de la colectividad perseguida.

No había una sola voz liberal en senado, asambleas, consejos municipales, poder judicial ni poder electoral.

La policía secreta y los sátrapas parroquiales hacían insufrible la vida.

Y así estuvo sojuzgado el partido liberal de 1885 a 1889. Era, pues, natural que el fermento constante de la rebelión obrara por parejo en sus hombres civiles y militares. El empeño de hacer la guerra era unánime en los miembros de las distintas generaciones. ¿Con qué programa, con qué bandera? Ante todo y por sobre todo, con la bandera y el programa de las más elementales reivindicaciones democráticas.²

La guerra se inició el 17 de octubre de 1899, con el asalto a Bucaramanga y la batalla de Pinchote, bajo el mando del general Vargas Santos. Germán Vargas Santos vivía en su hacienda El Limbo, en Casanare, y allí fue llamado para que asumiera el mando de la guerra como jefe militar del liberalismo, en razón de las discrepancias entre las más notables dirigentes liberales, Rafael Uribe Uribe y Benjamín Herrera.

La contienda prosiguió con la batalla de Bucaramanga, liderada por el general Rafael Uribe Uribe contra las fuerzas gobiernistas comandadas por el general nacionalista Vicente Villamizar. Pronto el conflicto bélico se extendería hacia el río Magdalena y amplias regiones del país, hasta extenderse por la costa Atlántica y el istmo de Panamá.

Frente a las críticas del señor Caro, el vicepresidente José Manuel Marroquín renunció a su cargo, pero el apoyo del conservatismo histórico, opuesto al nacionalista de Caro, condujo a Marroquín no sólo a permanecer en el cargo obtenido en las elecciones de 1898, sino a dar un golpe de estado contra Sanclemente, el 31 de julio de 1900, conocido como “la amarrada de Sanclemente”, quien de Anapoima pasó a Villeta, donde falleció antes del fin de la guerra, el 19 de marzo de 1902.

La guerra entre liberales radicales y conservadores históricos se presentó como un enfrentamiento irregular entre el ejército gubernamental, más o menos organizado, y un ejército de guerrillas liberales mal entrenado y anárquico, dividido en facciones que operaban en distintas regiones del país.

El gobierno de Marroquín disolvió al Partido Nacional, que defendía los principios de la Regeneración, para imponer los criterios del conservatismo histórico. Entre los comandantes gobiernistas se encontraban los generales Próspero Pinzón, Ramón González Valencia, Pedro Nel Ospina y Carlos Albán, quien murió durante una batalla naval en Panamá, cuando fue hundido el barco Lautaro, que comandaba. Los jefes liberales que comandaron las principales acciones militares, fueron los generales Germán Vargas Santos, Benjamín Herrera, Rafael Uribe Uribe, Belisario Porras y Victoriano Lorenzo.

2. Lucas Caballero: Memorias de la Guerra de los mil días. pág. 12. Biblioteca básica del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. N° 43. División de publicaciones. Bogotá, 2 de julio de 1980. Primera edición, 1939.

Las confrontaciones navales en el río Magdalena resultaron fatales para las fuerzas liberales. La batalla llamada *de los obispos* tuvo lugar el 24 de octubre de 1899, y obligó a las tropas rebeldes a replegarse hacia Girardot para intentar recuperar el control sobre los puertos del río.

Otras batallas surgieron en distintas regiones. La más prolongada y sangrienta de todas fue la de Palonegro, que enfrentó a 12.000 hombres del ejército regular, comandado por los generales Próspero Pinzón, Jorge Holguín y Ramón González Valencia, contra un número entre 7.000 u 8.000 combatientes rebeldes dirigidos por los generales Rafael Uribe Uribe y Benjamín Herrera. Esta batalla se inició en el sitio que hoy ocupa el aeropuerto de Bucaramanga, el 11 de mayo de 1900, y se prolongó hasta el día 25 del mismo mes, dejando un saldo de mil quinientos muertos y dos mil quinientos heridos o desaparecidos en las filas gubernamentales, y 4.100 muertos, heridos o desaparecidos entre los rebeldes liberales.

En la guerra de los mil días participaron, además de los combatientes, guerrilleros liberales y ejércitos del régimen, mujeres, sacerdotes y ayudas internacionales, en especial de Venezuela y Ecuador, en apoyo de los liberales radicales.

La participación de las mujeres en esta guerra no sólo fue esencial para la operación logística de la guerrilla y aún de los ejércitos regulares, sino también para las acciones militares. A tal punto llegó la vinculación de las mujeres a la guerra, que se puede afirmar que no hubo madre, esposa, amante o compañera de combatiente que no hiciera acto de presencia en el conflicto. Las razones que la indujeron a participar fueron la pasión política, el amor, el apego a la aventura y el afán de lucro. La figura del combatiente guerrillero se convirtió en leyenda y despertó enconadas pasiones.³

Algunos clérigos ayudaron a impulsar la lucha contra los liberales, en especial el arzobispo de Pasto, Ezequiel Moreno⁴, sacerdote agustino recoleto español, cuya consigna era: “Con Jesucristo o contra Jesucristo; o catolicismo o liberalismo”. El padre Moreno desarrolló una cruzada contra las ideas radicales. Inducía a los fieles a tomar las armas, en lo que consideraba una guerra justa. El arzobispado de Bogotá, en cabeza de monseñor Bernardo Herrera Restrepo, no se comprometió en esta “guerra santa”, pero muchos frailes y devotos adoptaron las consignas extremistas del obispo español.

3. Carlos Eduardo Jaramillo. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*. Vol. 37, número 54, pág. 57. Año 2000.

4. Ezequiel Moreno nació el 9 de abril de 1848 en Alfaro, España, y falleció en Monteagudo, Navarra, el 29 de agosto de 1909.

En cuanto a los apoyos internacionales de países limítrofes con Colombia, cabe mencionar, entre otros, el apoyo que, desde Venezuela, hizo el general Cipriano Castro, liberal radical del Táchira, en 1899. Después de invadir su propio país desde Colombia, tomó el poder con 60 hombres, en una acción que evocaba las campañas de Bolívar para recuperar Caracas. También apoyó a los liberales el presidente del Ecuador, Eloy Alfaro, líder de la revolución radical del Ecuador. Alfaro fue un singular personaje, radical, anti clerical y espiritista⁵, presidente de Ecuador entre 1897 y 1901, y más tarde entre 1906 y 1911. Conocido como “El viejo luchador”. Como nota al margen, vale mencionar que un movimiento clandestino revolucionario ecuatoriano, fundado en 1982, utilizó la consigna: *¡Alfaro vive, carajo!*

A finales de 1902 estaba claro que los liberales no podían ganar la guerra; las pérdidas humanas y la destrucción de infinidad de recursos materiales había llevado a la nación a un doloroso estado de postración. El agotamiento de las fuerzas de oposición y el deseo general de acabar con la guerra, condujo a los principales jefes liberales a firmar capitulaciones con el gobierno. El primer pacto de armisticio fue el Tratado de Neerlandia, que implicaba la rendición de las tropas rebeldes del Magdalena y Bolívar. Tuvo lugar el 24 de octubre de 1902 y fue firmado por Rafael Uribe Uribe, como comandante liberal, Florentino Manjarrés, delegado del gobierno, y el jefe civil y militar del departamento del Magdalena, Juan B. Tovar. Este tratado ofrecía una amnistía general a los combatientes de los departamentos señalados y les daba la libertad inmediata a los presos que se hallaban en las cárceles de los dos departamentos. El ministro de Justicia, José Joaquín Casas, ordenó al general Tovar “que inmediatamente se juzgue a Uribe Uribe por un Consejo verbal de guerra, y que a la sentencia se dé cumplimiento sin contemplación alguna”. El general Tovar, con un alto sentido del honor y fiel a la palabra empeñada al firmar el tratado, no cumplió la orden y respetó la vida de Uribe Uribe y demás convenios firmados a nombre del gobierno.

El 21 de noviembre de 1902, a bordo del buque Wisconsin de la armada de los Estados Unidos, puesto a disposición de las partes por el contralmirante americano Silas Casey, se firmó el Tratado del Wisconsin, entre los representantes del gobierno, el general Víctor M. Salazar, jefe civil y militar del departamento de Panamá, el general Alfredo Vásquez Cobo, jefe del estado mayor del Ejército Nacional y Nicolás Perdomo, ministro de gobierno en comisión, y los representantes liberales Lucas Caballero, secretario de guerra en el Cauca y Panamá, y el coronel Eusebio Morales, secretario de hacienda, en representación del general Benjamín Herrera.

5. Eloy Alfaro nació en Montecristi, Ecuador, el 25 de junio de 1842, y falleció en Quito, el 28 de enero de 1912.

El último de estos tratados fue el de Chinácota, en el departamento del Norte de Santander, firmado en la hacienda del Caney, en la residencia del general Ramón González Valencia, quien firmó a nombre del gobierno, y como representantes de los rebeldes liberales Ricardo Jaramillo y Ricardo Tirado Mejía, el día 3 de diciembre de 1902. El presidente Marroquín puso su firma al día siguiente, dando fin al conflicto más sangriento del país en su primer siglo de historia.

La Guerra de los mil días arrojó un saldo final de cerca de 100.000 muertos en combates, fusilados o asesinatos, sin contar los miles de heridos y las incontables pérdidas materiales. Entre las consecuencias de la guerra puede mencionarse también la pérdida del departamento de Panamá, tras una oscura maniobra política del presidente Teodoro Roosevelt, al no lograr que el gobierno y el congreso colombiano firmaran un tratado según sus conveniencias, para la terminación y el uso del canal de Panamá. La separación de Panamá se produjo el 3 de noviembre de 1903, con el golpe dado por el coronel Esteban Huertas, nacido en Tunja, y la posición como primer presidente de Manuel Amador Guerrero, oriundo de Cartagena. Huertas diría más tarde:

De dueños pasamos a arrendatarios, de libres al servilismo; y después de deshacernos de Colombia, llegamos a ser los siervos de los sajones y seremos parias en nuestra propia tierra.⁶

Terminada la guerra uno de sus promotores, el general Rafael Uribe Uribe, pronunció un discurso en el Centro Social de Barranquilla, en la noche del 31 de diciembre de 1902. Ésta puede entenderse como una dolorosa autocrítica frente al absurdo de aquella contienda, en la que todos fueron perdedores:

Creo firmemente, señores, que todos cuantos estamos aquí y cuantos pertenecemos a esta generación infortunada, podemos jactarnos de haber visto la última guerra civil de Colombia. A nuestros nietos, a los que vengan a la vida después de este ciclo, y a quienes costará trabajo comprender el género de insania que nos llevó tantas veces a la matanza entre hermanos, podremos contarles, cuando ya seamos viejos, cómo y por qué somos los últimos representantes del fanatismo político, intransigente y cruel, y cómo y por qué tenemos el triste privilegio de haber presenciado el postrer huracán –largo, asolador y terrible, como que duró más de mil días y nada dejó en pie, ni en lo

6. Esteban Huertas, citado por Eduardo Lemaitre: *Panamá y su separación de Colombia*. Pág. 467.

*material ni en lo moral, que nos arrastró a los colombianos los unos contra los otros en choque furibundo. Aunque es posible que tal vez hallemos, ya que no absolución, excusa siquiera, ante nuestros descendientes, considerando que si hasta ellos no llegó la fatal herencia, fue porque el escarmiento recayó íntegro sobre nuestras cabezas, sobre las cabezas de sus progenitores.*⁷

Autocrítica, duelo, mea culpa, una dolorosa confesión tras la aventura fracasada, que demostró una vez más que por más poderosas razones que existan para levantarse en armas, se sabe cómo comienzan esta clase de conflictos pero resulta imposible predecir cómo terminan, y sobre todo, cuánta violencia desencadenan y qué secuelas y daños dejan al futuro de una comunidad, una generación, un país.

* * *

7. Palabras de Uribe Uribe en el Centro Social de Barranquilla, el 31 de diciembre de 1902. Citado por Carlos Eduardo Jaramillo en el Boletín Cultural y Bibliográfico el Banco de la República, Vol. 37, N° 54, pág. 24.

RAFAEL URIBE URIBE



Rafael Uribe Uribe es una de las figuras más destacadas del Partido Liberal entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Nació en Valparaíso, Antioquia, el 12 de abril de 1859, en la hacienda de El Palmar, donde pasó los primeros años de su infancia en contacto con la naturaleza y las rudas tareas del campo, lo que ayudó a templar su carácter.

Cuando cumplió ocho años, su familia se trasladó a Medellín en busca de una adecuada educación a los hijos. En 1871 ingresó al Colegio del Estado

– RAFAEL URIBE URIBE –

1915. Ricardo Acevedo Bernal (1867/1930). Pintura (Óleo / Tela). 76,7 x 58 cm.

Reg. 3619. Colección Museo Nacional de Colombia.

Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura

-origen de la Universidad de Antioquia- y en 1876, cuando se inició una de las tantas guerras civiles que se desarrollaron en esa época, el joven Rafael Uribe, que apenas contaba diecisiete años de edad, se alistó en las tropas liberales y desde entonces se convirtió en un aguerrido defensor de las ideas y programas del radicalismo liberal.

Después de esta contienda, Uribe viajó a Bogotá para estudiar Ciencias Políticas y Jurisprudencia en la Universidad del Rosario y obtuvo el título de abogado en 1880. Como había gozado de una beca para adelantar sus estudios, cumplió con el compromiso de regresar a Medellín a dictar clases en la Universidad de Antioquia y allí trabajó como profesor de Derecho Constitucional y Economía Política.

Durante la revolución liberal de 1885, Uribe volvió a tomar las armas y ejerció como coronel al mando de los ejércitos de Antioquia, pero este levantamiento fue sofocado por el gobierno de Rafael Núñez. Luego, Uribe estuvo preso durante unos meses en Cartagena, acusado de haber matado a un soldado de sus tropas, pues en su calidad de coronel del ejército, Uribe condenaba a la muerte a los soldados que cometían faltas de disciplina, como una práctica ejemplificante para someter a la obediencia a sus subordinados. Éste es un caso análogo al de José María Córdova en Popayán, durante las campañas independentistas en el sur.

Con la derrota del movimiento de Gaitán Obeso y el radicalismo, Rafael Núñez afianzó su autoridad proclamando la Constitución de 1886, la cual regiría la vida nacional durante más de un siglo. Esto lo hizo luego de la caída de un consejo de delegatarios, en alianza con el Partido Conservador y con la notoria ausencia de los liberales radicales vencidos en la contienda. Pero en 1895 se produjo una nueva confrontación armada que significó otro fracaso para el liberalismo. Uribe participó en ésta y las siguientes, y como el coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, las perdió todas. Sin embargo, por ser figura destacada, en 1896 hizo parte de la Cámara de Representantes como único miembro del Partido Liberal, y allí se convirtió en la única voz de oposición al gobierno de la llamada Regeneración.

Pronto comenzaron a escucharse voces de inconformidad y vientos de guerra, pues las posiciones políticas estaban polarizadas. En el mismo radicalismo había opiniones encontradas en relación con la forma de encarar la oposición al gobierno y Uribe Uribe contribuyó a desbaratar la dirección Liberal, que había asumido posiciones pacifistas. De este modo se abrieron las puertas a la conflagración bélica de final del siglo: la guerra de los Mil días.

Como periodista y político, en la etapa previa a esta guerra Uribe desarrolló un trabajo polémico y combativo en el periódico *El Autonomista*, de

oposición liberal, donde se podría decir que libró combates con la pluma antes de tomar de nuevo armas cuando estalló la Guerra. En *El Autonomista*, Uribe planteaba acervas críticas al régimen, que ya se hallaba del todo en manos de los conservadores.

Primero fueron los nacionalistas encabezados por Miguel Antonio Caro; luego históricos bajo el mando de José Manuel Marroquín, quien en su condición de vicepresidente resolvió dar un golpe de estado contra el presidente titular, Manuel Antonio Sanclemente, que había sido elegido el 4 de julio de 1898. El anciano presidente, quien tenía importantes problemas de salud, fue depuesto bajo el argumento de que no podría ejercer el mando desde Bogotá. Entonces Marroquín asumió el mando con desastrosas consecuencias para la nación, como fueron la llamada guerra de los Mil días -la contienda más feroz vivida por el país en toda su vida independiente- y la pérdida de Panamá tras la intervención, en 1902, del presidente de los Estados Unidos, Teodoro Roosevelt, para imponer sus condiciones y soberanía en la construcción del canal interoceánico.

Antes de que estallara la Guerra, cuando aún era presidente Sanclemente, quien ejercía desde Anapoima, en *El Autonomista* apareció publicada una farsa de sátira política titulada *La Conferencia de Anapoima*. Ésta no llevaba firma de autor, pero en la parte de atrás estaban los nombres de los redactores del periódico -Max Grillo y Rafael Uribe Uribe-, quienes seguramente habían planeado la escritura y publicación de la mordaz comedia, como parte de su estrategia para debilitar al gobierno por medio de las burlas al presidente.

Terminada la Guerra, al tiempo que el general liberal Benjamín Herrera firmaba la paz en el puerto de Panamá, a bordo del barco Wisconsin de los Estados Unidos, también Uribe Uribe participaba como firmante de la capitulación que dio fin a la contienda en la hacienda Neerlandia, en Santander, el 24 de octubre de 1902.

La dolorosa experiencia de una guerra que hizo correr tanta sangre entre los dos partidos enfrentados, condujo a Uribe Uribe a plantearse un profundo y definitivo cambio de actitud y asumir una posición de rectificación crítica frente a la violencia de las confrontaciones armadas. De ahí en adelante inició una nueva etapa de su vida política, de apoyo a la paz y la concordia. Así lo sostuvo en un discurso proclamado durante una cena de año nuevo en Barranquilla, el 31 de diciembre de 1902: "despidámonos como soldados y preparémonos a saludarnos como ciudadanos", dijo.

A partir de allí, Rafael Uribe Uribe emergió como la cabeza visible del Partido Liberal, ahora sin el apelativo de radical. Retomó la pluma al dejar las armas y en 1911 fundó el periódico *El Liberal*. En su presentación de este nuevo medio de expresión, Uribe anotó:

Este diario se funda para defender las libertades públicas, propagar las ideas y fomentar el progreso nacional. (...) Como su nombre lo indica, El Liberal aspira a ser vocero de toda nuestra comunidad política, propendiendo por su unión y reorganización, abogando en defensa de nuestros copartidarios que hayan sido o sean víctimas de atropellos por parte de las autoridades, y procurando que, si alguna carta se nos permite jugarla en el futuro debate electoral, tenga ella todo el valor que le den el respaldarla el partido en masa y tirarla con acierto y oportunidad.¹

En el mismo año de 1911, Uribe volvió a la política con ideas muy progresistas, tras ser elegido como senador de la república por Antioquia y Caldas. Sin embargo, su carrera pacifista como reorganizador del liberalismo se vio cortada de repente tres años más tarde, cuando cayó a un costado del Capitolio Nacional bajo los hachazos homicidas de un par de humildes proletarios, Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal. Éste se convirtió en el primer magnicidio del siglo XX en Colombia, pues Uribe Uribe falleció a causa de las heridas, al amanecer del 15 de octubre de 1914. Otro doloroso derramamiento de sangre en la cruenta historia de violencia en Colombia.

* * *

1. *El Liberal*, periódico fundado por Rafael Uribe Uribe. El número 1 contaba tan sólo con 4 páginas y salió a la luz pública el 17 de abril de 1911, como lo expone Eduardo Santa en su biografía de *Rafael Uribe*, capítulo 24, Pág. 340. Editorial De Bedout, Medellín, 1973.

– MAX GRILLO – RAFAEL URIBE URIBE –

≈

LA CONFERENCIA DE ANAPOIMA

Esta farsa política fue publicada poco antes de la Guerra de los mil días, en el periódico El Autonomista, fundado en 1898 por Alejandro Rodríguez y Maximiliano (Max) Grillo. A este periódico entró Uribe Uribe como colaborador y luego, durante algunos meses asumió la dirección y escribió editoriales y artículos de diferentes clases. Pero a causa de sus diatribas en oposición al gobierno de Sanclemente y Marroquín, en una clara medida contra la libertad de expresión, Uribe Uribe fue arrestado. La breve escena satírica fue publicada en El Autonomista el 9 de abril de 1899, y no se sabe si su autor fue Max Grillo o Uribe Uribe. La traemos a cuento, por cuanto ayuda a comprender cuál era el clima que se vivía en los días que antecedieron a la guerra.

La sátira se establece desde las primeras acotaciones:

Tragicomedia melodramática-política en dos actos, y en la peor de las prosas: la prosa ministerial.

Personajes: los que irán apareciendo.

Teatro de la acción: el Aranjuez colombiano.

No se observan tres unidades, porque no hay unidad en nada, sino desbarajuste en todo.¹

La alusión a Aranjuez tiene una doble significación e incluso un sentido profético. La obrilla fue publicada en abril de 1899, por lo tanto algunos de los acontecimientos a los que parece aludir aún no habían tenido lugar. Aranjuez era la quinta de recreo de los monarcas borbones. Cuando surgió

1. *Teatro colombiano del siglo XIX: La conferencia de Anapoima*. Acotación inicial, pág. 581.

la amenaza de invasión napoleónica a España, Carlos IV se desplazó rápidamente a su palacio de Aranjuez, situado 42 kilómetros al sur de Madrid. Sin embargo, la conmoción social que reinaba en ese momento, especialmente contra Manuel Godoy, hizo que la estadía del rey en aquel palacio planeado para el descanso, se convirtiera en una peligrosa trampa. Godoy, el consejero más cercano al monarca, había generado un vehemente rechazo de los españoles por haber formulado acuerdos con el emperador francés, para abrir el paso de sus ejércitos hacia Portugal, cuyas costas atlánticas estaban protegidas por la armada británica. Según la opinión general, esta medida daba rienda suelta a la invasión francesa de España, cuya respuesta fue el llamado Motín de Aranjuez, una reacción popular durante la cual se produjeron graves disturbios que culminaron con el incendio de la casa de Godoy, situada en un ala del palacio, y con la abdicación de Carlos IV en la persona de su hijo Fernando VII. Estos conocidos episodios dieron paso a la prisión de Carlos IV y Fernando VII en la población francesa de Bayona, al inicio de la guerra de Independencia del pueblo español contra los franceses, y de la guerra de Independencia de los latinoamericanos contra España.

La analogía con la situación colombiana es evidente: el mandatario sale de la capital a un lugar de veraneo, en este caso por motivos de salud, pero el golpe de estado dado por Marroquín tendrá lugar un año después de publicada la farsa, por lo cual se dio una coincidencia profética notable.

La escena se introduce con un monólogo del presidente Sanclemente. Hace un reclamo a quienes propusieron su candidatura a pesar de lo avanzado de su edad, entre cuyos nombres se destaca el de Miguel Antonio Caro, presidente saliente, y otros patriarcas del Partido Nacional:

Propusieron mi candidatura los perversos que inhumanamente calcularon jugar con mi senilidad, o que pensaron que mi vida duraría poco, y sobre este supuesto fundaron la fábrica de sus interesadas provisiones.²

Añade que quisieron utilizarlo como un biombo o un maniquí, pero concluye que en el fondo de su organismo aún vibran los resortes de ocultas energías. Poco a poco aparecen varios ujieres, anunciando la visita del general Rafael Reyes, partidario de los conservadores históricos, pero Sanclemente no da la orden para que lo dejen entrar y por lo tanto Reyes permanece en el limbo, dejando que pasen las horas en una sala de espera. Sanclemente está incómodo por la conferencia que han convocado los históricos, y no quiere dejarse manipular:

2. *La conferencia de Anapoima*. págs. 581-582.

*De todos los puntos del horizonte vienen, como cuervos de carroña, a disputarse la supremacía de mi voluntad moribunda. Ya les enseñaré a todos que aquí mando yo, sólo yo, y nada más que yo.*³

Don Jorge Holguín, otro patriarca conservador, ministro de guerra del presidente Sanclemente, observa la escena con aire escéptico.

Al día siguiente aparecen varios áulicos, y el general Reyes, acompañado por los ministros del gabinete. Todo un paseo gubernamental a tierra caliente. Para entrar en materia sin preámbulos, Sanclemente le da la palabra al general Reyes, quien acaba de llegar del departamento del Cauca y advierte que allí es inminente una revolución. En un juego táctico, acusa a los históricos, calificándolos de incorregibles. Al mismo tiempo, sugiere el nombre del general Marceliano Vélez como posible gobernador de Antioquia, del partido histórico, como un medio de satisfacerlos y calmarlos. Un hábil juego de tira y afloje. Sanclemente le responde con agudeza que si quieren hacerle la guerra, esa sería la mejor forma de unirlos y reforzarlos, dentro del propio gobierno. Reyes se enreda y no puede encontrar la forma de contradecirlo, lo cual le sirve a Sanclemente para dar por terminada la conferencia. Don Jorge Holguín, ministro de guerra de Sanclemente, concluye que el país está definitivamente perdido.

La acción pasa a la casa del general Marceliano Vélez. Aparecen todos los ministros, el gobernador de Cundinamarca y el prefecto de policía. Al principio parece darse un aire de fiesta, que luego se enrarece cuando la conversación entra en el tema político. El general Palacio interpreta un aire popular con su bandola; sin embargo, cuando se inicia la discusión sobre quién debe ser el gobernador de Antioquia, salen a flote las diferencias: Sanclemente no quiso apoyar a los históricos (¿es un títere de Caro, el jefe de los nacionalistas?) y las pasiones políticas comienzan a caldear los ánimos. Se habla de una inminente crisis ministerial; los ministros de la corriente histórica se retiran airados. Ofrecen presentar su inmediata renuncia. Quizá los nacionalistas piensan que los históricos los quieren desplazar (lo que en realidad sucedió más adelante), y el general Palacio advierte lo que pretenden hacer:

*El cambio de política que estos venían a imponer y que tan a las claras anunció El Correo Nacional, consistía en salir por escotillón⁴ a los ministros y gobernadores nacionalistas.*⁵

3. *Ibíd.* pág. 583.

4. El escotillón es una trampa en el piso del escenario, que permitía la desaparición de los actores en forma sorpresiva. Es decir, borrar del escenario a los funcionarios nacionalistas

5. *La conferencia de Anapoima.* pág. 586

Para defenderse y mantener el control del poder en manos de los nacionalistas, el general Rafael María Palacio, ministro de gobierno de Sanclemente, plantea cuál es su concepción de la distribución de los cargos públicos más apetecidos:

La distribución queda así irreprochable: para nosotros, los nacionalistas, la carne pulpa; para los reyistas, los cartílagos; para los liberales, un hueso mondo a roer; a los históricos, dejarlos que se alimenten de esperanzas, manjar insustancioso si los hay, pero basta a los ilusos y a los miedosos.⁶

Sus compinches se sorprenden de su agudeza política y lo califican de hijo legítimo de Caro, nieto de Núñez, biznieto de Richelieu y tataranieta o chozno de Maquiavelo.

Sin embargo, no hay que cantar victoria tan rápido. En ese momento regresan los históricos que se habían retirado, y dicen que no renuncian a sus cargos. Seguramente han hecho sus consultas al alto mando histórico. El general Palacio comenta que esos ministros (los históricos) esperan ser más listos que los nacionalistas en las elecciones, para entronizar el reyismo y atropellar con Marroquín. Y concluye:

Guerra avisada...⁷

Estos temores pronto se volvieron realidad: los históricos acabaron con el Partido Nacional y apoyaron a Marroquín en el golpe de estado. La advertencia sobre una guerra electoral fue mucho más allá, y se convirtió en la guerra más larga y sangrienta de todas las que tuvieron lugar en el siglo XIX, después de la Independencia.

* * *

6. *Ibíd.* pág. 587.

7. *Ibíd.* pág. 588.

EL SOLDADO

DRAMA HISTORICO

EN TRES ACTOS Y EN VERSO

POR

ADOLFO LEÓN GÓMEZ

1892

BOGOTÁ

IMPRESA DE TORRES AMAYA

Calle Nueva de Florian, No. 364 y 366

BANCO DE LA REPUBLICA

El soldado: drama histórico en tres actos y en verso, por Adolfo León Gómez.

Imprenta Torres Amaya, Bogotá, 1892.

Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

– ADOLFO LEÓN GÓMEZ –

≈

EL SOLDADO

Esta obra de Adolfo León Gómez fue estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá, el 30 de julio de 1892 y publicada el mismo año por la imprenta de Torres Amaya. Se terminó de escribir el 10 de julio de 1888, en recuerdo de las numerosas guerras civiles que tuvieron lugar en años anteriores y en contra de los inhumanos sistemas de reclutamiento utilizados hasta entonces.

En su nota de prólogo, el autor aclara que para escribir su obra se basó en un cuadro histórico escrito por su abuela, Josefa Acevedo de Gómez, hija del tribuno del pueblo, José Acevedo y Gómez y una de las primeras y más importantes escritoras del siglo XIX, junto con Silveria Espinosa de Rendón, Soledad Acosta de Samper y otras pocas literatas.

El desarrollo de esta historia en su versión escénica, no dejó de causar polémicas y reparos en ciertos sectores. Aunque la junta de censura aprobó su presentación, el secretario de gobierno de Cundinamarca, autorizado por el gobernador, manifestó su extrañeza y desacuerdo:

El señor gobernador me da instrucciones para manifestar a ustedes que ha visto con extrañeza suma el que esa junta haya permitido llevar a la escena la pieza dramática denominada El soldado, del sr. Adolfo León Gómez, en que, con el supuesto fin de censurar abusos en el reclutamiento del ejército, se ataca a la institución militar, se escarnece la justicia, las instituciones y autoridades de la república, por lo cual, según el artículo 513 de del Código de Policía, no pudo darse el pase a la obra aludida.

La gobernación dará instrucciones a las autoridades subalternas para impedir la nueva representación de la obra, y espera de consiguiente que la junta de censura retire el pase ya concedido, para evitar que

se repitan hechos como los cumplidos el sábado último en el teatro municipal, que obligarían a la policía a tomar medidas de represión severas y penosas, para hacer respetar la constitución y las leyes.

Dios guarde a ustedes,

José Vicente Concha.¹

Los miembros de la Junta de censura, encabezados por Carlos Martínez Silva, la figura más destacada del conservatismo histórico, respondieron esta amenazante carta de Concha, que imponía una drástica censura a la obra de Adolfo León Gómez, enviando un ejemplar del drama al señor gobernador y negando que en el mencionado drama se atacara a la institución militar o escarneciera a la justicia. El intento de censurar e impedir una representación escénica con críticas al reclutamiento militar, revelaba una actitud puritana y extremista contra la libertad de expresión y la posibilidad de plantear objeciones en contra de cualquier institución del estado, en tiempos de la Regeneración. Martínez Silva y sus compañeros de junta sostienen la defensa de la obra:

El drama del señor Gómez versa todo él sobre la historia de un pobre recluta, arrancado de repente, en el curso de una de nuestras guerras, del seno de su familia y de sus pacíficas labores del campo...

Pintar con vivos tintes los horrores del reclutamiento, ha sido el noble propósito del señor León Gómez; y a la verdad que no habrá un solo hombre de corazón generoso y cristiano que no maldiga con él tan bárbara y cruel institución, que en nada o poco se diferencia de la caza que todavía se hace en ciertas comarcas africanas, de hombres libres para convertirlos en esclavos.

Con el reclutamiento sin regla ni medida alguna, se han fortalecido, es cierto, en especial en tiempos de guerra, todos nuestros ejércitos, desde los que nos dieron la independencia, hasta los que mantienen el orden en nuestros días; a él han apelado todos los gobiernos, todos los partidos y todos los caudillos; y es seguro que si, lo que Dios no permita, la guerra volviera a afligir nuestra patria, forzoso sería tornar a las cacerías de hombres libres para formar los batallones

1. República de Colombia, departamento de Cundinamarca, secretaría de gobierno, N° 2, III. Bogotá, 1° de agosto de 1892.

*contenedores de uno y otro lado. Pero no porque el reclutamiento pase como una necesidad, deja de ser una cosa odiosa y cruel, entre las más crueles y odiosas; presentarlo en su aspecto más sombrío equivale a hacer aborrecer la guerra, que trae como obligada consecuencia el reclutamiento.*²

Es muy interesante observar que esta posición trasciende el espacio de la crítica teatral para reflexionar sobre un problema tan álgido como la formación de ejércitos de leva, el reclutamiento de campesinos y gentes del pueblo que nada tenían que ver con los conflictos que se ventilaban en los campos de batalla, y que se convertían de un modo forzoso en carne de cañón. Fue justamente a comienzos del siglo XX, durante el gobierno de Rafael Reyes, cuando se formó la Escuela Militar, en junio de 1907, con el apoyo de una misión chilena que tuvo a su cargo la organización profesional del ejército. Los antiguos jefes militares desaparecieron para dar paso a la tecnificación en la formación de cadetes y la planificación de los distintos grados. Los cuadros de oficiales subalternos se fueron llenando con oficiales de carrera egresados de la carrera militar. La misión chilena permaneció en el país hasta 1914, al considerar que se habían cumplido los objetivos propuestos.

Por esa razón, la posición de los miembros de la censura de 1892 adquiere una especial relevancia, al asumir una actitud de censura a la censura y abrir un espacio de libertad a la expresión artística, para plantear críticas a los excesos y errores de las instituciones y las personas en el cuadro de la vida social. Por lo que parece, a causa de la prohibición del secretario de gobierno de Cundinamarca, la obra no volvió a ser presentada en Bogotá, pero sí en diversos municipios del departamento, en otras ciudades de Colombia y del exterior. Las reflexiones críticas sobre las formas usadas para el reclutamiento forzoso dieron su resultado, y sólo volvieron a usarse a mediados del siglo XX, a partir de las guerrillas del llano, en tiempos de la violencia, y en el desarrollo del conflicto que sobrevino más tarde y que se ha prolongado hasta el presente.

Concebida como un melodrama, muy del gusto de la época, la obra de Adolfo León Gómez no se limita a criticar el reclutamiento, que es su tema y conflicto principal, sino que se extiende a mostrar por medio de amargas reflexiones, la realidad de las diferencias de clase, la situación del campesinado más pobre y la arbitrariedad inhumana en el ejercicio del poder, por parte de algunos mandos medios que buscan ascender valiéndose de actitudes de fuerza, arteras y desafiantes, en contra de la dignidad humana. Es el caso del

2. Fragmento de la respuesta dada al secretario José Vicente Concha por los miembros de la junta de censura Carlos Martínez Silva, Luís M. Herrera Restrepo y Jorge Roa, el 2 de agosto de 1892.

sargento Terreros, que va escalando posiciones hasta llegar al cargo de coronel, valiéndose de esa clase de medios machistas y arrogantes.

La obra cuenta la historia de una familia campesina sometida a una extrema pobreza. La familia está compuesta por Luis Molina, su esposa Paulina y sus hijos. Adriano, el hermano de Luis, trata de ayudarlos como puede, así como su hermana Juana, que se convierte en amiga, compañera y apoyo de Paulina en sus momentos más críticos y dolorosos.

A raíz de una enfermedad de Luís, han tenido que vender los animales y las pocas cosas que tenían. Aún no se halla del todo recuperado, pero intenta sobrevivir con su familia, con las pocas hortalizas que tiene al lado de su rancho. Una historia paradigmática del campesinado más pobre, un ejemplo de lo que ha dado en llamarse pobreza absoluta.

Adriano decide marcharse en busca de trabajo para ayudar a su hermano y familia, mientras Luis se prepara para vender algunas verduras en el mercado del pueblo. Paulina se queja de la carestía y los excesivos impuestos, que aumentan en forma constante, así como de los altos costos de los productos más esenciales y las precarias condiciones que padecen para enfrentar las enfermedades y los problemas cotidianos.

Justo cuando Luis se va a marchar, se escucha un toque de corneta. Paulina le pide que corra lo antes posible para evitar que lo hagan prestar el servicio a la fuerza; él resuelve esconderse en el zarzo de su rancho. Al frente de un pelotón de soldados viene el sargento Aguilar, quien se presenta ante Paulina y le pide posada y cena para el batallón que comanda, pero ella se excusa, diciéndole que la casa se está cayendo y que no tiene nada que comer, aparte de un bocado para sus hijos. El sargento responde que hay que ver para creer y entra a la casa sin más preámbulos.

El sargento encuentra a Luis y de inmediato lo enlista en las filas de los soldados de la república. Paulina le ruega que no se lo lleve, mientras Luis explica su condición como hombre casado y el único sostén para su familia, además de ser muy pobre. Intenta convencer al sargento de que por esas razones el servicio no lo obliga.

El sargento siente lástima por ellos, pero insiste en que la ley ordena que todo hombre con capacidad de hacerlo, está obligado a servir a la patria en las fuerzas del orden. Paulina le habla de su situación, pues sólo cuenta con su esposo para el sostenimiento de la familia. El sargento Aguilar recuerda las súplicas de su madre el día en que a él lo reclutaron, ordena a sus soldados que rompan filas y deja libre a Luis de prestar el servicio.

El sargento advierte que lo ha hecho por ser de índole compasivo, pero que cerca de allí se encuentra un teniente que actúa sin contemplaciones, y con él no habría ninguna seguridad, pese a las precarias condiciones en que



EL RECLUTA

Original de A. Urdaneta / Grabado de A. Rodríguez.
Papel Periódico Ilustrado. Número 1. Año I. pág. 11.

vive la familia. También le recomienda que no se vaya para el monte, porque en toda la serranía hay soldados, y que si se va a esconder, no lo haga en un sitio tan malo como el primero.

Cuando Paulina y Luis entran al rancho, el sargento Aguilar parece arrepentirse por un instante, de no haber cumplido las órdenes dadas por su teniente; lo que ha hecho es una falta contra la disciplina, aunque en el fondo, se siente contento por su acto humanitario:

*Porque en fin, cosa es que aterra
Arrebatarse a un esposo
Y obligar al que es dichoso
A ser mártir en la guerra;
A servir a algún partido
Que ni de nombre conoce,
A sufrir porque otro goce
Sin más premio que el olvido;
A matar inicualemente
A sus queridos paisanos
Porque suba un presidente
O algún otro señorón,
Que ni los nombres supieron
Por servirles de escalón.³*

El reclutamiento forzoso se llevaba a cabo sin tener en cuenta razones humanitarias, que sólo aparecían en escasas circunstancias, pues la leva la dictaban las necesidades de la guerra. Muchos de los caudillos eran a la vez grandes hacendados, así como los señores de la Edad Media poseían grandes feudos y obligaban a sus siervos o arrendatarios a prestar el servicio y participar en contiendas en las que no habían tenido nada que ver. Los caudillos, comandantes y capitanes de esas tropas se apoderaban de los campesinos como los vaqueros del ganado, contando cabezas para armar tropas, cumplir órdenes, hacer méritos y escalar posiciones.

Es el caso del teniente Terreros, a quien el uniforme militar parece haberle dado licencia para cometer toda clase de abusos y arbitrariedades. Se presenta frente a una escolta compuesta por varios reclutas, que lo siguen tristes y cabizbajos, con las manos amarradas a la espalda. El teniente los trata con desprecio, tachándolos de cobardes, y de ser unas pobres mujeres, por la forma como se quejan. Advierte además, que si alguno quiere fugarse, recibirá cuatro balazos en el corazón. Al llegar frente a la choza de la familia Molina, el teniente decide parar un momento en ese sitio, para descansar.

3. *El soldado*. págs. 16-17.

Terrerros ve a Paulina asomarse a la puerta de la casa. Manda al sargento Aguilar, quien lo acompaña, a que vaya a otra parte, para tener el terreno libre con la campesina que ha llamado su atención. Se acerca a ella tratando de seducirla por medios grotescos, envalentonado por la autoridad que siente que le da su uniforme. Cuando a sus primeras tentativas ella responde que tiene marido, Terreros la desafía diciéndole que mejor, pues así lo llevará como ordenanza a los campos de batalla. Paulina le dice que no está allí, pues anda de viaje muy lejos.

El maltrato a la mujer, que se daba con frecuencia tanto en el campo como en la ciudad, se incrementaba de manera notable durante las guerras civiles o las contiendas armadas por medio de asedios, violaciones, exigencias indebidas, que traían como consecuencia hijos de padres desconocido o la entrada a la prostitución de muchas jóvenes forzadas a entregarse a cualquier macho atrabiliario.

El teniente Terreros no se detiene ante nada para lograr sus objetivos; avanza muy rápido hacia ella, con ganas de hacerla suya, mientras Paulina se defiende a gritos, llamando a Juana en su auxilio. Alarmado por las voces de su mujer pidiendo socorro, Luis aparece en la puerta, detrás del teniente y avanza hacia él antes de que Terreros tenga conciencia de su presencia, y golpea al atrevido agresor de su esposa. Mientras el teniente cae al suelo, Paulina se aterra al pensar que ahora se lo van a llevar con las tropas y le pide a Luis que huya tan rápido como pueda. Entretanto, con una actitud cobarde, el capitán Terreros llama a sus soldados, gritando que lo asesinan.

Los soldados detienen a Luis cuando trata de huir; el sargento Aguilar regresa y comprende lo que ha ocurrido. Lo lamenta por ese pobre muchacho y su familia. Los soldados amarran a Luis: ya no tiene escapatoria. Su única culpa es ser campesino y pobre. Trata de usar los mismos argumentos que expuso ante Aguilar, pero el teniente Terreros resulta inflexible, y aún con más arrogancia ante el intento de agresión que el joven efectuó antes en su contra.

Después de muchos ruegos y suplicas de la pareja, el teniente Terreros le dice a Luis que podría rescatarse si le paga veinte pesos. Luis le responde que no tiene un centavo. Terreros insiste, preguntándole si no tiene una vaca, un caballo o algún objeto de valor. Paulina responde que lo poco que tenían lo tuvieron que vender para pagar los remedios cuando Luis se enfermó, y que no les queda nada.

Si es así, ya no hay nada que hacer, dice Terreros, y da la orden para que lo pongan en la fila de los reclutas. Paulina se abraza a él, tratando de impedir que se lo lleven, pero el teniente exige que la quiten de allí. Los soldados los separan y arrojan a Paulina a un lado. La tropa parte, llevando a Luis con los reclutas, contra su voluntad.

Pasa un tiempo. La acción se traslada al cuartel. El capitán Terreros ha sido ascendido a mayor del batallón Granaderos, por su eficacia en el reclutamiento. Se escuchan críticas en voz baja y en algunos apartes, por parte del sargento Acosta frente al ahora mayor Terreros. Luego, en presencia del coronel Salón, el sargento Acosta defiende a Luis Molina, refiriéndose a él como el mejor de los reclutas. Le cuenta, además, la escena con Terreros y la forma atrevida como éste se portó con la esposa de Molina. El coronel siente lástima por ese muchacho y se lamenta por la forma como se realiza el reclutamiento:

*¡Feroz reclutamiento!
¡Práctica salvaje, injusta!
La sociedad se desquicia
Do impera la fuerza bruta!*⁴

El coronel Salón le pide al sargento Acosta que haga venir a Luis, pues quiere hablar con él.

*¡Qué tiempos! Qué diferencia
De los ejércitos fieros
De magnánimos guerreros
Que hicieron la independencia.*⁵

Regresa el sargento Acosta en compañía de Adriano, el hermano de Luis, que acaba de llegar al cuartel. Adriano le pide al Coronel Salón que otorgue una licencia para que su hermano pueda volver a su casa, y le explica la delicada situación en que se encuentra la familia. El coronel le explica que no puede dársela, pues es el mejor soldado con el que cuenta el ejército, y un gran ejemplo para las tropas. Adriano se ofrece a remplazarlo como recluta, pues aún es soltero y sin hijos, mientras su esposa enferma y sus pequeños hijos necesitan de su hermano. Describe con dramatismo la situación en la que se encuentra su cuñada, hasta conseguir que el coronel se conmueva. El oficial muestra su disposición para dar la orden, de modo que Luis pueda regresar a casa y Adriano lo remplace en el servicio.

Cuando Luis llega y se entera de lo que ha pasado, rechaza la propuesta, pues no quiere dejar a Adriano en una situación lamentable:

4. El soldado. Acto II. pág. 31.

5. *Ibíd.* pág. 32.

*Una triste vida de penas,
Vejaciones y amarguras.*⁶

El cuadro que le pinta Luis a su hermano es verdaderamente desolador: las condiciones del servicio son inhumanas. Su único amigo es un perro miserable que acompaña a las tropas. Sus críticas a la vida militar, en tiempos de guerra civil, son elocuentes:

¿No ves que hay otras cosas que horrorizan
Que no te he dicho aún? ¿Sabes acaso
Lo que es una batalla en que se obliga
A que matemos sin rencor ni cólera,
Por causa que nos es desconocida,
A infelices iguales a nosotros?⁷

En un gesto fraternal y heroico, Adriano le dice a Luis que ya se alistó; que si no quiere marchar, quedarán juntos en la tropa y la familia los perderá a los dos a la vez y no tendrá quien los apoye.

Este argumento convence finalmente a Luis, y en medio de su desconsuelo, acepta dejar a su hermano como remplazo con el compromiso de que nunca dispare a matar, dejando viuda a una mujer y huérfanos a unos niños. Adriano lo acepta y Luis se apresta a partir de inmediato, mientras el coronel Salín le entrega un papel con la licencia para regresar a su hogar, y algunas monedas.

Cuando Adriano queda en compañía del sargento Acosta, quien siempre fue benévolo y amistoso con Luis, intenta encausarlo en la vida militar y le habla de sus valores como soldado:

Mi ambición de soldado
Es morir en el combate
Con un bravo compañero,
Cuando ya no quede nadie,
Radiante el alma de gloria,
Cubierto el cuerpo de sangre...
¡Dios me evite la ignominia
De morir entre cobardes!⁸

6. *Ibíd.* pág. 37.

7. *Ibíd.* pág. 40.

8. *Ibíd.* págs. 43-44.

Estos valores emergieron desde los tiempos de la Independencia, poniendo como ejemplos sublimes las muertes de Antonio Ricaurte o Atanasio Girardot, el primero haciendo estallar un polvorín en la hacienda de San Mateo, para evitar que cayera en manos de los realistas, que llevó al presidente Núñez a exaltarlo en una estrofa de un poema patriótico, convertido más tarde en el himno nacional: “Ricaurte en San Mateo en átomos volando, deber antes que vida con llamas escribió”. También Atanasio Girardot, envuelto en la bandera, cayó en la cumbre del Bárbula, batalla que comandaba, por lo cual tuvo un glorioso entierro y dos renglones de la letra del himno, aunque no se lo nombra: “en Bárbula no saben las almas ni los ojos, si admiración o espanto sentir o padecer”.

A lo largo del siglo XIX, la exaltación del heroísmo patriótico permaneció como una constante, y este valor es invocado cada vez que se necesita, sin que ya se cuente con los motivos de independencia y libertad para justificar y enaltecer las acciones bélicas. Por esto, el sargento Acosta, en su diálogo con Adriano, plantea amargas denuncias sobre las diferencias sociales y el maltrato al campesino, que convierten en retórica vacía los valores ideales de la milicia:

Cuántos crímenes negros se cometen
Por los ricos y grandes de la tierra
Que en nuestras chozas son desconocidos.
¿Sabes acaso tú lo que es saqueo,
Qué sorpresa, qué asalto, qué pillaje?
(...)
Víctimas siempre los soldados somos
Y el honor y la gloria es de los jefes.⁹

Paulina y Juana van al cuartel en busca de noticias de Luis, y tanto el sargento Acosta como Adriano les informan que ya está libre. Ellas, dichas, corren a buscarlo, pero pasa un tiempo sin que se sepa qué ha sido de su suerte. Torneros, insultante y agresivo como siempre, da órdenes a Adriano de manera despectiva. Éste siente un impulso de responderle pero logra contenerse, toma su rifle y sigue tras la tropa con una actitud de obediencia y resignación.

Un año después, la acción se desarrolla en un campamento militar, cerca de un pueblo. El mayor Tornero ha escalado nuevas posiciones y ahora ha ascendido al cargo de coronel. Esta nueva posición le da mayores ínfulas, pues sabe que el autoritarismo y la arrogancia que ha empleado, le han dado sus réditos. Ahora se encuentra en una nueva y más alta jerarquía, en la que

9. *Ibíd.* pág. 46.

no puede mostrar el menor rasgo de debilidad: las tropas han capturado a dos desertores, y en un rápido juicio sumario se les ha condenado a muerte. Debe darse ejemplo ante las tropas y de ningún modo, por las razones que sean, puede concederse una amnistía.

Uno de los condenados es Luis, a quien los soldados bajo el mando de Terreros atraparon en momentos en que intentaba regresar a su casa, desconociendo el documento firmado por el coronel Salón. Cuando el muchacho lo presentó, asumieron que se trataba de un papel inválido y volvieron a incorporar a Luis a la tropa, en un regimiento diferente al de su hermano Adriano, que ignoraba lo sucedido.

Luis es conducido presencia donde el ahora coronel Terreros. En su defensa, hace un recuento de los hechos y relata cómo destruyeron la orden que le concedía la exención del servicio y el permiso para regresar a su casa. También da cuenta de la forma como al retornar a las filas, se le trató de manera humillante:

*Que nada importa al corazón del tigre
El clamor de la víctima indefensa.¹⁰*

Al final, acepta que ante la situación de su familia, el deterioro de la salud de su esposa y el desamparo de sus hijos, se vio obligado a desertar de las filas, pese a haber sido considerado como el mejor soldado y ejemplo para las tropas. El coronel Terreros confirma la sentencia, con el argumento de que el propio reo ha aceptado su culpa como desertor, sin tener en cuenta los demás aspectos de su defensa, y determina que al día siguiente debe efectuarse el fusilamiento.

La pérdida de vidas a causa de ejecuciones, muchas veces arbitrarias, ha sido una característica de las fuerzas militares tanto regulares como irregulares. Desde luego, al crearse la escuela militar y establecerse la profesión, con reglas precisas en la constitución y las leyes, así como en razón de la abolición de la pena de muerte en Colombia.

Estas y otras medidas fueron tomadas por medio del acto legislativo N° 03 de 1910, en el que además se prohibía la reelección inmediata del presidente y se recortaba el período a cuatro años¹¹; también se le quitó al presidente el poder de hacer convenios internacionales hasta tanto no fueran aprobados por el congreso, se modificó el artículo 121 al disponer que en estado de sitio el presidente no podía derogar las leyes vigentes, sino sólo

10. *El soldado*. Acto III. pág. 56.

11. La Constitución de 1886 lo había alargado a 6 años, mientras en el período de los gobiernos del radicalismo liberal, con base en la Constitución de Rionegro, de 1863, era de dos años. “Ni tanto que que me al santo ni tanto que no lo alumbre”, decimos.

suspenderlas en forma temporal, y señaló que los decretos extraordinarios que hubiese dictado dejarían de regir al restablecerse el orden público. Medidas todas que buscaban contener las arbitrariedades en el ejercicio del poder, que habían caracterizado a los últimos gobiernos de la Regeneración, así como el autoritarismo de jefes militares, que en tiempos de conflicto habían utilizado la pena de muerte a discreción.

Otra cosa sucedía y sigue ocurriendo con ejércitos irregulares, guerrillas o paramilitares que no reconocen ni la constitución ni las leyes e imponen sus propias líneas de conducta, de acuerdo con su ideología de izquierda o derecha.

Las escenas finales de *El soldado* están marcadas por un destino trágico, que a diferencia de la tragedia griega, hubiera podido ser evitado. De ahí su condición absurda. Adriano se encuentra en compañía del sargento Aguilar, cuando entra el coronel Salón. Les habla sobre el consejo de guerra que se ha adelantado contra un par de desertores, aunque aún no se saben sus nombres, como si la condición de anonimato fuera una artimaña empleada para favorecer la impunidad. El coronel le pide va Adriano que haga parte del pelotón de fusilamiento, ante lo cual éste se niega, pues considera no es lo mismo disparar en combate, que hacerlo contra un hombre indefenso. Un argumento digno de un objetor de conciencia, figura que no existía en la época, antes de las guerras mundiales.

Solón no acepta las disculpas, pues la desobediencia traería graves perjuicios en la disciplina militar y reitera su orden perentoria, frente a la cual no le queda a Adriano otro camino que el de obedecer.

Cuando llega el momento de la ejecución, sólo se escoge a uno de los condenados y el otro se deja para el día siguiente, aunque no se dice de quién se trata, pues el silencio es cómplice de ese tipo de medidas extremas.

Juana y Paulina regresan al cuartel: después de tanto tiempo, Luis nunca regresó al lado de su familia. Quieren saber si aún lo mantienen prestando el servicio militar. Salón ofrece buscarlo y dado el caso de que lo encuentre, le dará la libertad inmediata. Paulina vuelve a ilusionarse, aunque con muchas reservas, en vista de todo lo que ha sucedido.

Se escuchan campanadas y luego una descarga de fusilería. El primero de los condenados acaba de ser fusilado. Cuando entra Adriano, un poco después, se muestra apesadumbrado por haber tenido que hacer parte del pelotón de fusilamiento, aunque él se cuidó de disparar al aire y no contra el condenado. Esta acción sirvió de poco, pues las otras balas lo alcanzaron. No supo de quién se trataba, pues se hallaba de espaldas y vendado.

Cuando esperan que el coronel Salón le de la libertad definitiva a Luis, se enteran de que él fue el fusilado. Adriano se siente horrorizado de haber

participado en pelotón que dio muerte a su hermano. Más allá del dramatismo patético, del melodrama desgarrador, concebido con el objeto de producir la conmoción de los espectadores en una catarsis un tanto previsible, este hecho adquiere una especial significación al dar cuenta de la forma como en esas duras condiciones del reclutamiento forzoso, los soldados se están matando entre hermanos.

En un final análogo al de *Las víctimas de la guerra*, de Soledad Acosta de Samper, Paulina enloquece, ríe en vez de llorar y confunde a Adriano con su esposo, en plena ejecución del clímax melodramático. La locura y la muerte entre hermanos es el saldo final de esa guerra, de las distintas guerras civiles que se libraron en el siglo XIX, y muy en particular la Guerra de los mil días, de la que esta obra parece una anticipación profética, aunque del todo previsible por los numerosos antecedentes de guerras civiles producidas en la dolorosa infancia de nuestro primer siglo de vida republicana.

* * *

CAROLINA VIVAS FERREIRA



Carolina Vivas Ferreira nació en Bogotá. Se inició en el teatro en 1977, en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, en la que permaneció durante cuatro años. Luego viajó a Cali, para completar sus estudios de teatro en la Universidad del Valle, que culminó en 1982. Regresó a Bogotá en 1985, donde se incorporó al Teatro La Candelaria, dirigido por Santiago García, trabajando como actriz en varias obras, como *La trasescena*, *El diálogo del rebusque*, *El paso* y *Maravilla Estar*, en la cual representó al personaje de Alicia. Participó como actriz en varias series de televisión y desarrolló,

– CAROLINA VIVAS FERREIRA –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas. 2013.

junto con su compañero Ignacio Rodríguez, un taller de formación teatral para niños y adolescentes, durante varios años.

En febrero de 1991 fundó el grupo Umbral Teatro en compañía del actor, músico y compositor Ignacio Rodríguez, compañero de estudios en la Enad y de actuación en el teatro La Candelaria. Entre las obras escritas y dirigidas por ella se encuentran: *Segundos*, *Finalidades* (beca de creación del Instituto de Cultura y Turismo), *Antes*, *Gallina y el otro*, *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* y *La que no fue*.

Además del grupo escénico, creó un laboratorio de escritura dramática llamado Punto Cadeneta Punto, Taller Metropolitano de Dramaturgia, con la participación de diversos dramaturgos, guionistas y directores teatrales de reconocida trayectoria.

Estos distintos montajes, realizados por su autora, contaron con la música original y efectos sonoros diseñados por Ignacio Rodríguez. Además de estas obras de su autoría ha llevado a escena piezas de autores del teatro universal, como Margarite Yourcenar, Federico García Lorca, Bertolt Brecht o Samuel Beckett. Su obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, fue presentada en una muestra de teatro leído de autoras latinoamericanas en Buenos Aires, mereció el Premio de Creación Dramatúrgica de Iberescena 2008 y hace parte de la antología *Dramaturgia Colombiana Contemporánea* publicada en México por la editorial Paso de Gato y el Ministerio de Cultura de Colombia. Su obra *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*, a la cual nos referiremos en las páginas siguientes, mereció el Premio de Coproducción del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2004.

* * *



CUANDO EL ZAPATERO REMENDÓN REMIENDA SUS ZAPATOS, de Carolina Vivas Ferreira.
Creación colectiva de Umbral Teatro.
Fotografías de Carlos Mario Lema.

– CAROLINA VIVAS FERREIRA –

≈

CUANDO EL ZAPATERO REMENDÓN REMIENDA SUS ZAPATOS

Carolina Vivas armó su pieza como un caleidoscopio donde giran diferentes cuadros e imágenes de las situaciones que se vivían en Bogotá y poblaciones aledañas durante la Guerra de los mil días. Es una pieza fragmentaria, en el concepto post-moderno, que indaga sobre los hechos de una época, los conflictos más acuciantes y el imaginario colectivo de sus habitantes, en una especie de gran fresco armado por medio de escenas breves, donde distintos personajes con muy diversas acciones, van tejiendo el hilo de un tiempo histórico, que más que Historia, en el sentido tradicional, es un conjunto de historias que dan cuenta de los procesos, ideologías, conflictos, temores y acontecimientos que surgieron en el conjunto de hechos que hoy denominamos la Guerra de los mil días, y su repercusión en la vida cotidiana de la capital del país.

Para elaborar los diversos segmentos y dar cuenta de la forma como los personajes escogidos intervinieron en ellos, la autora ha tomado elementos, datos y situaciones de la obra de diversos autores, como los testimonios y crónicas de José Antonio Osorio Lizarazo, quien más que un narrador o periodista fue el cronista de los hechos de la primera mitad del siglo XX. Este autor es análogo a José María Cordovez Moure en el siglo XIX, un payanés radicado en Bogotá que, a partir de sus historias, recuerdos y crónicas, escribió las famosas *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, en las que agrupa diversos temas y sucesos de la última etapa de la vida colonial (cuando se llamaba Santafé) y las anécdotas, hechos y personajes de buena parte del primer siglo de vida independiente (cuando fue llamada Bogotá por los libertadores, para diferenciarla de la ciudad de la corona española).

También toma algunos elementos del drama *El Soldado*, de Adolfo León Gómez, y de su testimonio sobre la vida carcelaria, titulado *Secretos del Panóptico*. Usa, además, argumentos y diatribas de uno de los más grandes

polemistas colombianos, José María Vargas Vila, del cual toma elementos sobre la acusación que formuló en torno al Liceo de la Infancia, así como de su obra *Ante los bárbaros*, una diatriba sobre la participación *yanqui* en la guerra. Incluye, además, poemas de José Asunción Silva (1865-1896) y de Julio Flórez (1867-1923), a quienes utiliza como modelos para armar su personaje del poeta José Alba. También incluye algunos fragmentos de la novela de Víctor Hugo *Los miserables*, que presentan analogías con situaciones de la obra teatral, así como algunas alusiones de la prosa brillante y acusadora de Fernando Vallejo.

En algunas escenas de esta obra se incluyen citas expresas de los autores mencionados, como los breves fragmentos del drama *El Soldado* o los poemas de Silva o Julio Flórez traídos a escena por el personaje de José Alba, pero en general, las obras de estos distintos poetas y narradores le han servido a Carolina Vivas para armar los diversos ámbitos, situaciones y personajes que componen sus cuadros o escenas. Lo que parece ligar esta diversidad de espacios, acciones y temperamentos, de diferentes estratos, condición, edad o profesión, es la guerra que se va dibujando como un telón de fondo y los afecta a todos. En conjunto, la obra tiene el carácter de un gran *collage*, como si se tratara de un mural al que se le fueran insertando cuadros con variados estilos y referencias, hasta armar una visión compleja y plural de la vida de la ciudad y sus alrededores, en tiempos de guerra.

Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos fue estrenada en la Casa del Teatro Nacional en marzo de 2004. Su texto fue publicado en el libro: *Dramaturgia de lo sutil, Umbral Teatro 20 años*, en el que se recopilan algunas de las obras más representativas del grupo.

En el montaje realizado por la autora, ocho actores representan a más de veinte personajes, con rápidos cambios de vestuario y caracterización. Como hemos dicho, la pieza alude a situaciones vividas en la capital durante los días que antecedieron y luego hicieron parte de la Guerra de los mil días, aunque no se trata de un drama histórico propiamente dicho, sino una visión múltiple y polifónica, armada como un rompecabezas por su autora y directora.

La acción se inicia en un sórdido callejón de un edificio del centro de la ciudad, a finales del siglo XIX, cuando se adelantaba el reclutamiento militar para responder el desafío de fuerzas insurgente del radicalismo liberal, que amenazaban con tomarse la capital y derrocar al gobierno en tiempos de la regeneración.

En aquel pasaje se encuentra el personaje de un viejo anarquista, un sobreviviente del radicalismo liberal, vidente y católico a la vez, llamado Gregorio Ferro. Don Gregorio es simpatizante del general Feliciano García, que podría equivaler a alguno de los comandantes que se levantaron contra el

gobierno, como Rafael Uribe Uribe, Foción Soto o Benjamín Herrera, representados también en *Cien años de soledad*, de García Márquez, por el coronel Aureliano Buendía, quien como dice su autor: “promovió treinta y dos levantamientos y los perdió todos”.¹

El viejo Gregorio tiene dos hijos: una muchacha de 14 años, Matilde, que trabaja en casa de doña Trinidad García, hermana del general, y Vicente, un muchacho apto para ser reclutado para el servicio militar. Doña Trinidad le encomendó a Matilde un trabajo secreto para el general García, y por lo tanto, tendrá que salir de su casa y lo más probable es que no vuelva a regresar en varios días. Antes de salir, le pide a su padre que esconda bien a su hermano, pues ha oído que está a punto de comenzar el reclutamiento.

Casi de inmediato aparece un sargento en el pasaje, que invita a los jóvenes de la zona, que quedaron registrados en un censo reciente, a presentarse en los cuarteles con urgencia, pues se está fraguando una revolución que ya se viene encima. Nadie responde a este llamado, por lo cual las palabras del oficial parecen caer en el vacío.

La radicalización de las fuerzas políticas a finales del siglo XIX, en tiempos de la llamada Regeneración, hacía que gran parte de los jóvenes tuvieran simpatías por los rebeldes y no por el gobierno del partido conservador, apoyado por los sectores más tradicionales. Una vecina vieja, conservadora y rezandera, denuncia ante el sargento a Vicente Ferro. El viejo Gregorio reacciona con furia cuando la policía intenta entrar a su covacha, -que hace parte de los tugurios de la zona-, mientras la vieja los azuza en su contra, llamándolo viejo loco, y lo que es aún peor para las autoridades, tachándolo de radical. Después de los últimos levantamientos, en aquellos días previos a la guerra, una acusación de ese talante era motivo suficiente para enviar a alguien a la cárcel, como lo muestra Adolfo León Gómez en sus *Secretos del Panóptico*:

*El 13 de octubre de 1900 fui arrestado por tercera vez, durante la última guerra civil, por orden del jefe civil y militar de Cundinamarca, general Aristides Fernández, y por pretextos políticos. Como en las ocasiones anteriores, me llevaron sin oírme, sin hacerme cargo alguno, sin explicarme la causa, la denuncia o la sospecha. Así entraban todos y así salían luego: sin que se les dijese nunca por qué. El capricho, la antipatía, el odio y las venganzas privadas de multitud de regeneradores que aprovechaban la oportunidad, eran la verdadera causa de muchas de las prisiones políticas.*²

1. Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*, pág. 125. Edición conmemorativa de la Real Academia Española, RAE y la editorial Alfaguara, 2007.

2. Citado por Juan José Hoyos: *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia*. pág. 317. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 2010.

En una zona media baja de la ciudad, dando una muestra elocuente de las diferencias políticas que se vivían entonces, y que se convirtieron en causa de la guerra civil, otros vecinos se suman a la denuncia de la vieja. Las distintas voces intentan influir sobre el oficial para que Vicente Ferro sea incorporado a las filas del ejército regular, mientras don Gregorio protesta porque no quiere que su hijo participe en una carnicería como la que está a punto de llegar. El viejo pronuncia una frase sobre el reclutamiento, que como otras suyas, está tomada de *El soldado*, de Adolfo León Gómez:

*¡Qué bonito! Los generales a caballo y los soldados a pie y amarrados,
para evitar la fuga.*³

Pese a sus reclamos, su hijo Vicente fue sacado de su madriguera y obligado a prestar el servicio como recluta.

El siguiente cuadro se desarrolla en el campo, mostrando un sueño de Matilde, la hija de don Gregorio. Trinidad, la hermana del general rebelde, es llevada en un carromato con una sola rueda. En su mano tiene un bastón, que le sirve como báculo de sacerdotisa: así la imagina Matilde, en una extraña mezcla de bruja y matrona autoritaria. Imagina que se encuentra arrodillada frente a ella, una imagen que surge de su situación servil. De pronto aparece un trío de músicos miserables, entre los cuales se encuentra don Gregorio, su padre, su hermano Vicente y el poeta José Alba, amigo y compañero de bohemia de don Gregorio y de los repentistas trasnochadores de “la gruta simbólica”, cuya presencia se puede reconocer en la obra, aunque nunca se la llame por su propio nombre. Los músicos de aquella visión onírica, traen en sus manos un letrero que dice:

*Apoye la revuelta radical.
Apórtenos un real.*⁴

Siguen desfilando imágenes de pesadilla, hasta que la joven despierta.

El siguiente cuadro se desarrolla en el Cementerio Central de Bogotá. Cerca de allí se escuchan algunos disparos, mientras un grupo de soldados reclutas hace la ronda nocturna, pues se ha implantado el toque de queda. Ocultos entre las lápidas del cementerio, para burlar la orden de permanecer en casa, se encuentran el viejo Gregorio Ferro, el poeta José Alba y don Lizardo Manrique, conservador, dramaturgo y empleado del gobierno. Se han reunido en una tétrica y romántica sesión de poesía, no exenta del ejercicio lúdico de tomar unas copas, para burlar el frío... del sepulcro.

3. *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*. pág. 153.

4. *Ibid.* págs. 154-155.

Por los días de la guerra civil se había formado en Bogotá una asociación de bohemios, compuesta por un conjunto de poetas repentistas, algunos con trayectoria en la poesía y otros expertos en chascarrillos, apuntes, y otras derivaciones del ingenio, capaces de sacarle pelos a una calavera, llamada, como hemos dicho, La Gruta Simbólica. Sus mayores celebridades eran el poeta Julio Flórez y el escritor, versificador y periodista Clímaco Soto Borda, quien firmaba con el seudónimo de Casimiro de la barra, autor de la novela *Diana cazadora*, considerada la primera novela moderna escrita en Colombia.

Carolina Vivas ha incluido algunos poemas de Julio Flórez, quien acostumbra leer sus versos frente a algunos contertulios en el cementerio, después de haber libado, como era su costumbre, en festivas tertulias nocturnales, o bien, como en este caso, para superar los temores atávicos:

*Entierro un grano de trigo
Y el grano produce granos;
Entierro un hombre y el hombre
Sólo produce gusanos.⁵*

A Julio Flórez le gustaba impresionar a sus amigos bohemios con esta clase de versillos necrofilicos, que por otra parte tenían mucho que ver con esa época de confrontaciones y derramamiento de sangre.

El poeta José Alba declama a la vez algunos poemas de José Asunción Silva, aunque no lo representa en forma directa, aunque sí adopta el *spleen* que Silva asumía en sus momentos de melancolía y ensimismamiento. Hay que recordar que Silva se suicidó el 23 de mayo de 1826, tres años antes de comenzar la guerra, en la misma casa donde hoy se encuentra la Casa de Poesía Silva.

La inclusión de este cuadro en la obra, con su aire de espectral romanticismo, poniendo en ella al viejo Gregorio, ayuda a crear un ambiente característico de la ciudad, donde las tertulias nocturnas, el humor y la improvisación poética o los chistes sobre los sucesos del día y de la época, seguían su curso a pesar de la guerra y el toque de queda, como un medio de exorcizar los temores y contrarrestar las malas noticias y amenazas que se escuchaban a diario, a la sombra del conflicto.

Como contraposición a esa actitud satírica y crítica del gobierno de turno, el personaje del conservador Lizardo Manrique, un tanto escandalizado y temeroso, plantea serias reservas frente a la actitud de sus compañeros:

5. *Ibíd.* pág. 157.

*A propósito de humor, déjenme decirles que las chanzas inocentes sobre el gobierno y el señor obispo, pueden tener consecuencias más serias, que pasar unas cuantas noches en la penitenciaría.*⁶

Prosiguen en su charla cuando, atraído por los inusuales murmullos en ese silencioso lugar, aparece el sargento acompañado por un policía. En ese momento el poeta está hablando de “dejar quietas las ideas del partido liberal” y el sargento lo manda callar. Procede a interrogarlos sobre qué hacen allí a esas horas, y cuando responden que están dedicados a la poesía, el sargento, burlón, saca de su bolsillo un papel con unos versos, y lo lee. Se trata de fragmentos de un poema de Julio Flórez, que termina diciendo:

*Que nuestros rudos cantos
Vengadores, valientes y terribles
Rompan todas las máscaras hipócritas
Y castiguen el rostro de los viles.*⁷

El sargento le pregunta al poeta si él es el autor de esos versos, pero todos permanecen en silencio. Entonces les advierte:

*Por algo más que violar el toque de queda, veremos a nuestro poeta en el panóptico.*⁸

El cuadro siguiente enlaza con la advertencia planteada por el sargento: la acción salta al sótano de la Universidad del Rosario, convertido en prisión por el gobierno conservador; desde luego, ya existía la nueva y poderosa cárcel, instalada en uno de los edificios más importantes y hermosos de la capital: el Panóptico, que desde 1948 es la sede del Museo Nacional de Colombia.

Tanto el Panóptico como el Capitolio Nacional fueron obras del arquitecto danés Thomas Reed, nacido en Saint Croix, en las Antillas Menores, cuando esta isla pertenecía a Dinamarca. El contrato con Reed para estas obras tuvo lugar a comienzos de 1849, pero su construcción final requirió de un largo proceso. El Panóptico fue diseñado como una propuesta de prisión moderna y revolucionaria para la época, con fuertes muros de piedra para evitar las evasiones, y amplios patios para la reunión y convivencia de los reclusos. Tras la aprobación de los planos y el inicio de las obras, la evolución de este gran proyecto fue lenta, debido al costo y magnitud de la edificación.

6. *Ibíd.* pág. 158.

7. *Ibíd.* págs. 159-160.

8. *Ibíd.* pág. 160.

Puede decirse que su proceso completo tuvo lugar entre 1849 y 1878, pero fue en tiempos de algunos de los más destacados gobiernos radicales, donde tomó forma definitiva. La etapa final de la construcción fue autorizada por medio de un decreto del 22 de enero de 1873, y su culminación se desarrolló durante las administraciones de Eustorgio Salgar, Manuel Murillo Toro, Santiago Pérez y Aquileo Parra, quien lo inauguró en 1878. Es posible, sin embargo, que durante la Guerra de los mil días se hubiese vuelto a utilizar el Colegio Mayor del Rosario como cuartel y prisión, como se había hecho en tiempos del pacificador Pablo Morillo y su política del terror, entre 1816 y 1818, a la cual nos hemos referido en páginas anteriores.

Encerrado en aquella improvisada prisión, metido desnudo en un tonel se encuentra Gregorio Ferro. Un joven recluta tiembla a su lado, espantado por el maltrato al que es sometido el anciano; el sargento lo recrimina, diciéndole que deje la tembladera, pues ese es un oficio para machos. Se trata del recluta Vicente Ferro, el hijo de Gregorio, quien no puede soportar el ver a su padre en esas condiciones indignas; al escuchar lo que dice el sargento, piensa que lo han puesto en capilla con el propósito de liquidarlo:

*Aquí es costumbre, antes de campaña, escoger a un iniciado, y tan de buenas: ¡le tocó a usted!*⁹

Vicente se halla bajo la tutela del sargento, quien lo está provocando en tono burlón y agresivo, método que utiliza como parte del entrenamiento militar. Para completar el bautismo en las artes marciales, le da a beber sangre en una copa que ha preparado. Vicente hace un esfuerzo para superar la repugnancia y bebe, después de lo cual el sargento le dice que se ha convertido en un verdadero hombre, capaz de prestar un servicio a la patria. La escena recuerda la trama de la obra *El hombre es el hombre* de Bertolt Brecht, en la cual un humilde y pacífico pescador es transformado en un belicoso soldado de infantería, por medio de un brutal entrenamiento.

El siguiente cuadro sucede en el convento de monjes que regentan el Liceo de la Infancia, en la parroquia de Las Aguas. Aquí se trata de otra historia que se convirtió en un escándalo en la época. Un obispo toma un baño de agua caliente dentro de una inmensa tina; se trata de un acto de aseo cómodo y placentero, en fuerte contraste con el suplicio al que fue sometido el viejo Gregorio en la escena anterior. Una monja echa hierbas aromáticas en el agua, y luego trae ropa blanca, bien planchada, y una toalla, para que el prelado pueda secarse. Éste se halla a punto de terminar el baño cuando entra allí Lizardo Manrique, con un periódico en sus manos. Dice que le han dado

9. *Ibíd.* pág. 161.

la orden de que le muestre lo que ha escrito el poeta José Alba en su contra, en el periódico del indio Vélez:

El director general del Liceo de la Infancia corrompe infamemente la juventud, abusando de su superioridad para hacer que sus amigos se plieguen a satisfacer sus más vulgares y arrastradas pasiones.¹⁰

En 1880, el Liceo de la Infancia, que había sido inaugurado y dirigido años atrás por el poeta y pedagogo Ricardo Carrasquilla, fue suspendido temporalmente por su rector, el presbítero Tomás Escobar, pues el sacerdote realizó un viaje a Europa en compañía de un grupo de alumnos que habían concluido sus estudios de Bachillerato.

A su regreso en 1881, el padre Escobar reabrió el Liceo y prosiguió sus tareas hasta 1884, año en el que su asistente, el escritor panfletario José María Vargas Vila, lo denunció por practicar la sodomía con los estudiantes. Según Enrique Santos Molano, en su biografía de José Asunción Silva, quien fue alumno del Liceo, el presbítero Tomás Escobar:

Fue pintado por sus detractores como un avezado corruptor de infantes, y por sus defensores, entre ellos José Asunción Silva, como un ser bondadoso e inteligente, víctima de la calumnia más infame.¹¹

Por su parte, Consuelo Triviño Anzola, en su estudio sobre Vargas Vila, evoca el episodio y cita el periódico donde fue incluida la denuncia:

Fue en 1884 cuando Vargas Vila se enfrentó al clero, urdiendo con otro radical, el “indio” Uribe, un libelo en el periódico “La Actualidad”, donde acusaba al cura Tomás Escobar, director del Liceo La Infancia, de Bogotá, de prácticas homosexuales con los alumnos. Tras el juicio el cura fue absuelto y Vargas Vila acusado de perjurio.¹²

Aquí tenemos las fuentes de la escena teatral: el poeta José Alba en este caso tiene como modelo a José María Vargas Vila, así como elementos de Julio Flores y José Asunción Silva, y el supuesto periódico del indio Vélez viene a ser La Actualidad, dirigido por el indio Uribe, a quien la autora, con un irónico juego en los apellidos llama Indio Vélez.

10. *Ibíd.* pág. 163.

11. Enrique Santos Molano: *El corazón del poeta. Biografía de José Asunción Silva*. pág. 419. Editorial Planeta, Bogotá, 1996.

12. Consuelo Triviño Anzola: *Vargas Vila injuriando a los césares*. pág. 2008. Journal of Hispanic Modernism. www.modernismodigital.org/archivos/0000188.pdf.

Desde luego, no en todos los aspectos y fuentes usadas por Carolina Vivas se puede encontrar un referente tan preciso; en el mismo caso del poeta José Alba, aunque tenga como fuerte modelo a Vargas Vila, sobre todo por este último episodio, que marcará la ruina y hundimiento de su personaje, también plantea analogías con otros poetas, cercanos a la muerte, como Silva y Julio Flórez, ya que éste último fue quien leyó sus poemas en el cementerio, como se ve en la escena incluida en la obra.

En la terminación de este cuadro, cuando el funcionario conservador, sin hacer el menor comentario, ha terminado de leer la denuncia, el obispo le dice que puede retirarse, demostrando que el que calla otorga. La respuesta del prelado vendrá más adelante, en los cuadros que presentan la retaliación contra el poeta, usando los mecanismos de poder del momento.

Justo en el siguiente cuadro, cuando el poeta Alba se dirige a su casa, oye una voz que le pide ayuda, y cuando se acerca a ver qué pasa, una lluvia de piedras cae sobre él, al tiempo que se escuchan insultos y amenazas en su contra, calificándolo de liberal y anormal, como si fuesen sinónimos, por atreverse a acusar a monseñor. Las voces le gritan que el perverso es él y que por eso tendrían que cortarle la lengua. El poeta se aleja, tratando de mantener su dignidad, mientras monseñor observa complacido la escena desde su balcón.

El cuadro siguiente se desarrolla en un campamento militar del ejército conservador, situado en el páramo, rodeado de frailejones, cuando Matilde, la jovencita adolescente hija de Gregorio Ferro, avanza en medio del viento helado, buscando el campamento de los radicales. Entonces aparece una mujer y le dice que tenga cuidado, pues por ahí están los soldados del gobierno.

A un lado de la escena se encuentran el sargento Acosta y algunos reclutas, como Vicente Ferro y Jesús Domínguez, un joven de trece años, amigo de Vicente.

Es interesante observar la forma como Carolina Vivas plantea un tema álgido y de notoria actualidad, como es el del reclutamiento infantil y juvenil en las tropas de los ejércitos irregulares, el caso actual de guerrilleros o paramilitares, no importa si son de izquierda o de derecha, que reclutan niños y muchachos muy jóvenes, tomándolos por diversos medios de poblaciones campesinas o urbanas, pobres y marginales.

Envueltos en cobijas, los soldados tiritan a causa de los fríos del páramo. Los reclutas observan una figura que se mueve en medio de la neblina y los frailejones, y a gritos preguntan: “¡Quién vive!”. Uno de los soldados se adelanta a ver de quién se trata y trae a Matilde, quien presenta un aspecto lamentable, con las ropas desgarradas y las piernas sangrando. Vicente, su hermano, la reconoce y se aleja a un lado, dándole la espalda, para no ser visto por ella.

Otra escena significativa, pues muestra con claridad la forma como la guerra y los conflictos armados separan a las familias y enfrentan a los hermanos contra su voluntad, lo que se da de manera reiterada en las distintas obras.

Al ser interrogada, la muchacha dice que va para su casa, que queda cerca de Chipaque. Pero el sargento duda y ordena que la desnuden, para ver si oculta algo. Entre burlas y atropellos le quitan la ropa y requisan cada una de sus prendas. La muchacha tiembla de arriba abajo a causa del frío. En el nudo de la falda encuentran tres reales y tres cuartillos; el sargento le pregunta de dónde sacó la plata y furioso, repite la pregunta, al ver que ella no responde.

Como si se tratara de un pensamiento suyo, aparece la imagen autoritaria de su patrona, la señora Trinidad, quien la trata con tono despectivo, diciéndole que ese es su pago, pues estaba atendiendo una casa de familia. La imagen desaparece y Matilde repite las palabras de la señora, de tal manera que el recurso adquiere dos significaciones: la asociación de ideas de la niña en relación con el concepto de autoridad Patrona/Sargento, y a la vez, las palabras que la señora le trasmite, como si fuese una consuetudina en el teatro y la actriz hubiese olvidado la letra.

Después de la respuesta de la muchacha, todos quedan en silencio esperando nuevas órdenes, hasta que el sargento le manda que se vista, en un cuartucho que hay a un lado, y marcha hacia allí con ella. Cuando aparece de nuevo, el sargento le dice que puede irse. Mientras ella comienza a alejarse, intenta mirar la cara de su hermano, pero Vicente la esquivo.

En el segundo acto, la acción se inicia de nuevo en el Pasaje Paul, el callejón donde vive el viejo Gregorio Ferro. Éste se encuentra sentado en un banco sumido en sombríos pensamientos, como acostumbra, cuando aparece un joven que se le acerca por la espalda y trata de robarle un pan que el viejo tiene en la mano. Gregorio reacciona con rapidez: aún tiene fuerza y arrojo, y trata de agarrar al muchacho, que se zafa y huye a la carrera.

El político, periodista y pensador liberal, don Miguel Samper Agudelo, plantea la situación de algunos sectores de la ciudad, en la segunda mitad del Siglo XIX:

Las plazas y calles de la ciudad están infestadas por rateros, ebrios, lazarinos, holgazanes y aún locos. Hay calles y sitios que hasta cierto punto les pertenecen como domicilio, y no falta entre ellos persona que, so pretexto de insensatez, vierta sin interrupción torrentes de palabras obscenas, que son otras tantas puñaladas dirigidas contra la inocencia del niño o el pudor de la mujer. (...) Escenas increíbles

*ocurren a pocos pasos de la puerta de la iglesia catedral. Ya no es la seducción sino el asalto el medio que se emplea para saciar apetitos brutales.*¹³

Lizardo, el funcionario conservador del grupo de los bohemios, llega al Pasaje Paul y se encuentra con Gregorio, quien lo mira en forma despectiva, llamándolo doctor Judas. El viejo le pregunta si intercedió por su hijo con monseñor, pero Lizardo le responde que en un momento como ese, es mejor evitar complicaciones con las autoridades. Gregorio no puede contener su lengua y lanza toda clase de denuestos contra el gobierno, mientras Lizardo cambia de tema y le dice que está buscando al poeta José Alba, pues tiene algo urgente que decirle. Como si no lo hubiera escuchado, Gregorio sigue diciendo con furia que le robaron a sus hijos. Lizardo se preocupa al ver la expresión errática del viejo, pensando que ha enloquecido.

Otra vez se presenta el tema de la locura asociado a la guerra, como ocurre en *Las víctimas de la guerra*, de Soledad Acosta de Samper o en *El grito de los Aborcados*, de Gilberto Martínez: la guerra misma es el ejemplo más doloroso de la locura humana, pues destruye las reglas de la vida y la convivencia social, y transforma el comportamiento de los combatientes, que de seres civilizados pasan a convertirse en fieras destructivas.

Pese a todo, Lizardo insiste en seguirle preguntando a Gregorio por el poeta José Alba, a quien tiene que hacerle una advertencia antes de que sea tarde. El viejo sigue ensimismado en sus propios problemas y no lo escucha, de modo que el diálogo se transforma en dos monólogos que marchan por caminos separados. En medio del delirio, Gregorio comenta que escribió un drama sobre sus infortunios, titulado *Costumbres Bogotanas*, y habla sobre su mala situación, diciendo que no se puede vivir de remendar zapatos de pobre. En medio de sus quejas y dolamas, exhibe una herida supurante que tiene en una pierna, y cuando Lizardo le pregunta sobre ella, con sevicia masoquista, el viejo le responde que es lepra, añadiendo que a las cosas hay que llamarlas por su nombre.

Aún con el temor de que su antiguo amigo y compañero de bohemia hubiera perdido el contacto con la realidad, Lizardo insiste en dejarle una razón para el poeta José Alba, si de pronto se aparece por allí: le deja dicho que hay una denuncia en su contra y que han ordenado adelantar un embargo a sus propiedades; que intente salvar lo que pueda antes de que se ejecute la orden.

Hacia fines del siglo XIX, en medio de las guerras civiles, muchos negocios fracasaron y diversas propiedades fueron embargadas, muchas veces

13. Miguel Samper Agudelo: *Selección de escritos: La miseria en Bogotá*. pág. 31. Biblioteca Básica de Colcultura. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977.

buscando pretextos para dar rienda suelta a venganzas y rivalidades políticas. Uno de los grandes afectados por esta situación fue el poeta José Asunción Silva. El almacén que había sostenido con su padre, llamado Ricardo Silva e hijo, quebró, lo cual trajo como consecuencia la pérdida, para el poeta, de algunos de sus tesoros más apreciados:

Forzado a vender sus bienes personales para cubrir los saldos pendientes de su deuda global, José Asunción tuvo que desprenderse de los objetos inútiles que más amaba: sus libros, sus obras de arte, y su valiosa hemeroteca.¹⁴

En la obra de Carolina Vivas, la denuncia contra el poeta y la solicitud de embargo de sus bienes para pagar daños morales, la hizo el obispo después de la acusación que Alba le hizo, en forma pública, en un periódico. Lizardo anota que su reverencia presionó a los bancos y al chacal para que ejecutaran en lo económico y policivo al poeta. El viejo arremete contra Aristides Fernández (a quien llama el chacal), acusándolo de haberle robado a su hijo.

En efecto, Aristides Fernández, quien llegó a convertirse en el aliado y brazo armado del presidente Marroquín, fue el personaje más odiado de la época. Ocupó numerosos cargos públicos, como alcalde de Bogotá, gobernador de Cundinamarca, ministro del interior, ministro de guerra y ministro de hacienda, que le permitieron acumular un enorme poder.

Conservador en extremo sectario, su aspiración era acabar por completo con el Partido Liberal, al que consideraba enemigo acérrimo de la religión y la tranquilidad pública. El periodista Federico Rivas Aldana, “Fray Lejón”, caracterizó de este modo al hombre fuerte del presidente Marroquín:

Un ministro como Aristides Fernández, mandaba fusilar a quien cogiera. “El chacal de mi patria”, lo llamó Julio Flórez, por una de las duras y constantes rondas que le hizo a la casa.(...) Fernández publicó “Previsiones”, señalando que por cada militar conservador, fusilaría diez de los presos que tenía en el Panóptico, de los mejores caballeros de la ciudad.¹⁵

De algún modo, el sargento Silva que aparece en la obra viene a ser el representante de la política represiva del general Aristides Fernández, que contribuyó en buena parte a exacerbar los ánimos y precipitar la insurrección del radicalismo liberal, que dio lugar a la Guerra de los mil días.

14. Enrique Santos Molano: *El corazón del poeta*. Op. Cit. pág. 797.

15. Federico Rivas Frade, (Fray Lejón): *Una rápida ojeada a los presidentes de este siglo*. El Tiempo, Bogotá. Pág. 11, martes 7 de agosto de 1982.

De nuevo en los páramos, unas horas después de la escena anterior. Vicente huye, en un intento desesperado por desertar de las tropas. En medio de la neblina y los arbustos del páramo, se cruza con su hermana, quien también intenta escapar de un nuevo encuentro con el ejército gobiernista. Van por caminos paralelos; ambos tratan de no ser vistos, aunque al fin se encuentran frente a frente: ella se muestra absorta, vejada, con los cabellos desgreñados, las ropas despedazadas y las piernas con rasguños y manchas de sangre.

Él le habla en un lenguaje lírico y dramático, preguntándole cómo se siente y qué le hicieron. También ella le responde dando cuenta de su drama, con una denuncia expresada en términos de un poema desgarrado:

*Con su mirada rabia de sabandija obscena
Recorrió mi cuerpo.
Con sus manos grandes de soldado viejo
Me manoseó toda
Me abusó hasta saciarse.
Al amanecer me abandonó desnuda
Con el sexo húmedo y helado del vejamen.¹⁶*

Las palabras de esa niña adolescente, de apenas 14 años, maltratada por el abuso de un sargento machista y atrabiliario, marca otro de los rasgos de la violencia que se exacerba en medio de los conflictos o en condiciones sociales precarias: el maltrato infantil y la violencia de género, males endémicos de nuestras sociedades, que no sólo se dan en tiempos de guerra, sino en medio del hacinamiento de las grandes ciudades, las habitaciones de inquilinatos que albergan a familias enteras y los abusos de gente sin mayor formación ética y cultural, que aprovechan cualquier ventaja, prerrogativa o dominio sobre los más débiles, para desarrollar sus instintos primarios sin control ni medida.

Adolorido y muy impresionado por la confesión de su hermana, Vicente le dice que pueden huir juntos, lejos de la guerra y de Bogotá, pero ella quiere volver, porque piensa en su padre, solo, sin nadie que lo acompañe y lo cuide. La figura del padre aparece como una visión fantasmal, diciendo algunos parlamentos de *El Soldado*, de Alfonso León Gómez.

Vicente desaparece y Matilde llega por fin al campamento de las guerrillas liberales, donde pregunta por el general Feliciano García. Cuando proceden a requisarla se dan cuenta del estado lamentable en el que se encuentra, y del mal olor que la acompaña. Cuando aparece el general, ella se arroja a sus pies. No trae ningún mensaje escrito para él, pues se buscó evitar que se lo quitaran los conservadores, pero tiene noticias importantes que decirle, y

16. *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*, pág. 173.

le da el parte del envío de armas, dinero y otras provisiones, conseguidos por los liberales de Bogotá. Le indica el punto donde deben recoger el encargo y el armamento. Luego, le dice al general que ella quisiera quedarse allí, para lavarle la ropa o hacer lo que le ordenen, pero él le responde que debe regresar a Bogotá, pues su hermana la necesita en la casa.

El siguiente cuadro se desarrolla en una casona colonial donde habita el poeta con Anastasia, su madre viuda. Han pasado quince días desde que Lizardo, el funcionario público conservador y antiguo compañero de bohemia intentó advertirle al poeta la intervención que se iba a realizar en su contra para expropiarle sus propiedades. El ambiente se percibe en un comienzo como intimista y melancólico. En la victrola se escucha música de Chopin.

Lizardo Manrique se encuentra de pie, a un lado, mientras un grupo de mozos, a un lado, adelantan el embargo, siguiendo las instrucciones de Manrique, quien supervisa la operación con lista en mano.

En las dictaduras, gobiernos autoritarios o tiempos de guerra, se acostumbraba a expropiar las propiedades de los rebeldes u opositores al régimen. En el último período del régimen colonial se embargaron los bienes de muchos patriotas, como ocurrió con Antonio Nariño en 1894, a causa de la impresión de *Los Derechos del Hombre*.

El poeta permanece impasible; cuando se levanta, se llevan incluso el sillón donde estaba sentado. Lizardo dice que lo buscó, para advertirle que intentara salvar algo; incluso trató de dejarle una razón con su madre, pero ella le tiró la puerta en la cara llamándolo viejo borracho. El funcionario le lee al poeta los saldos y pago de deudas que se han cumplido con los objetos expropiados.

En una atmósfera surreal, la madre aparece flotando, religiosa y autoritaria, haciéndole reclamos a su hijo con actitud furiosa, que recuerda los reproches de la madre de José Asunción Silva después de su muerte.

El siguiente cuadro está construido por medio de una atmósfera surrealista: en el camino entre los campos de batalla, los campamentos de las fuerzas contendientes y la ciudad, “El espíritu de Matilde viaja en una zona intermedia entre la vida y la muerte”¹⁷. Junto a ella aparece el niño Jesús Domínguez, quien ahora se presenta en figura fantasmal, afirmando que lo mataron.

El reclutamiento y muerte de niños en los enfrentamientos armados es uno de los aspectos más dolorosos y criminales de esta clase de conflictos. Muestra el deterioro al que se llega en medio de una guerra prolongada, cuando los valores y la dignidad humana se quiebran sin presentar ninguna justificación razonable.

17. *Ibíd.* pág. 180.

Prosiguiendo un viaje que más parece una remembranza onírica, Matilde dice que a ella también la mataron, pero no ha podido morir. Con una actitud de dolorosa impotencia cuenta que su patrona le arrancó los ojos, orejas, uñas, pezones y sexo. La joven, que ahora yace en un lecho de estiércol, habita en un cuerpo mutilado. Su ama ha dicho que se acostó con muchos hombres que encontró en el camino, una acusación infame para justificar su conducta.

En el cuadro siguiente vemos a la patrona, doña Trinidad, que llega al hospicio de niños expósitos buscando una indiecita que le sirva como sirvienta. Al otro lado de la escena aparece el viejo Gregorio Ferro, y al verlo, Trinidad le da la espalda tratando de no ser vista. El padre Marín aparece con Custodia, una niña de algunos meses de nacida.

Aquí encontramos la referencia precisa sobre el drama vivido por Matilde, tomado de uno de los relatos de José María Cordovez Moure, en sus reminiscencias, titulado: *Custodia o la emparedada*¹⁸, donde relata el acto criminal realizado por Trinidad Forero contra una sirvienta que trabajaba a su servicio, porque era una muchacha bonita y había atraído la atención “de un caballero que la visitaba”, su supuesto pretendiente. En el relato de Cordovez Moure, Trinidad le cortó la cara a la joven desde la comisura de los labios hasta las orejas y luego la emparedó, esperando que falleciese en el encierro, pero unos soldados que pasaban cerca a la casa escucharon los gemidos de la víctima, y descubrieron el horrendo delito cometido por la dueña de casa en un rapto de celos.

Carolina Vivas no muestra los antecedentes ni las visitas del caballero que provocó su infame reacción, sino que lo relata, por boca de la propia Trinidad, después de haber cometido el ilícito, tal como pudieron oírlo los soldados que descubrieron a la emparedada. El episodio ocurrió realmente en Bogotá, a mediados de 1852.

Gregorio Ferro enfrenta a Trinidad y le pregunta qué hizo con su hija. Ella no responde; Gregorio insiste, y pregunta si se la mataron. La mujer calla. Después de una pausa habla de lo felices que serían las señoras si no tuvieran que lidiar con las sirvientas. Acusa a la muchacha de estar con hombres que revoloteaban a su alrededor, como abejas en la miel. El viejo dice que su hija es una niña, que apenas tiene catorce años; Trinidad le responde que la desagrada se fue y no volvió a su casa. Gregorio, solo y desamparado, como un Quijote adolorido, se pone a pelear con enemigos imaginarios.

Han pasado diez días desde la última escena del embargo al poeta. En el colegio del Rosario, convertido en cárcel y guarnición militar, el poeta José Alba está enterrado vivo, desnudo, en un gran hoyo. De pie, a un lado, el

18. José María Cordovez Moure: *Custodia o la emparedada*. pág. 119. En *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Edición, prólogo y notas de Elisa Mujica. Ediciones Aguilar, Madrid, 1962.

sargento Silva lo observa. Se escucha la voz del poeta, diciendo unas palabras tomadas de Vargas Vila:

*Montones de muertos, limitan los horizontes,
Como si la eternidad no pudiera
Recibir en sus dominios
Esta invasión inesperada. (...)*

*Pero la ley del progreso
Es que los monstruos desaparezcan
Ante los ángeles.
Que la fatalidad se desvanezca
Ante la fraternidad.
En el porvenir no habrá tinieblas,
Ni rayos, ni feroz ignorancia,
Ni pena del tali6n.
En el porvenir
Nadie ser6 asesino.¹⁹*

Un sue1o ut6pico, expresado por medio de la ret6rica ampulosa de Vargas Vila, cuya popularidad llen6 el ambiente de una 6poca a caballo entre dos siglos, y en medio de la guerra.

Despu6s de escuchar la arenga de Vargas Vila, como una escabrosa respuesta, el sargento Silva abre su bragueta se orina sobre el poeta Jos6 Alba, quien no se inmuta, y responde con otras l6neas de Vargas Vila:

*La tierra resplandecer6; el g6nero humano amar6. Llegar6 ese d6a en
que todo ser6 amor, concordia, armon6a y luz, alegr6a y vida.²⁰*

Palabras que se dibujan como un ant6doto frente a los desastres de la guerra.

Ahora la escena pasa a una casona en el barrio de Santa B6rbara, que pertenece a la familia Garc6a. Llega en sargento en compa1a de un soldado, que se abalanza sobre Trinidad y la sujeta, mientras ella responde como una endemoniada, con rasgu1os y mordiscos. Cuando logra sujetarla, se escuchan gemidos tras un muro; el soldado avanza hacia all6, escucha y luego golpea la pared hasta tumbarla. Dentro, descubre algo, como un bulto, parecido a una forma humana: es Matilde, mutilada y enterrada en una tumba de adobe.

19. *Cuando el zapatero remend6n remienda sus zapatos*. p6gs. 183-184.

20. *Ib6id.* p6g. 184.

Con voz desfallecida, Matilde repite las palabras que le dijo a su hermano. Cuando el sargento le pregunta si es su sirvienta, Trinidad le responde con las palabras tomadas del relato de Cordovez Moure:

*¡Ya no se casará aquel con la criadita bonita.*²¹

Como justificación, Trinidad dice que después de manosearse con cada macho que encontró en el camino, “vine a despertar la lujuria de un caballero que me visitaba”.

Afuera se escuchan voces que aclaman al general García y a los radicales; García, con sus fuerzas, se ha tomado la ciudad.

Esto, en realidad, no ocurrió en tiempos de la Regeneración ni durante la Guerra de los mil días; más bien recuerda la toma de la ciudad por parte del general Mosquera, cuando acabó con la dictadura artesanal del general Melo o con el gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez.

Como Trinidad es hermana de García, el sargento no se atreve a hacer nada contra ella, pese a contemplar el horror que ha cometido con Matilde. En la realidad, sin embargo, Trinidad Forero fue juzgada y condenada, como relata Cordovez:

*Convicta y confesa de los delitos de tentativa de homicidio y malos tratos personales en máximo grado, el jurado sentenció a Trinidad Forero, a sufrir la pena de diez años de encierro en la reclusión de Guaduas, en donde murió un tiempo después a consecuencia de una fiebre maligna. Su víctima, reducida a completa invalidez y absoluta miseria, se hacía conducir sentada en una silleta implorando la caridad pública en Santafé, a fin de procurarse la subsistencia. ¡Por altos juicios de Dios sobrevivió algunos años a su cruel perseguidora!*²²

Carolina Vivas no está siguiendo una partitura histórica, sino creando una obra de ficción, como hemos dicho, tomando elementos de diversos autores y ajustándolos a sus propósitos escénicos. Es interesante observar la forma como presenta el deterioro de las relaciones humanas y la violencia que trastorna la vida en la ciudad, sin tomar partido por radicales o conservadores, sino más bien ocupándose en señalar la degradación en la que unos y otros caen a causa de la guerra.

El cuadro siguiente retorna al Pasaje Paul, a donde también llegan los gritos de euforia y las aclamaciones por la entrada del general García.

21. José María Cordovez Moure: *Reminiscencias...* Op. Cit. pág. 124.

22. *Ibíd.* pág. 125.

El viejo Gregorio, perdido en sus recuerdos y en el agobio de su vida presente, hace un balance de su vida presente:

*Durante cuarenta años he remozado zapatos viejos, para poder mantener la diminuta imprenta que fue mi propiedad.*²³

José Alba ha logrado escapar de la prisión del colegio del Rosario y busca ayuda con su viejo amigo de bohemia poética. Pero Gregorio ya no lo escucha, ni reconoce a sus antiguos contertulios. Ahora está encerrado en sí mismo, dando vueltas por zonas oscuras de su pasado, y ya no es capaz de responder ante las demandas del presente. Alba le pregunta si no lo reconoce; es su amigo, el poeta, que le pide ayuda. El viejo le responde con calificativos burlescos que se aplicaban a José Asunción Silva, por su fama de dandy:

*¿No es usted el cachorro perdido de una familia buena? (...) ¡El filipichín, el dandy “ayanquisado”, el profesor, el romántico hipócrita, el cretino, la casta Susana, el poeta.*²⁴

Se escuchan nuevos gritos que anuncian que se escaparon los presos del Rosario. El poeta Alba, muy asustado, sigue pidiéndole ayuda a Gregorio con angustia, y éste le responde con furia:

*¿Cómo ayudó a salvar a mi hijo?*²⁵

El viejo ya no sabe con quién habla ni qué está pasando a su alrededor. Sólo piensa en sus hijos.

Pasan dos meses. Frente al púlpito de San Ignacio, el padre Marín termina de dar la misa. En su sermón, habla contra:

*Las partidas de bandoleros que viven del merodeo y la violencia, que se dedican a asolar a las gentes de bien.*²⁶

Las recomendaciones del cura recuerdan las medidas tomadas en Bogotá en la llamada “época del terror”, a mediados del siglo XIX, según las reminiscencias de Cordovez Moure:

23. *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos.* pág. 186.

24. *Ibíd.* pág. 187.

25. *Ídem.*

26. *Ibíd.* pág. 188.

Las puertas de la calle no deben ser abiertas sino después de las siete de la mañana, previa la precaución de asomarse a los balcones y ventanas a fin de cerciorarse que no haya peligro inmediato de bandidos. Las habitaciones deben estar provistas de campanas que se comuniquen con las casas vecinas durante la noche, y como medida preventiva, las autoridades detonarán sus armas de fuego para ahuyentar a los salteadores.²⁷

El cuadro siguiente se traslada al interior del salón de una hacienda en Cundinamarca, propiedad de la familia García. Se oye pasar un tren lejano, hasta que el sonido desaparece. En la victrola se escucha una pieza musical de Luis A. Calvo. Trinidad, vestida de novia, está sentada frente a un platón lleno de aparatos extraños. La mujer, en una actitud que delata su perturbación mental, se va sacando las muelas y las echa en el platón. En la penumbra se ve a Vicente Ferro, que entra cautelosamente, se acerca a Trinidad y le aprieta el cuello con la bayoneta que trae en la mano. A medida que aprieta, le habla con furia, hasta que se halla moribunda:

¿Qué la señora Trinidad está loca? ¡Cómo le parece que yo también! (APRETANDO CON MÁS FUERZA) ¿Le gusta? ¡No sé lo que haya gozado emparedando a una niña, pero estrangular a una vieja es sublime!²⁸

Los acordes dulces del piano acompañan al cadáver de Trinidad.

Diez días después, en la plaza pública está expuesto el cadáver de Vicente Ferro, con un letrero en donde se habla del escarmiento al criminal. Cuando Gregorio llega a la plaza y ve la forma como han tratado a su hijo, se siente enloquecer. Parece no encontrar palabras para recriminar a los verdugos, y acude a un texto de *Los Miserables*, de Víctor Hugo:

Su mirada está llena de la innoble felicidad de la creatura débil, cruel y cobarde. Su alegría es la del enano que logra poner su talón sobre la cabeza de Goliat: alegría de un chacal que comienza a desgarrar un toro enfermo, suficientemente muerto para no defenderse ya y bastante vivo para sufrir todavía.²⁹

27. *Ibíd.* pág. 189. *En Reminiscencias...* Op. Cit.

28. *Ibíd.* pág. 190.

29. *Ibíd.* pág. 191.

Y cierra su delirio con otro fragmento de *Ante los bárbaros*, de José María Vargas Vila, adaptado por Carolina Vivas a sus necesidades dramáticas:

*El mundo no engendra hombres sino para el sacrificio, y las entrañas de las madres, no los paren sino para la muerte.*³⁰

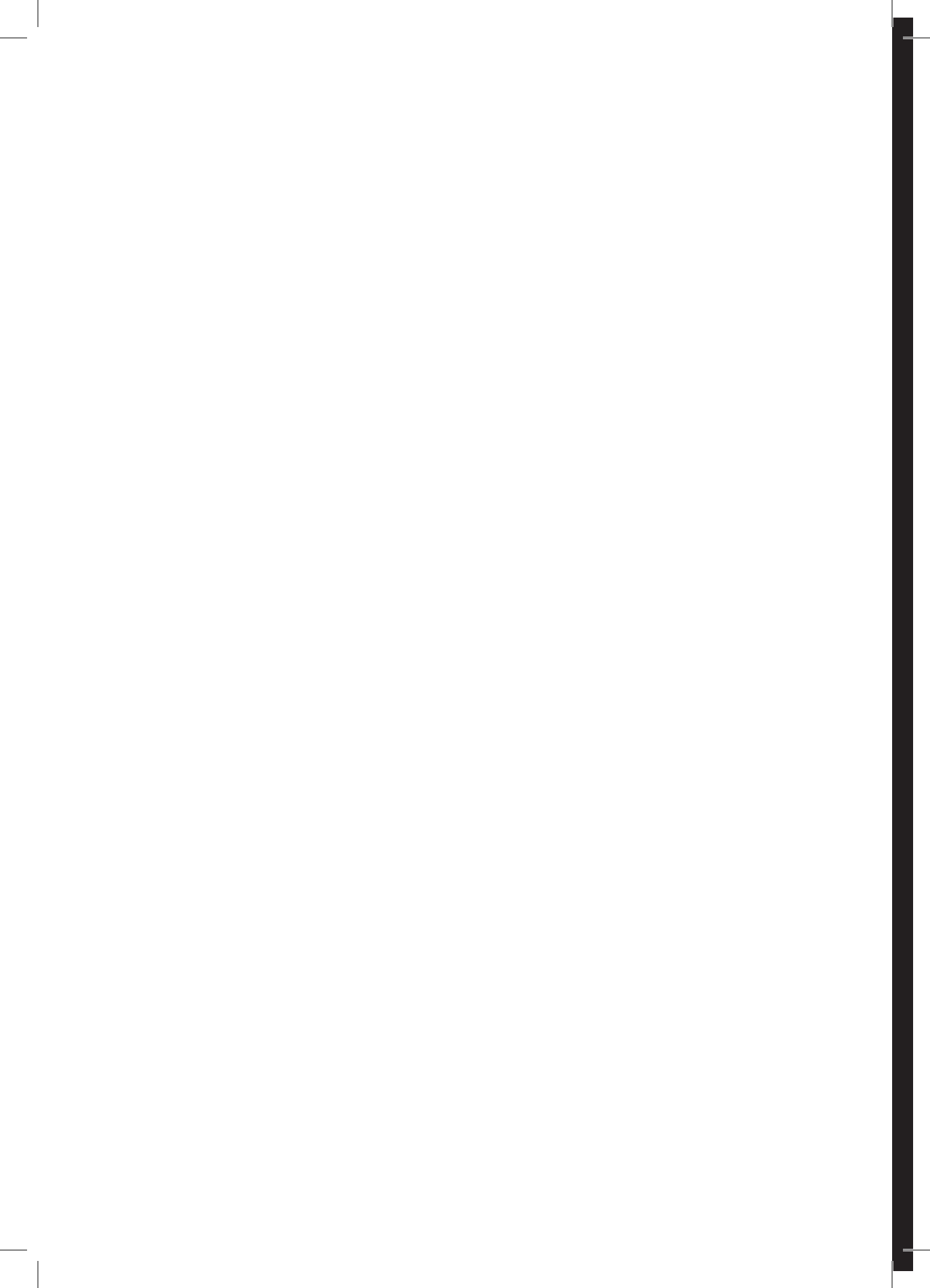
El viejo completamente solo, cierra la representación con otro texto de *Ante los bárbaros*, de Vargas Vila, vibrante y ampuloso, como solían ser las arengas del gran panfletario liberal, de cuyas líneas entresacamos este fragmento:

*El horror, es uno como ser vivo, que ha tomado formas, y mutila a los hombres y decapita a los pueblos. El mundo agoniza, con las venas abiertas sobre sus campos ardidos, al pie de sus dioses inútiles, incapaces de protegerlo y de vengarlo.*³¹

* * *

30. Ídem.

31. *Ibíd.* pág. 192.



FINAL

≈

CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

De todas las guerras que tuvieron lugar en el territorio colombiano después de la Independencia y hasta comienzos del siglo XX, la guerra de los Mil días fue la más prolongada y con mayor número de muertos. La confrontación entre los partidos políticos tradicionales terminó por imponer los valores negativos de una cultura de la violencia, con los paradigmas del valor y el amor a la patria que exhibían unos y otros, abanderados de las corrientes más opuestas y decididos a aniquilar a sus adversarios. Sus divergencias religiosas, políticas, económicas, educativas y culturales no pudieron ser solucionadas por medios pacíficos, sólo en constantes levantamientos.

Tras los derramamientos de sangre de esta última contienda, durante la llamada Hegemonía conservadora se produjo un período de paz que duró más de treinta años. Con esto se revelaba un rechazo a la guerra, que producía dolor a tantas familias y que había cobrado la vida de miles de víctimas. Los conflictos que se presentaron a lo largo del siglo XX, sobre todo hacia mediados del siglo, también fueron manifestación de apasionadas divergencias entre liberales y conservadores, pero pronto surgieron nuevos motivos sociales de conflicto, incentivados por el choque social y económico entre la ciudad y el campo, la propiedad de la tierra o las migraciones de campesinos a la ciudad, que fueron creando peligrosos cinturones de miseria donde luego se produjeron nuevos brotes de violencia.

A lo largo del convulsionado siglo XX tuvieron lugar las dos guerras mundiales más desastrosas de la historia humana, y la polarización de ideo-

logías políticas radicales. Durante la segunda post-guerra, esto desembocó en una temible guerra Fría en entre las potencias de occidente y los países donde habían tenido lugar las revoluciones marxistas. En este contexto, los sucesos del mundo entero se proyectaron sobre las nuevas repúblicas de América Latina, generando una intensa lucha de clases en todo el continente.

Colombia también hizo parte de esta influencia, que desde entonces ha dado lugar a choques y enfrentamientos constantes, levantamientos obreros y estudiantiles, paros y huelgas que en muchos casos han desembocado en actos de vandalismo y otras secuelas. El crecimiento desmesurado de las ciudades debido al desplazamiento de miles de campesinos, así como el surgimiento y auge del narcotráfico, cuyos carteles han incentivado dolorosas secuelas de terror, atentados y oleadas de asesinatos, han vuelto a poner la violencia en un lugar predominante de la vida social. Pero han entrado a escena nuevos actores del viejo conflicto entre los partidos. Es el caso de la guerrilla, los carteles de la droga o los paramilitares, grupos armados que emergieron como auto-defensas, para defender propiedades agrícolas o emporios del narcotráfico.

Esta compleja problemática se ha reflejado sobre la cultura, la narrativa, el teatro o el cine, en especial en la segunda parte del siglo y hasta el presente, cuando por medio del diálogo y la concertación se intenta resolver un conflicto armado de más de medio siglo, y sus resultados y consecuencias se plantean como el gran interrogante de nuestro inmediato futuro.

La diversidad de conflictos producidos en el campo y la ciudad durante todo el siglo XX, con algunas treguas momentáneas, ha dado lugar a la creación de una gran cantidad de obras teatrales que evocan historias del pasado y del origen de muchos de los conflictos que persisten en el presente. De estos conflictos quedan testimonios, visiones poéticas o dramas surgidos al calor de los acontecimientos, que merecen ser estudiados como otra mirada sobre nuestra realidad histórica. En estas producciones, el fantasma de la violencia emerge con su estela amenazante, dejando abiertas multitud de preguntas que pueden ayudar a encontrar caminos de renovación y luces para superar la dolorosa historia de la cultura de la violencia y sentar las bases para una esperanzadora cultura de paz.

* * *

* * *

Agradecemos a todas las personas, familiares, autores y grupos del teatro colombiano que han prestado su colaboración para la realización de este libro.

Bogotá, octubre de 2013.

* * *

